



HAL
open science

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

Luc Charles-Dominique, Raffaele Pinelli

► **To cite this version:**

Luc Charles-Dominique, Raffaele Pinelli. Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie. Journée d'études "Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie", Nov 2018, Nice, France. Université Nice Côte d'Azur, pp.170, 2022, 978-2-9581460-0-9. hal-03563770

HAL Id: hal-03563770

<https://hal.science/hal-03563770>

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 ^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

Avant-propos

Sylvie Lecat
Palais Lascaris, Nice

Lorsque le musée du Palais Lascaris accueille la journée d'étude « Restitutions et patrimonialisation musicales, (re)lire les sources de la musicologie » coorganisée avec le professeur Luc Charles-Dominique et Raffaele Pinelli, doctorant, de l'Université Côte d'Azur, il répond au plus près à sa mission de « musée de France » : conserver, donner accès et développer les connaissances pour servir l'intérêt général. Cette rencontre du 15 novembre 2018 est en effet l'une des meilleures expressions de la relation établie dans cet état d'esprit entre le Palais Lascaris, musée de la ville de Nice spécialisé depuis vingt ans dans les instruments de musique anciens, et la section Musique du Département des Arts de l'UCA. Le Palais Lascaris conserve en effet depuis 2001 une collection d'instruments de musique anciens provenant principalement du legs d'Antoine Gautier fait à la ville de Nice en 1904, précédemment exposée ou conservée au Musée des beaux-arts et au Musée Masséna. Ces instruments précieux et rares constituent de remarquables sujets d'études musicologiques, organologiques, historiques... Le thème de la journée d'études rend compte, comme la qualité des intervenants, des diverses préoccupations et quêtes des chercheurs et professionnels de musées dans ce domaine. L'écrin du Palais Lascaris ajoute à l'exception de la rencontre.

Le musée est abrité dans un palais baroque du XVII^e siècle, l'ancienne demeure des Lascaris Vintimille, la famille la plus aristocratique du Comté de Nice, comtes de Tende, seigneurs de Castellar. La demeure a été édifiée par la volonté et les moyens financiers de Jean-Paul Lascaris, Grand maître de l'Ordre de Malte qui, n'ayant pas d'enfant, confia à son neveu Jean-Baptiste le soin d'en entreprendre la construction et d'y installer la famille. Plusieurs générations y ont vécu avec faste avant de connaître le déclin, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Après le départ du dernier occupant, le bâtiment fut confisqué comme bien d'émigré ; il devint un immeuble de rapport en 1802 et subit d'importantes dégradations. Racheté par la ville en 1942, classé monument historique le 15 février 1946, il a bénéficié à partir de 1963 d'une importante restauration et a été ouvert au public en tant que musée en 1970.

Depuis 2018, nos échanges avec l'Université se sont poursuivis jusqu'à permettre qu'en 2019, une convention de partenariat entre la ville de Nice et l'UCA présentée au Conseil municipal du 17 octobre 2019 vienne sceller nos ententes ; la convention donne un cadre aux professionnels du musée et aux chercheurs de l'Université pour conduire leurs travaux autour de la collection instrumentale du Palais Lascaris : recherches, études, publications.

Je salue ici chaleureusement le professeur Luc Charles-Dominique pour son attention permanente aux projets du Palais Lascaris, pour sa disponibilité et ses précieux conseils, ils ont conduit à plusieurs réalisations, l'accueil de conférences, des contributions à nos expositions temporaires et à leurs catalogues, à l'organisation de cette journée d'études avec la collaboration active et indispensable de Raffaele Pinelli.

Cette rencontre a réuni à l'étage d'apparat du Palais Lascaris les plus éminents musicologues européens ; je leur suis à mon tour infiniment reconnaissante de nous avoir honorés de leur présence et de nous avoir éclairés de leurs connaissances.

Sylvie Lecat
Conservateur en chef du Patrimoine
Directeur du Palais Lascaris*
sylvie.lecat@wanadoo.fr

* Jusqu'en 2020.

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 –, hippiatrie, 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.

Deux siècles de travaux sur le violon en France : une esquisse historiographique

Florence Gétreau

Centre national de la recherche scientifique (CNRS)

Institut de recherche en musicologie (IReMus)

RÉSUMÉ

Les études qui ont porté sur l'histoire du violon en France publiées de 1806 à aujourd'hui s'intéressent tout d'abord à sa facture (les procédés de construction, l'évolution et la variété des modèles, l'entretien et la restauration) et donc aux traités de lutherie. Elles ont traité ensuite des innovations dans le contexte des expositions industrielles et des rapports qui en rendent compte. Elle ont aussi concerné le contexte juridique d'exercice du métier (corporation, apprentissage, biographies) et la publication de documents d'archives et de répertoires relatifs aux musiciens et aux conditions sociales et musicales de leur pratique. Elles ont aussi abordé l'analyse des formations (bandes et orchestres) ainsi que celle des répertoires pratiqués et des formes musicales. Enfin la dimension anthropologique et populaire, celle des migrations, aussi bien celle de facteurs que de musiciens, a permis d'explorer les études régionales mais aussi de dépasser les frontières strictement hexagonales. Cette esquisse historiographique assortie d'une bibliographie aborde ainsi les ouvrages portant sur la facture, les dictionnaires de luthiers et musiciens, les revues les plus représentatives, les catalogues d'expositions ; elle ouvre des perspectives en s'intéressant aux publications les plus récentes.

Florence Gétreau

Directrice de recherches émérite au CNRS - IReMus

● L'Art du luthier

En 1806, Sébastien-André Sibire (1757-182. ?), ancien abbé de Saint-François d'Assise à Paris, publie *La Chélonomie ou le parfait luthier*, rédigé au contact du célèbre luthier Nicolas Lupot (1758-1824)¹. Sibire décrit non seulement les pratiques de cet homme de métier, mais il en fait matière à une réflexion à la fois pragmatique et philosophique sur l'évolution du violon, sa construction et sa restauration, en cette période de transition où les premiers virtuoses lancent le goût pour les instruments des maîtres italiens mais demandent qu'ils subissent des transformations structurelles nécessaires aux nouvelles données de l'écriture et de l'interprétation musicale. Un rare témoignage sur Sibire reste l'article que lui consacra F.-J. Fétis dans sa *Biographie universelle des musiciens*². Il nous indique que ce violoniste amateur, qui étudia au séminaire de Saint-Sulpice, fut d'abord missionnaire en Guinée avant de devenir, vers 1787, curé de la paroisse Saint-François d'Assise à Paris et, après la Révolution, de Saint-Louis du Marais. Fétis mentionne qu'il est l'auteur de « quelques écrits médiocres ». Il est en effet l'auteur de divers opuscules opportunistes au gré des changements politiques : un *Panégyrique de saint Roch* en 1788 mais, l'année suivante, un opuscule sur *L'Aristocratie né-*

¹ Abbé Sébastien-André Sibire, *La chélonomie ou le parfait luthier*, Paris, l'auteur, 1806.

² François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles, Leroux, 1844, t. VIII, p. 584.

grière, ou *Réflexions philosophiques et historiques sur l'esclavage et l'affranchissement des Noirs*. En 1801, un *Discours civique et chrétien au sujet de la paix générale de l'Europe*, puis, en 1803, une *Ode à la liberté* ; en 1814, *Le Portrait de Buonaparte, suivi d'un discours sur la nature et l'effet des conquêtes* puis, en 1821, *Le Triomphe de la France dépeint en deux langues, au sujet de la naissance... de son Altesse royale Monseigneur le Duc de Bordeaux*. Sa *Chélonomie* est son unique texte touchant à la musique. Si Fétis considère qu'il s' « était épris d'une admiration fanatique pour les instruments des anciens luthiers de Crémone », il nous apprend aussi que Lupot « lui confia les observations manuscrites qu'il avait faites sur la facture de ces artistes ». Il lui reproche son style ampoulé et ridicule. Mais il reconnaît que « les observations de Lupot renferment d'excellentes choses qui ne sont pas assez connues des facteurs d'instruments, et de ceux qui sont chargés de la réparation des produits de la lutherie ancienne ». Bien que Fétis indique que cet opuscule n'eut point de succès, il fut réédité plusieurs fois au XIX^e siècle et notamment par Jules Gallay en 1869³. On remarquera en tout cas que la subtilité d'analyse de Sibire sur les questions d'authenticité, de conservation et d'adaptabilité aux nécessités musicales du moment est d'une grande modernité. Au final, Sibire se voit comme un médiateur de Lupot, permettant « de propager des lumières que tous les Luthiers avant lui, tous les auteurs [...], ont éternellement oublié de répandre »⁴.

Sans doute Sibire fait-il allusion aux auteurs d'articles de dictionnaires et d'encyclopédies du XVIII^e siècle⁵ et aux auteurs d'ouvrages théoriques sur la musique, de traités musicaux et instrumentaux qui traitent des instruments à archet passés et contemporains⁶, ouvrages qui se différencient d'ailleurs nettement des futurs traités à l'usage des compositeurs lesquels constituent une sorte de répertoire utilitaire de connaissances pratiques sur le violon : étendue, facilité de jeu, timbre, notes les plus favorables. On retrouvera cette conception de science « appliquée » dans le *Traité général des voix et des instruments d'orchestre, principalement des instruments à vent, à l'usage des compositeurs*, d'Alexandre Choron (1813), dans le *Traité général d'instrumentation* de Jean-Georges Kastner (1810-1867) publié en 1837 et réédité en 1840⁷, puis dans le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* d'Hector Berlioz⁸ et plus tard encore dans *l'Histoire de l'instrumentation* d'Henri Lavoix⁹.

Alors que le libraire et éditeur Nicolas-Edme Roret (1797-1860) a lancé dès 1822 la série de ses fameux Manuels Roret qui comportera 220 titres différents¹⁰, il confie à Jean-Claude Maugin celui qui est consacré à la lutherie du violon dont la première édition paraît en 1834. Arthur Pougin, dans le supplément au dictionnaire de Fétis, indique

³ Jules Gallay, *Les luthiers italiens aux XVII^e et XVIII^e siècles : nouvelle édition du « Parfait Luthier » de l'abbé Sibire suivie de notes sur les maîtres des diverses écoles*, Paris, Académie des bibliophiles, 1869.

⁴ Abbé Sébastien-André Sibire, *La chélonomie ou le parfait luthier*, Bruxelles, 1823. Reprint Minkoff, Genève, 1984, p. IV.

⁵ Voir ici-même la contribution de Malou Haine « Les chasse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIII^e siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille ».

⁶ Pour une liste de ces traités et méthodes, voir Philippe Lescat, *Méthodes et Traités Musicaux en France. 1660-1800*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1991.

⁷ Jean-Georges Kastner, *Traité général d'instrumentation*, Paris, Philipp, 1837. 2^e éd. Paris, E. Minier, c. 1840.

⁸ Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1844.

⁹ Henri Lavoix, *Histoire de l'instrumentation depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1878.

¹⁰ Estelle Servier-Crouzat, « Les manuels Roret », Le Blog Gallica, <https://gallica.bnf.fr/blog/01022018/les-manuels-roret?mode=desktop>

que Maugin est un « artiste absolument inconnu mais il a retrouvé dans l'*Agenda musical* de 1836 la trace d'un homonyme professeur de violon¹¹. L'hypothèse de Pougin paraît peu probable car ce manuel est avant tout technique (outillage, bois, construction du violon, moyen de tracer un violon sans modèle, construction des altos, violoncelles et contrebasses, construction de la guitare, couleurs et vernis, réparation des vieux instruments, de l'archet). On remarquera que l'introduction historique est une accumulation d'approximations et de présupposés sans fondements, notamment sur les origines du violon et sur ses incunables, où sont énumérés le légendaire Jean Kerlin, dit Kerlino, luthier breton (!) travaillant à Brescia autour de 1450, Dardelli, luthier de Mantoue et le tyrolien DuilloPrucgard (sic !). La lutherie des maîtres de Crémone est la seule à être donnée en modèle, celle du Tyrol étant considérée comme l'imitant, ce que les travaux des cinquante dernières années ont clairement infirmé. Alors qu'aucun luthier français du XVI^e au XVIII^e siècle n'est mentionné, l'introduction conclut : « De nos jours, la lutherie française s'honore de pouvoir citer les Lupot, les Chanut, les Vuillaume, les Gand et les Paquotte, comme ayant produit d'excellents instruments dont la réputation est incontestée. » Les rééditions de ce manuel seront augmentées de nouveaux chapitres sur les cordes et sur d'autres instruments à cordes, mais l'absence de prise en considération de trois siècles de lutherie française reste identique et le radicalisme des prescriptions tant pour la normalisation de la facture que pour la modernisation des instruments du quatuor est frappant. Ainsi dans le chapitre VII sur la « Réparation des vieux Instruments » : « Le luthier doit examiner avec soin s'ils ont les proportions exactes décrites dans cet ouvrage, et rectifier ce qu'il peut y avoir de défectueux dans le renversement de la touche. » Quant aux épaisseurs de table d'harmonie et de barre, elles doivent exactement répondre aux canons de la lutherie italienne prise pour modèle pour les réalisations modernes : « Si la table et le fond n'ont pas, dans quelques endroits, les épaisseurs précisées par les règles indiquées aux chapitres précédents, on y remet le bois nécessaire. » Le respect des barres d'harmonie originales ne se pose pas car une « barre beaucoup plus forte » est indispensable. Alors que les luthiers Roger et Max Millant reconnaîtront objectivement la brutalité de certaines de ces interventions dans leur *Manuel pratique de lutherie* imprimé en 1952, tout en préconisant le remplacement du manche pour un violon du XVIII^e siècle¹², seul *L'Art du luthier* d'Auguste Tolbecque (1830-1919) offre un savoir technique appuyé sur des sources et des techniques beaucoup moins radicales. La double compétence de ce violoncelliste formé à la lutherie, s'accompagne d'une culture historique réelle, d'une passion de collectionneur¹³ mais

¹¹ Arthur Pougin, « Maugin, J.-C. », *Biographie universelle des musiciens. Supplément et complément*, Paris, 1878, p. 690.

¹² Roger et Max Millant, *Manuel pratique de lutherie*, Paris, Larousse, 1952, Encyclopédie Roret : Chapitre XVI « Restauration des instruments anciens. Recoupage », p. 140 : « Certains luthiers français du XIX^e siècle, très adroits – tel Rambaud –, se sont rendus célèbres en retaillant des instruments *hors taille* pour les mettre au goût du jour. À notre avis, c'était la plupart du temps une erreur. Il aurait mieux valu conserver les instruments dans leur état original plutôt que de les mutiler, ainsi qu'on l'a fait souvent. [...] Ces changements de taille très à l'honneur au siècle dernier, sont maintenant presque abandonnés, et nous les déconseillons formellement. »

¹³ Christian Gendron, *Auguste Tolbecque. Luthier et musicien* [Cat. d'exp.], Niort, Musées, 1997 ; Florence Gétreau et Alban Framboisier, « Auguste Tolbecque et Eugène de Bricqueville : deux organographes collectionneurs d'instruments anciens », in Denis Herlin, Catherine Massip, Valérie De Wispelaere (dirs.), *Collectionner la musique : érudits collectionneurs*, Turnhout, Brepols, collection « Collectionner la musique », vol. 3, 2015, p. 422-460.

aussi d'une vocation pour ce qu'on appellerait aujourd'hui l'archéologie expérimentale des instruments disparus, nous offrant ainsi une approche beaucoup plus nuancée¹⁴.

C'est aussi dans les écrits de Tolbecque que se reflètent l'originalité et l'indépendance de ses prises de positions. Dans *Quelques considérations sur la lutherie* parues en 1890¹⁵, il dénonce de nombreux poncifs établis puis admis sans esprit critique au cours des récentes décennies : par exemple la standardisation des mesures du violon, le primat de la lutherie italienne et de ses canons, « mirage qui a tué pendant cinquante ans l'essor de l'école de lutherie française »¹⁶, l'inutile, voire fallacieuse, imitation des vernis anciens pourtant inutile à la sonorité, le préjugé qui lie aspect et sonorité, l'augmentation outrancière de la puissance des instruments du quatuor (trop fort renversement, chanterelles d'acier). Digne héritier des propos de l'abbé Sibire (dont l'ouvrage figurait d'ailleurs dans sa bibliothèque), il affirme avec raison que « malgré les recherches des plus habiles luthiers et des savants acousticiens, Savart en tête, la facture des instruments à archet n'a fait aucun progrès depuis Stradivarius »¹⁷ ; il déplore le déséquilibre du moderne quatuor depuis la disparition des voix intermédiaires et souligne avec quelle indifférence et quelle routine nous évitons de considérer une question qui d'ailleurs est redevenue de pleine actualité aujourd'hui : « l'effet saisissant d'ampleur que produirait à l'orchestre le rétablissement d'un timbre qui compléterait la famille des instruments à cordes et qui existait autrefois. On peut voir encore dans quelques musées et de rares collections particulières des spécimens authentiques de cet instrument que l'on serait tenté de confondre avec des violoncelles construits pour des enfants »¹⁸. Sans doute aurait-il été comblé de découvrir les travaux d'aujourd'hui sur l'orchestre à cordes à cinq parties de la cour versaillaise, tant du point de vue du répertoire que des instruments reconstitués.

Huit ans plus tard, Tolbecque publie un autre petit opuscule, *Notice historique sur les instruments à cordes et à archet. Origines du quatuor actuel*¹⁹. C'est une sorte de plaidoyer pour l'intense travail qu'il mène depuis un quart de siècle afin de proposer des instruments disparus et redonner à la viole et son répertoire toute leur place. Au sujet de l'origine des instruments à archet, il renvoie aux ouvrages de sa bibliothèque qui en traitent (Bottée de Toulmon²⁰, Fétis, Vidal), puis il présente un par un les modèles médiévaux d'instruments qu'il a construits, donne de rapides informations sur les sources visuelles qu'il a utilisées (statuaire pour les plus anciens, peintures et estampes pour les xv^e et

¹⁴ Florence Gétreau, « L'évolution de la notion de copie en facture instrumentale », in Joël Dugot, Stéphane Vaiedelich (dirs.), *Utopia instrumentalis : fac-similés au musée*, Musée de la Musique, Cité de la musique, 2012, p. 76-89. http://www.citedelamusique.fr/pdf/insti/recherche/utopia/18_actes.pdf

¹⁵ Auguste Tolbecque, *Quelques considérations sur la lutherie*, Paris, Gand et Bernardel, 1890, 49 p. Cet opuscule constitue le dernier chapitre, sans changement, de l'ouvrage d'Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier*, Niort, chez l'Auteur, Au Fort Foucault, 1903, p. 267-295. Il comporte les parties suivantes : les irrégularités du diapasonnage ; les notes défectueuses ; de l'influence du « de visu » sur le « de auditu » ; de la sonorité à outrance ; de la composition défectueuse du quatuor à cordes actuel ; les dangers des expertises ; les infortunes d'un Stradivarius.

¹⁶ A. Tolbecque, *L'Art du luthier*, op. cit., p. 277.

¹⁷ *Ibid.*, p. 281.

¹⁸ *Ibid.*, p. 288.

¹⁹ Auguste Tolbecque, *Notice historique sur les instruments à cordes et à archet*, Paris, G. Bernardel, 1898. Cet opuscule constitue le premier chapitre de *L'Art du luthier*, p. 1-32.

²⁰ Auguste Bottée de Toulmon, *Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge*, Extrait du XVII^e vol. des *Mémoires de la Société royale des antiquaires de France*, 1844.

xvi^e siècles), sur leur caractéristiques, leur accord. Sans le confesser ouvertement, il se présente finalement en pionnier après avoir critiqué ouvertement « la médiocrité des exécutions »²¹ de Fétis dans ses séances de musique ancienne de 1832, laquelle était due à l'absence de réflexion sur l'usage d'instruments appropriés. Ces deux opuscules servent d'introduction et de postface à son véritable traité technique de facture publié en 1903, *L'Art du luthier*²². Cet ouvrage n'a que peu à voir avec le manuel du luthier de Maugin, présenté précédemment. Alors que ce dernier véhicule toutes sortes de règles intangibles, fige la lutherie dans une conception normative qui contribua grandement à la standardisation des procédés et des mesures, celui de Tolbecque frappe aujourd'hui encore par ses nombreuses intuitions historiques issues de patientes observations d'instruments anciens – la technique de construction des fonds par bandes de bois ployées et forcées²³ remise en pratique ces dernières décennies²⁴ ; la remise à l'ordre du jour des parties intermédiaires de violon ; la prudence dans les procédés de restauration – et sa liberté de ton (la dénonciation de la crédulité, du formalisme et du mercantilisme de tant de luthiers-marchands).

● Les produits de l'industrie, leur exposition et le développement de l'organographie

Le XIX^e siècle voit aussi se développer les expositions publiques nationales des produits de l'industrie française. Elles deviendront internationales à partir de 1851. Le nombre d'instruments de musique qui y sont présentés ira croissant (2 en 1798, 14 en 1819, 62 en 1827, 93 en 1839, 131 en 1849). Des articles de presse en décrivent les spécimens, de même que des rapports de jury, dont les auteurs seront progressivement des savants compétents dans le domaine, affinent l'observation et la diffusion des savoir-faire comme l'émulation²⁵. F.-J. Fétis est le premier à commenter, dans la revue qu'il a fondée²⁶, les innovations du luthier Thibout touchant les instruments du quatuor exposés en 1827 – bords de caisse moins saillants, épaisseurs plus fortes, vernis à l'huile siccativ – et à décrire en détail les expérimentations de Chanot (violon sans coins et chevalet plat) et celles de Félix Savart (violon triangulaire et plat). En 1849, Henri Blanchard décrit longuement, sans la nommer, l'octobasse inventée par Jean-Baptiste Vuillaume, ce qui permet d'ailleurs de confirmer la datation précise de cet instrument²⁷.

²¹ A. Tolbecque, *L'Art du luthier*, p. 16.

²² Réédition en fac-similé, Marseille, Laffitte Reprints, 1978.

²³ « Table de trois pièces ; table à fil droit », *L'Art du luthier*, p. 193-194.

²⁴ Ingo Muthesius, « Restaurer : le travail d'un atelier – *Restaurieren: Arbeit in einer Werkstatt* », in Christophe Coin, Susan Orlando (dirs.), *A Viola da Gamba Miscellanea*, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 173-174, 189-190.

²⁵ Joël-Marie Fauquet et Florence Gétreau, « Nouveau statut de l'instrument de musique en France au XIX^e siècle dans les expositions nationales et universelles », in Roberto Illiano et Luca Sala (eds.), *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, Ad Parnassum Studies 5, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2010, p. 361-389.

²⁶ François-Joseph Fétis, « Exposition des produits de l'industrie : Violons, altos et basses perfectionnés par M. Thibout », *Revue musicale*, t. II, vol. 2, n° 26 (1827), p. 25-36.

²⁷ Henri Blanchard, « Exposition des produits de l'industrie. Deuxième article. Instruments à cordes, et archets. – M. Vuillaume », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 16^e année, n° 30, p. 235-236. Dans un cinquième article du 26 août 1849, Blanchard commente les violons, altos, basses et archets de Jean Carolus Henry, Thibout, Chanot, Maucotel, Busson, Buthod, Henry et Simon.

À l'occasion de cette même exposition le comte Adolphe Le Douclet de Pontécoulant (1794-1882) publie dans *La France Musicale* un long article en livraisons²⁸. Bonapartiste, émigré au Brésil au retour des Bourbons, il revient à Paris en 1825. Son intérêt pour l'acoustique, l'économie et les statistiques le conduit à s'intéresser avec méthode aux instruments de musique et à leurs innovations. Il expose les mobiles sous-jacents de ces expositions publiques conçues pour rendre la musique accessible au plus grand nombre en produisant des instruments abordables. Elles permettent en effet d'établir une perspective comparative régie par l'idée de progrès ; de mettre le consommateur en rapport direct avec le fabricant ; d'exposer les produits ordinaires d'une industrie ; d'admettre ces objets selon les critères de la qualité, de la beauté, de l'utilité ; de faire en sorte que l'objet, par sa construction et son débit, apporte quelque chose à l'industrie et au commerce.

En 1861, Pontécoulant publie une étude très développée intitulée *Organographie – terme emprunté au célèbre traité de Michael Praetorius – qui est sous-titrée Essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*²⁹. Dans sa préface, il considère que l'augmentation des connaissances étant générale dans tous les domaines, il est utile « pour la facture instrumentale de lui rappeler son origine, de tracer son histoire, celle de ses travaux, et de constater ses progrès ». Écrivant pour éviter aux facteurs contemporains de se « fourvoyer dans un sentier déjà parcouru », il divise son travail en deux parties : la première, qui s'arrête à 1789 (début d'une « ère de liberté rendue au travail » et d'une « révolution sociale » qui doit permettre une renaissance pour les arts et pour l'industrie), trace l'histoire des instruments depuis l'Antiquité, montrant combien les anciens traités (de Virdung à La Borde) sont souvent incomplets « et leurs dessins imaginaires ». Insistant sur l'importance des textes littéraires et des représentations visuelles, il souligne que beaucoup d'écrivains ont parlé « des produits » mais que « aucun ne s'est occupé du producteur ». Il est donc le premier à avoir consulté les archives (même s'il n'en donne pas les références précises) et à consacrer un long chapitre aux conditions d'exercice du métier de faiseur d'instruments, de la fin du Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime. Conscient des effets du « régime social », il remarque que « loin d'avoir favorisé le progrès de l'industrie, les jurandes ont sans cesse entravé sa marche et ralenti son activité [...] puisque l'effet naturel de tout privilège est de borner l'émulation de celui qui en jouit ». Il considère alors tout naturellement le statut des musiciens eux-mêmes, les tribulations de la corporation des ménestriers et la longue suite de conflits qui émailla, aux XVII^e et XVIII^e siècles, ses relations avec les musiciens de l'Académie et de la musique du Roi. Le titre de son ouvrage a sans doute occulté ce pan entier de son étude qui devance sur ces sujets les travaux ultérieurs d'Antoine Vidal, Constant Pierre et de Loubet de Sceaux, et plus près de nous de Luc Charles-Dominique³⁰, car il fait œuvre de précurseur sur ces questions de sociologie musicale³¹.

²⁸ Adolphe, vicomte de Pontécoulant, « Exposition des produits de l'industrie », *La France musicale* 6, 12, 21, 26 mai 1839 ; 2, 16, 23, 30 juin 1839 ; 7, 14, 21, 28 juillet 1839 ; 4 août, 1^{er} septembre 1839, p. 292-294, 300-302, 310-313, 323-324, 349-350, 357-359, 371-373, 383-385, 393-396, 412-414, 425-426, 435-436, 481-482.

²⁹ Adolphe, comte de Pontécoulant, *Organographie. Essai sur la Facture Instrumentale. Art, Industrie et Commerce*, Paris, Castel, 1861.

³⁰ *Les ménestriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

³¹ Pontécoulant achève d'ailleurs ce chapitre par l'Association des artistes musiciens, fondation du baron Taylor en 1843, dont l'importance est éclairée aujourd'hui par les travaux de Joël-Marie Fauquet et Hervé Audéon.

La deuxième partie de son *Organographie* présente tout d'abord, par tranches chronologiques, les progrès de cet *Art*, terme qui le place dans la descendance des encyclopédistes. Chaque famille instrumentale fait l'objet d'un recensement analytique des innovations, précisant auteur et date. La liste des brevets d'invention pour la période considérée est établie, ainsi que pour chaque innovation un résumé des rapports des jurys d'expositions industrielles.

Durant toute la deuxième moitié du XIX^e siècle, les rapports officiels et les très nombreux articles critiques parus dans la presse musicale sur les instruments de musique dans les expositions universelles continuent à donner un compte-rendu circonstancié de l'évolution contemporaine³².

● Sources d'archives sur les joueurs et « feseurs » d'instruments

La fondation en 1821 de l'École des chartes va ouvrir un champ nouveau d'études autour du violon et des instruments à archet en stimulant l'exploration des archives concernant les corporations de musiciens comme de faiseurs d'instruments. Marie-Bernard Bernhard (1809-1884), né à Strasbourg et formé dans cette école, publie ainsi en 1844 le produit de ses *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris*³³ qui est la reprise des trois livraisons qu'il a données entre 1842 et 1844 sur ce sujet au périodique de cette institution, la *Bibliothèque de l'École des Chartes*. Son travail a très probablement servi à Pontécoulant en 1861 pour ses chapitres IV (sur les faiseurs d'instruments) et V (sur les instrumentistes et ménétriers) bien qu'il ne cite pas ce savant dans sa bibliographie.

En revanche le musicographe Antoine Vidal (1820-1891), banquier qui apprit le violoncelle avec Auguste Franchomme, le cite explicitement dans ses publications. Arthur Pougin, dans le supplément de la *Biographie universelle des musiciens*, indique que Vidal finit par publier ses très nombreuses notes sur l'histoire de l'art instrumental après avoir été encouragé par Frédéric Hillemacher (1811-1886), un graveur amateur qui avait publié, entre 1858 et 1874, des séries de portraits de comédiens des troupes de Molière à celle de Talma. Vidal prépara avec lui trois luxueux volumes sur *Les instruments à archet, les feseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen, suivi d'un catalogue général de la musique de chambre... orné de planches gravées à l'eau-forte*. Il s'agit de onze figures d'instruments, de soixante portraits de musiciens et dix de luthiers, gravés d'après des originaux et enfin de reproductions d'étiquettes d'instruments et d'autographes musicaux³⁴. Rédigé et produit avec beaucoup de soin, le contenu du livre se veut encyclopédique mais il n'apporte pas de grandes nouveautés depuis que Pontécoulant a déjà publié l'essentiel sur les confréries de faiseurs et de joueurs d'instruments. Vidal prépare ensuite *La lutherie et les luthiers*³⁵, ouvrage qui reprend le contenu

³² Voir *Textes sur les expositions universelles de Londres (1851-1852) et de Paris (1855-1867, 1878, 1889)* en ligne sur le site de l'Institut de recherche en musicologie :

<https://www.iremusc.cnrs.fr/fr/publications/textes-sur-les-expositions-universelles-de-londres-1851-1852-et-de-paris-1855-1867-1878>.

Les rapports sont signés Hector Berlioz, François-Joseph Fétis, Adrien La Fage, Gustave Chouquet, Eugène Lecote, Constant Pierre, Léon Pillaut, Julien Tiersot.

³³ Paris, Impr. de F. Didot frères, [1844].

³⁴ Paris, Impr. de J. Claye, 1876-1878.

³⁵ Paris, Maison Quantin, 1889.

de certains chapitres de sa première somme (les origines du violon, l'origine de la lutherie) mais qui caractérise chaque école de lutherie européenne – avec un développement sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle – en ajoutant une « nomenclature des luthiers de ces pays », qui constitue la première tentative française de dictionnaire. Mais il comporte tant d'approximations qu'il n'a guère été utilisé par les organologues du XX^e siècle. Catherine Massip a très récemment retracé la succession des travaux sur les Vingt-quatre Violons et la pratique de cet instrument en France « De Vidal à La Laurencie »³⁶, en caractérisant les publications de Laurent Grillet, d'Ernest Thoinan, Arthur Pougin, et Lionel de La Laurencie³⁷. Il faudrait y ajouter Marc Pincherle (1888-1974) dont la thèse sur *La technique du violon chez les premiers sonatistes français (1695-1723)*, parue en 1911 en plusieurs livraisons dans la *Revue musicale mensuelle de la S.I.M.*, a eu un grand retentissement, a été suivie par une prolifique bibliographie³⁸ sur son instrument de prédilection et a nourri ses manuels fréquemment réédités.

Concernant la facture instrumentale un grand pas en avant est fait avec Constant Pierre (1855-1918). Bassoniste formé au Conservatoire, membre de l'orchestre de plusieurs théâtres entre 1877 et 1880, Commis au ministère de la Guerre, puis au Conservatoire à partir de 1881, il en devient le Sous-chef du Secrétariat en 1900. Rédacteur dans cinq périodiques musicaux, ses publications sont nombreuses et établies sur des sources de première main. Ses travaux sur l'histoire du Conservatoire restent incontournables comme sa monographie sur *Le Concert Spirituel*³⁹. Son ouvrage sur *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale*⁴⁰ reste un usuel indispensable, car, comme il l'indique dans son Avant-Propos, ce travail est le développement des articles *facteur d'instruments* et *facture instrumentale* qu'Henri Lavoix l'avait chargé de rédiger pour le tome XVI de la *Grande Encyclopédie* (1892) : « Désireux d'écrire des articles originaux, n'empruntant rien – contrairement à un usage fréquent – aux dictionnaires similaires parus antérieurement, nous n'avons pas hésité à faire de longues recherches et notre moisson en notes et renseignements a été telle, que le cadre forcément restreint d'articles de dictionnaires, était insuffisant à les contenir. »

Soulignant que son répertoire est le plus complet (il signale qu'Antoine Vidal recense 201 luthiers et lui 295) et qu'il compte aussi de nouveaux documents inédits sur la corporation comme « la confirmation des statuts de 1680, le règlement de 1749, les procès et jugements de 1520, 1741 et surtout celui de 1752 », il marque aussi ses apports – sans tenir compte des perspectives déjà ouvertes par Pontécoulant – en évoquant les développements de l'industrie et les découvertes particulières qu'il a pu faire sur certains instruments à vent.

³⁶ Catherine Massip, « Recherches sur les violons du Roi : bilan et perspectives », in Jean Duron et Florence Gétreau, (dirs.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires et singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 27-39.

³⁷ Marc Pincherle, « Lionel de la Laurencie », *Revue de Musicologie*, 15 (1934), p. 1-24.

³⁸ Geneviève Thibault et Jean Gribenski, « Marc Pincherle (1888-1974) », *Revue de Musicologie*, 61 (1975), p. 169-196.

³⁹ Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, Dictionnaire des lauréats, p. 829 ; bibliographie de ses travaux, p. 872. Voir aussi Florence Gétreau, « Constant Pierre », in Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, p. 976-977.

⁴⁰ Constant Pierre, *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la Facture instrumentale. Précis historique*, Paris, E. Sagot, 1893. Reprint Minkoff, 1971.

Il revient aussi à d'autres érudits de la même génération d'avoir entrepris des travaux de première main sur l'histoire de la facture dans les provinces de France. En 1893, année même de la publication de Constant Pierre, Henry Coutagne publie une brochure remarquable sur *Gaspard Duiffoprout et les luthiers lyonnais du XVI^e siècle*⁴¹, basée sur des dépouillements rigoureux aux archives de Lyon. Bien peu a été exhumé depuis sur ces facteurs⁴².

Albert Jacquot (1853-1915), luthier et musicographe issu d'une famille de luthiers de Mirecourt remontant au XVII^e siècle, est l'auteur d'un ouvrage sur *La musique en Lorraine* (1882) basée sur les archives locales comme sa monographie sur *La lutherie lorraine et française depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Il apporte une importante documentation sur Nancy et Mirecourt, sur la dynastie des Médard et sur les facteurs lorrains. Ce dictionnaire biographique⁴³ qui a le mérite de reposer sur les registres d'état-civil et les rôles des contribuables des villes concernées, pose comme un fait avéré que « l'école lorraine [est] la seule racine de notre école française », ce qui est bien sûr parfaitement infondé comme l'ont démontré François Lesure, qui s'appuie sur ses propres travaux dans les archives parisiennes et sur la thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe de l'École des Chartres de Noëlle Gouillart⁴⁴. Jacquot a habilement mêlé les luthiers parisiens et ceux de Lorraine dans son dictionnaire, ce qui gonfle artificiellement la représentativité de son corpus de 1000 luthiers alors que Noëlle Gouillart dénombre 451 facteurs, marchands, archetiers pendant tout le XVIII^e siècle. Elle démontre aussi que le luthier Tywersus est un mythe, que Dieudonné de Montfort est bien le premier luthier repéré à partir de 1625 (et non 1602) mais qu'aucun document ne le mentionne comme luthier des ducs de Lorraine contrairement aux hypothèses colportées par Jacquot et même jusqu'à récemment par le luthier Philippe Dupuy. Quant à la prétendue origine italienne de la première lutherie lorraine, elle n'a plus aucune crédibilité et un volume collectif rend compte de manière scientifique des récentes études tant historiques, ethnologiques et sociologiques portant sur les activités de Mirecourt⁴⁵.

En dehors de la Lorraine, quelques études régionales sur la lutherie dans les provinces françaises sont parues dans la première moitié du XX^e siècle. Nous en avons fait un premier recensement en 1999 pour le Comité international des musées et collections d'instruments de musique⁴⁶.

⁴¹ Paris, Fischbacher, 1893.

⁴² Franck Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Clarendon Press, 1992, « Instrument-Makers », p. 127-130 et Appendix IV Instrument-Makers, p. 302-306 ; Édouard Martin, *Gaspard Tieffenbrücker et la lutherie lyonnaise du XVI^e siècle dans les courants d'échanges européens*, Mémoire de maîtrise d'histoire économique et sociale, Université de Paris I, sous la dir. de Mme Dominique Margairaz, 2003 ; Florence Gétreau, « Instrument making in Lyon and Paris around 1600 », in Boje E. Hans Schmuhl, Monika Lustig (eds.), *Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert*, 26. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 6. Bis 8 mai 2005, Augsburg, Wissner-Verlag, Michaelstein, Stiftung Kloster Michaelstein, 2007, p. 179-204.

⁴³ Albert Jacquot, *Les Médard*, Paris, Fischbacher, 1896 ; *Essai de répertoire des artistes lorrains. Les facteurs d'orgues et de clavecins lorrains*, Paris, Plon, 1910 ; *La lutherie lorraine et française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Fischbacher, 1912. Reprint Genève, Minkoff, 1985.

⁴⁴ Noëlle Gouillart, *Les luthiers de Mirecourt aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Paris, École nationale des Chartres, 1983 ; François Lesure, « Les débuts de la lutherie lorraine ; Du mythe à la réalité », *Musique-Images-Instruments* 2 (1997), p. 171-175.

⁴⁵ Jean-Paul Rothiot et Jean-Pierre Husson (dir.), *Mirecourt. Une ville et ses métiers. Actes des 14^e Journées d'études vosgiennes*, Épinal, Fédération des sociétés savantes du département des Vosges, 2013.

● Le retour aux sources d'archives après 1950. Les nouveaux recueils de documents sur les musiciens et les facteurs

À partir des années 1950, une nouvelle génération de chercheurs qui gravite autour de Norbert Dufourcq (1904-1990)⁴⁷ au Conservatoire de Paris, puis de François Lesure (1923-2001)⁴⁸ à l'École Pratique des Hautes Études, va donner une impulsion inédite à l'histoire du violon et des violonistes.

Que ce soit dans la *Revue de musicologie*, puis dans sa collection *La vie musicale en France sous les rois Bourbons*, et enfin dans la tribune qu'il avait fondée (*Recherche sur la musique française classique*), Dufourcq a publié un nombre considérable de documents d'archives sur les musiciens français qui éclairent la carrière de facteurs d'instruments et d'instrumentistes. Lorsqu'il travaille sur des facteurs comme les Richard ou les Denis, ou sur les faiseurs de cordes⁴⁹, on mesure tout le chemin parcouru depuis les articles si approximatifs de Gustave Chouquet publiés au XIX^e siècle sur le même sujet. Formées par Norbert Dufourcq, encouragées à publier dans sa revue *Recherches sur la musique française* et chez son éditeur Picard, plusieurs chercheuses, à l'occasion de dépouillements systématiques dans les fonds d'archives parisiens et versaillais, ont mis au jour des documents qui constituent aujourd'hui la matière de dictionnaires de premier rang⁵⁰. Ces travaux sont dus à Marcelle Benoît – notamment son étude sur l'apprentissage des facteurs d'instruments⁵¹ –, mais aussi Françoise Gaussen (1960), Yolande de Brossard (1965), Roberte Machard (1971), Catherine Massip⁵². On ajoutera à tous ces volumes le travail monumental de Bernard Bardet (1930-2018), sa thèse de l'École des Chartes dirigée par Norbert Dufourcq et Jean Hubert, sur *Les violons de la musique de la Chambre sous Louis XIV* en 1956, dont la publication a pu voir le jour en 2016 grâce au gros travail d'actualisation, d'indexation et de systématisation de Catherine Massip⁵³.

⁴⁶ Florence Gétreau, « *Regional Schools of Instrument-making in France: Their Representation in Public Collections* », *Comité international des musées et collections d'instruments de musique. CIMCIM Publications* 4 (1999), p. 35-44 ; Maurice Requier, « Les luthiers marseillais du XVII^e siècle à nos jours », *Bulletin officiel. Musée du Vieux Marseille*, n° 40 (1935), p. 211-226 ; Maurice Mutterer, « Les luthiers alsaciens jusqu'au milieu du XIX^e siècle », *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, n° 102 (1936), p. 1-7 ; Émile-M. Blandin, *Les luthiers en Normandie*, Le Havre, Impr. de la Presse, 1951 ; François-Henri Houbart, « Une famille de luthiers à Orléans dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société Archéologique et Historique de l'Orléanais*, n° 52 (1958) ; Marie-Claire Le Moigne-Mussat, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève, Minkoff, 1988, p. 92-94, 260-262.

⁴⁷ Marcelle Benoît, « [Nécrologie] Norbert Dufourcq (1904-1990) », *Recherches sur la musique française classique* 27 (1991-1992).

⁴⁸ Catherine Massip, « [Nécrologie] François Lesure (1923-2001) », *Revue de musicologie* 87 (2001), p. 517-520 ; Jean Gribenski, Christian Meyer, « Bibliographie des travaux de François Lesure », *ibid.*, p. 457-470.

⁴⁹ Norbert Dufourcq, « Documents sur les Maîtres faiseurs de cordes à Toulouse à la fin du XVII^e siècle », *Revue de musicologie* 41 (1958), p. 88-95.

⁵⁰ Willibald Leo Frh. Von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Ergänzungsband erstellt von Thomas Drescher, Tutzing, Hans Schneider, 1990 (nous avons transmis à Thomas Drescher les références de tous leurs ouvrages de ces chercheuses alors qu'il préparait la réédition de ce dictionnaire de luthiers). Voir aussi Marcelle Benoît, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.

⁵¹ Marcelle Benoît, « L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris. 1600-1661, 1715-1774 », *Recherches sur la musique française classique* XXIV (1986), p. 5-106.

⁵² Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin. 1643-1661*, Paris, Picard, 1976.

⁵³ Bernard Bardet, *Les Violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de

François Lesure, de son côté, incarnait une pluridisciplinarité trop rare en France⁵⁴. Sa formation à la Sorbonne, à l'École des Chartes et au Conservatoire de Paris, complétée par des études en sociologie de l'art auprès de Pierre Francastel à l'École des Hautes Études, tissèrent dès l'origine de sa carrière les fils d'une curiosité qui ne devait jamais cesser de lier les humanités entre elles. S'affirmant dans le domaine de la recherche avec une thèse sur *La facture instrumentale à Paris au XVI^e siècle* (1948), il donna une impulsion aux travaux d'archives au service de l'organologie et de la sociologie des pratiques de la musique. Il exhuma à la Bibliothèque Sainte-Geneviève le traité de Pierre Trichet écrit vers 1630 et resté à l'état de manuscrit⁵⁵. Une génération plus tard, en préfaçant les magnifiques dépouillements de Madeleine Jurgens dans les fonds du Minutier central des notaires aux Archives nationales⁵⁶, il souligna les mérites d'une méthode qu'il avait lui-même encouragée, ayant « étendu l'enquête aux non professionnels, [et] pénétré dans les demeures des Parisiens pour y dénombrer les livres de musique, les instruments ».

La Galpin Society, société savante anglaise dévolue aux instruments de musique, fondée pour poursuivre l'œuvre du révérend père Francis Galpin, collectionneur et grand connaisseur d'instruments, lance en 1948 *The Galpin Society Journal*, une tribune dévolue à l'organologie en tant que science. François Lesure est le premier Français à s'y manifester en 1954⁵⁷.

La Société française de musicologie participa aussi à la diffusion de ces précieux recueils de documents. Après ceux qu'avaient réunis Colombe Samoyault-Verlet dans sa thèse de l'École des Chartes sur *Les Facteurs de clavecins parisiens* (1966) ce sont ceux recueillis par Sylvette Milliot⁵⁸, sur *Les luthiers parisiens du XVIII^e siècle* qui furent publiés en 1970. Même si les notices biographiques manquent d'une présentation systématique pour en permettre une exploitation aisée, l'annexe composée des inventaires après décès de tous les luthiers répertoriés constitue un corpus de sources irremplaçable. La réédition de ce travail en 1997 par Sylvette Milliot dans le volume II de son *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960* garde toute son actualité et enrichit mutuellement l'analyse des instruments de ces mêmes luthiers présentés dans leurs caractéristiques morphologiques et de facture. Violoncelliste ayant consacré sa thèse de doctorat à cet instrument en France au XVIII^e siècle, elle a complété son *Histoire de la lutherie* par trois autres volumes sur les grandes dynasties parisiennes de luthiers actifs au XIX^e siècle : *La famille Chanot-Chardon* (1994), *Jean-Baptiste Vuillaume et sa famille* (2006) et *Nicolas Lupot, ses contemporains et ses successeurs : Pique, Thibout, Gand, Bernardel* (2015).

musicologie, 2016 ; Catherine Massip, « Bernard Bardet (1930-2018) », *Revue de musicologie*, 105 (2019), p. 397-399.

⁵⁴ Florence Gétreau, « À François Lesure » *Musique-Images-Instruments* 5 (2003), p. 5-7.

⁵⁵ François Lesure, « Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique* », *Annales musicologiques* 3 (1955), p. 283-387.

⁵⁶ Madeleine Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de la musique. 1600-1650*, Paris, SEVPEN, 1967, XVII-XV.

⁵⁷ François Lesure, « La Facture Instrumentale à Paris au Seizième siècle », *The Galpin Society Journal* 7 (1954), p. 11-52.

⁵⁸ Sylvette Milliot, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Société française de musicologie/Heugel et Cie, 1970 ; *Le violoncelle en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1985.

● Acoustique et organologie des instruments à cordes frottées

En dehors de ces travaux d'ordre biographique et professionnel, il convient de mentionner les ouvrages d'Henri Bouasse. Auteur de multiples manuels de physique à l'usage de l'enseignement secondaire, il a laissé quatre ouvrages de base sur l'acoustique des instruments de musique, publiés à la fin des années 1930, qui figurent encore en première place dans la bibliothèque de l'acousticien comme de l'organologue⁵⁹. Le rôle joué par Émile Leipp (1913-1986), acousticien universitaire et son équipe (notamment Michèle Castellengo), doit ensuite être souligné. Sa formation de physicien et de luthier l'amène tôt à s'intéresser au violon et à ses caractéristiques physiques, loin des préjugés véhiculés par les luthiers marchands. À partir de 1963, dans le cadre de l'Université de Paris VI, il organise des séminaires réguliers autour de problématiques touchant l'acoustique musicale mais aussi très souvent celle des instruments de musique. Le *Bulletin du GAM (Groupe d'acoustique musicale)* diffuse la matière très riche et très nouvelle de ces 115 séminaires où de nombreux facteurs, des musiciens et l'équipe du Musée Instrumental se joindront à partir des années 1970. On regrettera vivement que cette tribune ait conservé une diffusion très confidentielle, n'ait jamais été supportée par un véritable éditeur, n'ait jamais été traduite ce qui explique que ses avancées soit restées quasi ignorées à l'étranger. On peut heureusement aujourd'hui accéder sur Internet aux deux livraisons sur les 116 qui concernent le violon⁶⁰.

● Les études sur le violon et les instruments du quatuor dans deux revues françaises

En dehors d'un article de Lionel de La Laurencie sur « Les débuts de la musique de chambre en France » paru en quatre livraisons en 1934, la *Revue de musicologie* a publié quatre articles ayant trait aux joueurs et interprètes (Pirro, 1925 ; Soccanne, 1939) et aux orchestres (Lesure, 1954 ; Duron, 1984) ainsi qu'un court article de Norbert Dufourcq sur les corporations de « maîtres faiseurs de cordes » à Toulouse à la fin du XVIII^e siècle (1958). Par ailleurs, six recensions d'ouvrages sur la lutherie confiées pour quatre d'entre elles à Sylvette Milliot (1972, 1974, 1979, 1987), trois à Josiane Bran-Ricci (1970, 1974, 1980) et deux à Florence Gétreau (1978, 1990). François Lesure confia à cette dernière, en 1993, la préparation d'un dossier spécial sur *La recherche en Organologie* de 1960 à 1992. C'est Karel Moens qui rédigea la partie sur « Les cordes frottées » en l'organisant selon dix sections synthétiques accompagnées chacune d'une bibliographie. On remarquera que sur les 113 références bibliographiques qu'il donna, huit seulement concernaient la France⁶¹.

⁵⁹ Henri Bouasse, *Acoustique. Cordes et membranes. Instruments de musique à cordes et à membranes*, Paris, Delagrave, 1926.

⁶⁰ <http://www.lam.jussieu.fr/BulletinsGAM.php> Émile Leipp, « Le violon », *Bulletin du GAM (Groupe d'Acoustique Musicale)*, n° 16 (déc. 1965) ; « Le violon de Savart », *Bulletin du GAM (Groupe d'Acoustique Musicale)*, n° 57 (1971).

⁶¹ Florence Gétreau, (dir.), avec la collaboration de Joël Dugot, Karel Moens, Manfred Hermann Schmid, Howard Schott, « La recherche en organologie. Les instruments de musique occidentaux. 1960-1992 », *Revue de Musicologie* 79 (1993) p. 12-74.

Cette revue n'a donc pas particulièrement contribué au développement des études sur le violon. À partir de 1995, en revanche, la nouvelle revue *Musique-Images-Instruments* (publiée par Klincksieck, puis par CNRS Éditions) prend son relai sur les questions liées à l'organologie et l'iconographie musicale et diffuse des travaux variés : par exemple, en questionnant la proximité, la complémentarité et la coexistence des violes et violons au xvii^e siècle (n° 2, Karel Moens), les débuts de la lutherie lorraine (n° 2, François Lesure), les maîtrises et jurandes dans la communauté des « faiseurs d'instruments » de musique à Paris (n° 4, Jean Jeltsch et Denis Watel) et la terminologie du métier (n° 5, Édouard Martin), les archets en France aux xvii^e et xviii^e siècles dans les sources iconographiques (n° 4, Florence Gétreau), le mythe des instruments italiens commandés par Charles IX (n° 5, François Lesure et Karel Moens), la pochette de maître à danser au xix^e siècle (n° 9, Gabriella Asaro), un violoniste collectionneur, Louis Édouard Besson (n° 15, Jean-Philippe Echard et Valérie Malecki).

● Le violon dans les expositions temporaires organisées en France

L'exposition *Instrumentistes et luthiers parisiens*⁶², que nous avons organisée en 1988 en préfiguration de l'esprit des futures présentations du musée de la Musique, permit de contextualiser les riches collections d'instruments à cordes (luths, guitares, violes, harpes, vielles à roue, guitare, instruments du quatuor) construits à Paris pendant trois siècles et conservés au Musée Instrumental. Beaucoup de documents inédits leurs furent associés pour la première fois, tant dans l'espace que dans l'ouvrage qui en a gardé la mémoire (inventaires d'ateliers, brevets d'invention, mémoires présentés devant les Académies, méthodes instrumentales écrites par les inventeurs), entourés des partitions et des portraits des musiciens de renom qui les servirent. Huit chapitres du catalogue sur dix-sept et 130 objets sur 300 concernaient l'histoire du violon et apportaient un état de la question avec des contributions d'organologues, musicologues et luthiers : Catherine Massip, Sylvette Milliot, Julian Clarck, Étienne Vatelot, Josiane Bran-Ricci et Joël-Marie Fauquet.

En 1997, Christian Gendron, conservateur des musées de Niort, la ville d'option, nous l'avons vu, d'Auguste Tolbecque, organisait une exposition à l'occasion du congrès annuel de l'association des Luthiers et Archetiers d'Art de France⁶³. Alors qu'un groupe de travail franco-belge, réunissant des représentants des trois collections publiques dépositaires de l'œuvre de ce luthier musicien, avait travaillé plusieurs mois durant avec son arrière-petit-fils, Monsieur Camille Aubéry, cette exposition a été faite en tenant compte de ce travail mais sans associer le groupe de travail. L'ouvrage qui accompagnait l'exposition retrace en détail la biographie du personnage, offre le catalogue raisonné de ses instruments les plus caractéristiques, évoque l'homme social, le collectionneur et le musicien-compositeur, avec un extrait de nos propres mises au point publiées l'année précédente⁶⁴. L'année suivante, le musée de la Musique nouvellement

⁶² Florence Gétreau (dir.), *Instrumentistes et luthiers parisiens. xvii^e-xix^e siècles* [Cat. d'exp.], Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988.

⁶³ Christian Gendron, *Auguste Tolbecque. Luthier et musicien*, catalogue d'exposition, Niort, Musées, 1997.

⁶⁴ Florence Gétreau, *Aux origines du musée de la Musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris. 1795-1995*, Paris, Klincksieck-Réunion des musées nationaux, 1996, « Charles Petit et Auguste Tolbecque », p. 310-314, 699.

inauguré offrait sa première exposition temporaire en marquant le bicentenaire de la naissance d'un autre luthier, Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875). Le choix des œuvres, des thématiques de l'exposition comme de son catalogue, reflétait les différentes facettes de cette personnalité qui domina le siècle : l'entrepreneur, l'inventeur, le marchand-artisan, l'imitateur, en le replaçant dans le contexte artisanal, social, artistique et musical de son temps⁶⁵.

● Les pratiques populaires du violon

Dans l'ouvrage monumental consacré à la *Musique Bretonne. Histoire des sonneurs de tradition*⁶⁶, les pratiques ménésières sont évoquées à plusieurs moments du découpage chronologique : un chapitre sur l'implantation ancienne du violon entre 1820 et 1870 et un autre sur la forte pratique de l'instrument par les *violonserien* de Basse Bretagne entre 1870 et 1940, lesquels semblent indiquer un déclin après la première guerre mondiale. Dans *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*, Olivier Durif a consacré aussi un chapitre aux « violons pastoraux »⁶⁷. Mais il resterait à collationner plus attentivement les publications concernant les pratiques populaires du violon parues dans les revues associatives. Une première tentative a vu le jour en annexe au volume de la collection *Modal* de la Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles, préparé sous la responsabilité de Jean-François Vrod et publié en 2003 sous le titre de *Violon populaire. Le caméléon merveilleux*⁶⁸. Les traditions de Gascogne, du Poitou, du Dauphiné, d'Auvergne et du Limousin, y sont notamment étudiées. Le cas exemplaire du luthier violoneux Arthur Chauvineau éclaire ensuite cette tradition de facture, tandis qu'une large place est faite ensuite aux modes d'apprentissage, à la gestuelle et aux pratiques anciennes et plus récentes. Les publications de Lothaire Mabru ont justement attiré l'attention sur la gestuelle de l'instrument⁶⁹. Quant à la lutherie populaire elle a fait l'objet d'un regain d'intérêt à l'occasion des commémorations de la première guerre mondiale à propos des instruments confectionnés par les soldats⁷⁰. Enfin, on constate aujourd'hui la prise en compte, de plus en plus répandue, des musiques de ménésiers par des musicologues non spécialistes, dans des publications généralistes, par exemple des monographies locales ou régionales⁷¹, de même que plusieurs recherches fructueuses et

⁶⁵ Jeanne Villeneuve, Emmanuel Jaeger (dirs.), *Violons, Vuillaume. 1798-1875. Un maître luthier français du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, musée de la Musique, 1998 ; Jeanne Villeneuve, Emmanuel Jaeger (eds.), *Violins, Vuillaume. 1798-1975. A great French violin maker of the 19th century*, exhibition cat., trans. By Marianne de Mazières, Paris, Cité de la musique, musée de la Musique, 1998.

⁶⁶ Collectif, *Musique Bretonne. Histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez, Le Chasse-Marée/Armen, 1996.

⁶⁷ Olivier Durif, *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*, Cité de la Musique/ Actes Sud, 1998.

⁶⁸ La Falourdière, Éditions Modal, s.d. [2003].

⁶⁹ Lothaire Mabru, *La mentonnière et le coussin*, Rapport de recherche pour la Mission du Patrimoine Ethnologique, 1993, 107 p. ; Lothaire Mabru, « Des postures musiciennes », *Ethnologie française* 25/4 (1995), p. 591-607.

⁷⁰ Florence Gétreau, « Instruments de soldats : typologies, fonctions, transmission », in Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *Musique et guerre (1914-1918)*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 41-73 ; Florence Gétreau, « Instruments de soldats », in Florence Gétreau (dir.), *Entendre la guerre. Silence, musiques et sons en 14-18*, Paris, Gallimard, 2014, p. 52-67.

⁷¹ Alice Tacaille, « La Picardie, bassin formateur et recruteur », in Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin, Philippe Vendrix (dir.), *La musique en Picardie du XVI^e au XVII^e siècle*, Turnhout, Brepols Publishers, 2012, p.

prometteuses sont actuellement menées dans les archives sur l'histoire ménétrière de certains territoires, comme le Haut-Languedoc⁷² ou la Catalogne française⁷³.

● Deux réalisations récentes symptomatiques des nouveaux développements de la recherche

Nous aimerions conclure cette vue panoramique qui ne prétend nullement à l'exhaustivité en mentionnant deux ouvrages qui reflètent la vivacité des questionnements actuels autour du violon. Le premier est issu d'un colloque suscité par les reconstitutions d'instruments de l'ancienne bande des Vingt-quatre Violons du Roy par le Centre de musique baroque de Versailles. Dans son compte rendu, Luc Charles-Dominique retrace très bien les motivations scientifiques de cette rencontre qui s'était tenue en 2011 et dont les actes sont parus en 2015⁷⁴. L'ouvrage a fait le bilan des études sur cette formation à cinq parties caractéristique de l'orchestre versaillais ; il s'est penché sur les traces visuelles et les rares témoignages matériels, les instruments des parties intermédiaires comme les basses ayant disparu ou ayant été recoupés ; il a étudié les répertoires associés à cette formation et la difficile appréhension de ces parties rarement notées par les compositeurs ; il a enfin montré l'abandon progressif de cette écriture particulière après 1720 ainsi que les pratiques et effectifs dans les orchestres d'autres villes françaises ou étrangères.

Le second est celui qui parachève le parcours de Luc Charles-Dominique et qui porte sur *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*⁷⁵. Il retrace la présence des Tsiganes en France et ses points de contact comme de ressemblance avec les ménétriers pour déboucher sur l'hypothèse d'un transfert culturel entre anciens ménétriers d'Europe occidentale et actuels Tsiganes d'Europe centrale.

Cette enquête est composée de trois parties. La première se veut une histoire des Tsiganes en France qui dépasse les mythes et les fantasmes en s'appuyant autant sur les sources écrites et iconographiques que sur l'anthroponymie. La seconde partie précise l'itinérance des Tsiganes, leurs formes de migrations, leurs métiers (artisanaux, artistiques, musicaux), leur sédentarité variable, leurs voies de circulations et leur logistique. Marginalité et protection des Tsiganes par les cours et la noblesse permettent ensuite d'évoquer les parrainages, les mariages mixtes, les métiers recherchés (forgerons, soldats, maîtres d'armes) et les arts pratiqués (notamment équestres). Le commerce des instruments de musique sous l'Ancien Régime dans les foires est ensuite longuement

291-303 ; Marie-Alexis Colin, « Pratiques musicales à Beauvais du XIV^e au XVII^e siècle », *ibid.*, p. 121-135 ; Grantley McDonald, « La musique à Abbeville », *ibid.*, p. 81-103.

⁷² Daniel Loddo, « Lo país Albigés al temps de Molièira [Le pays albigeois au temps de Molière] », *Revue du Tarn*, déc. 2021, n° 264, p. 73-89.

⁷³ Recherches en cours par Oriol Lluís Gual, directeur du musée de la Musique de Céret (Pyrénées-Orientales).

⁷⁴ Jean Duron et Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires et singularités*, Paris, Vrin, 2015 ; Recension par Luc Charles-Dominique, *Revue de musicologie* 105 (2019), p. 193-197.

⁷⁵ Luc Charles-Dominique, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, 2018. Recension par Florence Gétreau, *Revue de musicologie* 107 (2021), p. 131-135.

caractérisé et complète avantageusement tout ce que les inventaires après décès des facteurs nous avaient déjà appris sur la circulation transfrontalière des modèles. Grâce à une relecture de Claude et François Parfaict ainsi que d'Émile Campardon, l'on redécouvre ensuite les bandes de violons sur les tréteaux des foires et boulevards, auprès des marionnettistes, des danseurs de cordes, des acrobates, des opérateurs et montreurs d'animaux. Tandis que les ménétriers sont consubstantiels des théâtres itinérants, les Tsiganes sont omniprésents dans l'imaginaire des œuvres théâtrales, dans les ballets de cour et à l'opéra.

L'ultime partie du livre est construite en symétrie inversée dans le but de souligner la démarche disciplinaire : « de l'histoire à l'ethnomusicologie » permet de considérer les « bandes » de violons et autres *consorts* dans la France d'Ancien Régime et d'Europe, avec leurs traditions régionales jusqu'à nos jours, en considérant leur appropriation par les Tsiganes jusqu'en Europe centrale, sans oublier les bandes actuelles d'Europe occidentale ; « de l'ethnomusicologie à l'histoire » questionne en revanche la (possible ?) reconstitution du jeu des anciennes « bandes » ménétrières (la tenue et le jeu de l'archet, les parties de remplissage, l'improvisation). Charles-Dominique conclut en formulant l'hypothèse que ces bandes de violons actuelles constitueraient une « mémoire interculturelle de l'Europe ».

Puissent ces deux derniers ouvrages inspirer de nouveaux travaux au bénéfice d'une circulation des savoirs entre musicologie, organologie et anthropologie historique des pratiques violonistiques.

● Bibliographique indicative :

ABLITZER Frédéric, *Influence des paramètres mécaniques et géométriques sur le comportement statique de l'archet de violon en situation de jeu*, Thèse de doctorat en acoustique, sous la dir. de Jean-Pierre Dalmont et Nicolas Dauchez, Université du Mans, Laboratoire d'Acoustique, 2011.

ABONDANCE [GETREAU] Florence, BRAN-RICCI Josiane, LESURE François, MASSIP Catherine (dirs.), *Musiques anciennes. Instruments et partitions (XVII^e-XVIII^e siècles)* [Cat. d'exp.], Paris, Bibliothèque nationale, Paris, Société des amis du Musée instrumental, 1980.

ANTOINE Michel, « Note sur les violonistes Anet », *Recherches sur la musique française classique*, II, 1961-1962, p. 81-93.

L'art du violon : autour de Pierre Baillot (1771-1842), catalogue d'exposition, Chalon-sur-Saône, Musée Denon, 2003.

BARDET Bernard, *Les violons de la musique de la Chambre sous Louis XIV*, thèse de l'École des chartes, sous la dir. de Norbert Dufourcq et Jean Hubert, 1956.

— *Les Violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016.

BEC Pierre, *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1992.

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

- BENOIT Marcelle, « L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris. 1600-1661, 1715-1774 », *Recherches sur la musique française classique* 14 (1986), p. 5-106.
- BERNHARD Bernard, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la Ville de Paris », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 3 (1841-1842), p. 377-403 ; t. 4 (1842-1843), p. 525-549 ; t. 5 (1843-1844), p. 254-284, 339-372.
- BONGRAIN Anne, HOUSSAY Anne, LAINE Frédéric, MARTIN Marie-Lorraine, *Altos*, in *Actes du colloque « L'alto, de la facture à l'interprétation » ; catalogue de l'exposition « L'alto en forme, histoire d'un instrument »*, Les cahiers du musée de la musique 1, Paris, Cité de la musique, 2000.
- BONNET Jean-Louis, *Bouznac, Moulinié et les musiciens en Pays d'Aude. XVI^e-XVII^e siècles*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1988.
- BOUASSE Henri, *Acoustique. Cordes et membranes. Instruments de musique à cordes et à membranes*, Paris, Delagrave, 1926.
- BOUTIN Henri, *Méthode de contrôle actif d'instrument de musique : cas de la lame de xylophone et du violon*, Doctorat en Acoustique musicale, Sous la dir. de Jean-Dominique Polack, Université de Paris VI, 2011.
- BRAN-RICCI Josiane, « Un aspect de la lutherie française : Ouvrard, Salomon et leur entourage dans les collections du Musée Instrumental du Conservatoire de Paris », in Friedemann Hellwig (ed.), *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsiechzigsten Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1987, p. 33-44.
- BRICQUEVILLE Eugène de, *Les ventes d'instruments de musique au XVIII^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1908.
- BROSSARD Yolande de, *Musiciens de Paris. 1532-1792. Actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale*, Paris, Picard, 1965.
- CEULEMANS Anne-Emmanuelle, *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle. Étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.
- *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de Transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, 2018.
- CIZERON Janine, *L'apparition du violon en France d'après l'iconographie, les traités et les théoriciens*, Thèse de musicologie sous la dir. d'Édith Weber. Université de Paris IV-Sorbonne, 1978.
- *Le violon dans la vie musicale à Lyon sous l'Ancien Régime*, Thèse, Université de Paris IV Sorbonne, 1985.

Collectif, *Musique Bretonne. Histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez, Le Chasse-Marée/Armen, 1996.

Cordes, vents, rayonnement, perception, Actes du colloque *Journées pédagogiques d'acoustique musicale*, Paris, 18-20 novembre, 2-4 décembre 1988, Paris, Cenam, 1989.

COUTAGNE Henry, *Gaspard Duiffoprout et les luthiers lyonnais du xvi^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1893.

D'AURIAC Eugène, « La corporation des ménétriers et joueurs d'instruments de Paris », *Almanach des Orphéons et des sociétés instrumentales*, 1864, p. 120-134.

— *La corporation des ménétriers et le Roi des Violons*, Paris, Dentu, 1880.

DEMOUCRON Mathias, *On the control of virtual violins: physical modelling and control of bowed string instrument*, Thèse de doctorat en Acoustique, traitement du signal et informatique appliqués à la musique, Sous la dir. de René Caussé, Anders Askenfelt et Benoît Fabre, Université de Paris VI et Royal Institute of Technology, 2008.

DIDIER Jacques, *Manufactures et maîtres luthiers à Mirecourt : 1919-1969*, Metz, Édition Serpenoise, 1997.

DOBBINS Franck, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

DUFOURCQ Norbert, « Documents sur les Maîtres faiseurs de cordes à Toulouse à la fin du xvii^e siècle », *Revue de musicologie* 41 (1958), p. 88-95.

DURIF Olivier, *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*, Cité de la Musique/Actes Sud, 1998.

DURON Jean, « L'Orchestre à cordes français avant 1715. Nouveaux problèmes : les quintes de violon », *Revue de musicologie* 70 (1984), p. 260-269.

DURON Jean, GETREAU Florence (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires et singularités*, Paris, Vrin, 2015.

ECORCHEVILLE Jules, *Actes d'état civil de musiciens insinués au Châtelet de Paris (1539-1650)*, Paris, Fortin, 1907.

— *Vingt suites d'orchestre du xvii^e siècle français, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une Étude historique*, 2 vol., Berlin-Paris, L. Liepmannsohn, L.-Marcel Fortin, 1906.

FETIS François-Joseph, *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius, précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet*, Paris, Vuillaume, 1856.

FISSORE Robert (pseud. de R. Dupuich), *Traité de lutherie ancienne. La cote du violon, École italienne, école française, école allemande*. 1^e éd., Paris, R. Fissore, 1894.

- GALLAY Jules, *Les instruments à archet à l'exposition universelle de 1867*, Paris, Jouaust, 1867 ; reprint Paris, La Flûte de Pan, 1981, avec une postface de Bernard Sabatier.
- Exposition universelle de Vienne en 1873. Section française. Rapport sur les instruments de musique. Instruments à archet, Paris, Imprimerie nationale, 1875.
- GAUDEFROY Bernard, *Histoire de l'archet en France au Dix-huitième siècle*, Paris, L'archet éditions, 2000.
- GAUSSEN Françoise, « Actes d'état civil de musiciens français. 1651-1681 », *Recherches sur la musique française classique I* (1960), p. 153-203.
- GENDRON Christian, *Auguste Tolbecque. Luthier et musicien*, catalogue d'exposition, Niort, Musées, 1997.
- GETREAU Florence (dir.), *La facture instrumentale européenne : suprématies nationales et enrichissement mutuel* [Cat. d'exp.], Paris, Musée instrumental du Conservatoire, Paris, Société des Amis du Musée instrumental, 1985.
- *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII^e-XIX^e siècles*, catalogue d'exposition, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988 [rééd. 2011].
- avec la collaboration de Joël Dugot, Karel Moens, Manfred Hermann Schmid, Howard Schott, « La recherche en organologie. Les instruments de musique occidentaux. 1960-1992 », *Revue de Musicologie* 79 (1993) p. 12-74.
- « Y a-t-il un état original de l'instrument ? », in Anne Penesco (dir.), *Du baroque à l'époque contemporaine. Aspects des instruments à archet*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1993, p. 27-41.
- « *Regional schools of Instrument-Making in France: Their Representation in Public Collections* », in Martin Elste, Eszter Fontana, John Koster (dir.), *Regional Traditions in Instrument Making: Challenges to the Museum Community*, Actes des journées d'étude, CIMCIM Publications, n° 4, Leipzig/Halle, 1999, p. 35-44.
- « Les archets français aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques repères iconographiques », *Musique-Images-Instruments* 4 (1999), p. 124-138.
- « Les archets français aux XVII^e et XVIII^e siècles. Documents et sources iconographiques », Actes des 3^e rencontres de Mirecourt, 8-9 mai 2002, Mirecourt, Les Amis du Musée de la Lutherie et de l'Archèterie française, 2002, p. 25-34.
- *Histoire des instruments et représentations de la musique en France. Une mise en perspective disciplinaire dans le contexte international*, Thèse d'Habilitation à diriger des recherches, Tours, Université François-Rabelais, 2006.
- « Instrument making in Lyon and Paris around 1600 », in Boje E. Hans Schmuhl, Monika Lustig (ed.), *Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert*, 26. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 6. Bis 8 Mai 2005, Augsburg, Wissner-Verlag, Michaelstein, Stiftung Kloster Michaelstein, 2007, p. 179-204.
- « Instruments de soldats : typologies, fonctions, transmission », in Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *Musique et guerre (1914-1918)*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 41-73.
- « Instruments de soldats », in Florence Gétreau (dir.), *Entendre la guerre. Silence, musiques et sons en 14-18*, Paris, Gallimard, 2014, p. 52-67.

- GETREAU Florence, FRAMBOISIER Alban, « Auguste Tolbecque et Eugène de Bricqueville : deux organographes collectionneurs d'instruments anciens », in Denis Herlin, Catherine Massip, Valérie De Wispelaere (dir.), *Collectionner la musique : érudits collectionneurs*, Turnhout, Brepols, collection « Collectionner la musique », vol. 3, 2015, p. 422-460.
- GOUILLART Noëlle, *Les luthiers de Mirecourt aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Paris, École nationale des chartes, 1983.
- GRILLET Laurent, *Les ancêtres du violon et du violoncelle. Les luthiers et les fabricants d'archets*, précédé d'une préface par Théodore Dubois, 2 vol., Paris, Charles Schmid, 1901.
- GUILLO Laurent, « Un violon sous le bras et les pieds dans la poussière. Les violons italiens du roi durant le voyage de Charles IX (1564-66) », in François Lesure et Henri Vanhulst (dir.), « ... *La musique, de tous les passetemps le plus beau* ... », *Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 207-233.
- HEINTZEN Jean-François, *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins au XVII^e siècle (1579-1707)*, Université Blaise Pascal-Clermont Ferrand II, Maîtrise d'histoire, 2000.
- « Faiseurs d'instruments à Moulins au XVII^e siècle », *Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n° 6, 2004, p. 133-149.
- *Musiques discrètes et société. Les pratiques musicales des milieux populaires à travers le regard de l'autorité dans les provinces du centre de la France, XVIII^e-XIX^e siècles*, Thèse de doctorat d'histoire, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2007, 2 vol.
- HOMBELINE Vincent, *Le violon en France au XVIII^e siècle : évolution de la facture instrumentale et naissance de la virtuosité*, Maîtrise de musicologie, Université de Paris IV-Sorbonne, Dir. Édith Weber, 1986.
- HOUSSAY Anne, « Caractérisation d'archets de la collection du musée de la Musique », in *Acoustique et instruments anciens : facture, musiques et sciences*, Actes de colloque, Paris, Cité de la Musique/Société française d'acoustique, 1999, p. 25-36.
- JACQUOT Albert, *Dictionnaire pratique et raisonné des Instruments de musique anciens et modernes*, Paris, Fischbacher, 1886.
- *Les Médard*, Paris, Fischbacher, 1896.
- *La lutherie lorraine et française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Fischbacher, 1912 ; reprint, Genève, Minkoff, 1985.
- JURGENS Madeleine, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de la musique. 1600-1650*, vol. 1, Paris, SEVPEN, 1967 [voir le chapitre « Les facteurs d'instruments » et « Collections d'instruments et bibliothèques musicales », p. 711-894.].
- *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de la musique. 1600-1650*, vol. 2, Paris, La Documentation française, 1974 [voir le chapitre « Les facteurs d'instruments » et « Collections d'instruments et bibliothèques musicales », p. 723-910].

LA LAURENCIE Lionel de, *L'école française de violon de Lulli à Viotti. Étude d'histoire et d'esthétique*, Paris, Delagrave, 1922-24, 3 vol.

— « Les débuts de la musique de chambre en France », *Revue de musicologie* 15 (1934), p. 25-34, 86-96, 159-167, 204-231.

LAVIGNAC Albert, LA LAURENCIE Lionel de, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Deuxième partie. Technique-Esthétique-Pédagogie : Lucien Greilsamer, « La facture des instruments à archet », 1708-1762 ; Paul Garnault, « Les violes », 1763-1793 ; Marc Pincherle et Augustin Lefort, « Le violon », 1794-1837 ; Théodore Laforgue, « L'alto », 1838-1839 ; Georges Alary, « Le violoncelle », 1841-1885 ; Adolphe Soyer, « La contrebasse », 1886-1891.

LEBET Claude, COIN Christophe, *La pochette du maître à danser*, La Chaux-de-Fonds, Roma/C. Lebet, 1999.

LEFEBVRE Léon, *Notes pour servir à l'histoire de la musique à Lille. Les ménestrels et joueurs d'instruments sermentés du XIV^e au XVIII^e siècle*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1906.

LEIPP Émile, *Essai sur la lutherie, étude rationnelle des influences respectives de la construction et du vernissage sur la sonorité des instruments du quatuor. Considérations sur le vernis de Crémone*, Paris, chez l'auteur, 1946.

— *Le violon*, Paris, Hermann, 1965.

— « Le violon », *Bulletin du GAM (Groupe d'Acoustique Musicale)*, n° 16 (déc. 1965).

— *Acoustique et musique*, Paris, Masson, 1971.

— « Le violon de Savart », *Bulletin du GAM (Groupe d'Acoustique Musicale)* n° 57 (nov. 1971).

LE MOËL Michel, « Les joueurs d'instruments en Auxerrois à la fin du XVI^e et au XVII^e siècles », *Recherches sur la Musique française classique*, IV, 1964, p. 33-40.

LESURE François, « La Facture Instrumentale à Paris au Seizième siècle », *The Galpin Society Journal* 7 (1954), p. 11-52.

— « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI^e siècle », *Revue de musicologie* 36 (1954), p. 39-54.

— « Note sur la facture du violon en France au XVI^e siècle », *La Revue musicale* 36 (1955), p. 30-34.

— *Musique et musiciens français du XV^e siècle*, articles parus de 1959 à 1969, Genève, Min-koff, 1976.

— « Les débuts de la lutherie lorraine ; Du mythe à la réalité », *Musique-Images-Instruments* 2 (1997), p. 171-175.

— « La commande à Andrea Amati : parcours d'une légende obstinée », *Musique-Images-Instruments* 5 (2003), p. 61-70.

MABRU Lothaire, *La mentonnière et le coussin*, Rapport de recherche pour la Mission du Patrimoine Ethnologique, 1993.

— « Des postures musicales », *Ethnologie française* 25/4 (1995), p. 591-607.

- *Comment la musique vient aux instruments. Ethnographie de l'activité de lutherie à Mirecourt*, Sarreguemines, Éditions Pierron, 1998.
- MACHARD Roberte, « Les musiciens en France au temps de J.-P. Rameau d'après les actes du Secrétariat de la Maison du Roi », *Recherches sur la musique française classique* 11 (1971), p. 5-177.
- MARTIN Édouard, *Gaspard Tieffenbrücker et la lutherie lyonnaise du XVI^e siècle dans les courants d'échanges européens*, Mémoire de maîtrise d'histoire économique et sociale, Université de Paris I, sous la dir. de Mme Dominique Margairaz, 2003.
- « Faiseur, facteur : terminologie d'un métier », *Musique-Images-Instruments* 8 (2006), p. 127-138.
- MASSIP Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin. 1643-1661*, Paris, Picard, 1976 [voir le chapitre « Les maîtres faiseurs d'instruments de musique, p. 129-134].
- MAUGIN J.-C., MAIGNE W., *Manuel complet du luthier ou Traité pratique et raisonné de la construction des instruments à cordes et à archet*, Paris, Roret, 1834 ; nouvelle édition, 1869 ; reprint Paris, Léonce Laget, 1977 ; reprint, Paris, LDVDV Inter-Livres, 1987 ; reprint E. P. Fontaine, 2008.
- MILLANT Roger, *Jean-Baptiste Vuillaume, sa vie et son œuvre*, Londres, Hill & Sons, 1972 (texte en français, anglais et allemand).
- MILLIOT Sylvette, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Société française de musicologie/Heugel et Cie, 1970.
- *Le violoncelle en France au XVIII^e siècle*, Thèse sous la dir. d'Edith Weber, Université de Paris-IV Sorbonne, 1975.
- *Le violoncelle en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1985.
- *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960, Tome I. La famille Chanot-Chardon*, Spa, Les Amis de la musique, 1994.
- *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960, Tome II : Les luthiers du XVIII^e siècle*, Spa, Les amis de la musique, 1997.
- *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960. Tome III. Jean-Baptiste Vuillaume et sa famille*, Spa, Les Amis de la Musique, 2006.
- *Nicolas Lupot, ses contemporains et ses successeurs : Pique, Thibout, Gand, Bernardel, Messigny-et-Ventoux*, JMB impressions, 2015, 3 vol.
- MOENS Karel, « “Les violons de Charles IX”. Analyse des instruments », *Musique-Images-Instruments* 5 (2003), p. 71-97.
- PENESCO Anne (dir.), *Du baroque à l'époque contemporaine. Aspects des instruments à archet*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1993.
- PIERRE Constant, *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la Facture instrumentale. Précis historique*, Paris, E. Sagot, 1893. Reprint Minkoff, 1971.

- PINCHERLE Marc, « La technique du violon chez les premiers sonatistes français (1695-1723) », *Revue musicale de la Société Internationale de Musicologie*, VII^e année, août-sept. 1911, p. 1-32 ; oct. 1911, p. 19-35.
— *Le violon*, Paris, PUF, 1947, 1966, 1970, 1974, 1983 (Collection « Que Sais-je ? »).
- PIRRO André, « Une requête des joueurs de violon de Bitche », *Revue de musicologie* 6 (1925), p. 97-104.
- POIDEVIN Nelly, « Premiers archets à travers l’iconographie », *Musique & Technique* (2009), p. 109-124.
- POIDRAS Henri, *Dictionnaire des luthiers anciens et modernes*, Rouen, 1924.
- PONTÉCOULANT Adolphe (vicomte de), « Exposition des produits de l’industrie », *La France musicale* 6, 12, 21, 26 mai 1839 ; 2, 16, 23, 30 juin 1839 ; 7, 14, 21, 28 juillet 1839 ; 4 août, 1^{er} septembre 1839, p. 292-294, 300-302, 310-313, 323-324, 349-350, 357-359, 371-373, 383-385, 393-396, 412-414, 425-426, 435-436, 481-482.
— *Organographie. Essai sur la Facture Instrumentale. Art, Industrie et Commerce*, Paris, Castel, 1861.
- POLLENS Stewart, KASTON Henryk, *François-Xavier Tourte. Bow Maker*, New York, Matchold Rare Violins, 2001.
- POUGIN Arthur, *Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1924.
- RAULT Christian, (dir.), *Instruments à cordes du Moyen Age : actes du colloque de Royaumont – 1994*, Grâne, Éd. Créaphis, 1999.
- REQUIER Maurice, « Les luthiers marseillais du XVII^e siècle à nos jours », *Bulletin officiel. Musée du Vieux Marseille* 40 (1935), p. 211-226.
- ROBERT Jean, « Contrats d’apprentissage et d’association des musiciens en Avignon sous Louis XIV », in *Actes du quatre-vingt-sixième congrès national des sociétés savantes, Section d’histoire moderne et contemporaine*, Paris, CTHS, 1962, p. 531-540.
— « Une famille de “joueurs de violon” avignonnais au XVII^e siècle : les de La Pierre », *Recherches sur la Musique française classique*, IV, 1964, p. 54-68.
— « Notes sur l’activité des musiciens de tradition populaire au XVII^e siècle dans les Pyrénées occidentales et centrales », *Bulletin de la Société de Ramond*, 1974, p. 47-52.
- ROCHE Martine, « Le manuscrit de Cassel et les “Pièces pour le violon à 4 parties de différents auteurs” », *Recherches sur la musique française classique*, IX, 1969, p. 5-20.
- ROTHIOT Jean-Paul, HUSSON Jean-Pierre (dir.), *Mirecourt. Une ville et ses métiers. Actes des 14^e Journées d’études vosgiennes*, Épinal, Fédération des sociétés savantes du département des Vosges, 2013.

SAVART Félix, *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet*, Paris, 1819. Reprint, Genève, Minkoff, 1972.

SCHMITT Jean-Frédéric, *La lutherie lyonnaise*, Lyon, [J.-F. Schmitt], 1993.

SEGERMAN Ephraïm, « *Was the violin a French invention after all?* », *FoMRHI Quarterly*, 35 (Avril 1984).

SIBIRE Sébastien-André (Abbé), *La chélonomie ou le parfait luthier*, Paris, Sibire & Millet, 1806 ; Paris, Bruxelles, Weissenbruck, 2/1823. Reprint, Genève, Minkoff, 1984.

SOCCANNE Pierre, « Quelques documents inédits sur Pierre Baillot (1771-1842) », *Revue de musicologie* 20 (1939), p. 71-78 ; 22 (1943), p. 15-18.

SULTAN Sophie, *Une histoire du violon pochette à travers la collection du musée de la Musique (xvii^e-xx^e siècles)*, Travail d'étude personnel sous la dir. de Florence Gétreau, Classe d'Organologie-Iconographie musicale, CNSMDP, 2010.

THOINAN Ernest, *Louis Constantin, Roi des Violons (1624-1657). Notice biographique*, Paris, Baur, 1878.

TOLBECQUE Auguste, *Notice historique sur les instruments à cordes et à archet*, Paris, Gustave Bernardel, 1898.

— *L'Art du luthier*, Niort, Fort-Foucault, Chez l'auteur, 1903 ; reprint Marseille, Laffitte, 1978.

TRICOU Georges, « Duyffproucart et Lejeune, luthiers » *Revue musicale de Lyon* (1903), p. 89-91.

Trois siècles de lutherie française [Cat. d'exp.], Numéro spécial de *L'âme et la corde*, 1983.

VAIEDELICH Stéphane, ECHARD Jean-Philippe, *De la peinture de chevalet à l'instrument de musique : vernis, liants et couleurs*, actes du colloque des 6-7 mars 2007, Cité de la Musique, 2007.

VAIEDELICH Stéphane, LE COMTE Sandie, *Le bois : instrument du patrimoine musical*, Actes de la journée d'étude du 29 mai 2009, Paris, Cité de la Musique, 2009.

VATELOT Étienne, *Les archets français*, Paris, Sernor, 1976. 2 vol.

VIDAL Antoine, *Les Instruments à archet. Les feseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen. Suivi d'un catalogue général de la musique de chambre*, Paris, Imprimerie de J. Claye, 1876-1878.

— *La lutherie et les luthiers*, Paris, Quantin, 1889.

VILLENEUVE Jeanne, JAEGER Emmanuel (dir.), *Violons, Vuillaume. 1798-1875. Un maître luthier français du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la Musique, 1998 [*Violins, Vuillaume. 1798-1975. A great French violin maker of the 19th century*, exhibition cat., trans. By Marianne de Mazières, Paris, Cité de la musique, musée de la Musique, 1998].

VROD Jean-François (dir.), *Violon populaire. Le caméléon merveilleux*, La Falourdière, Éditions Modal, s.d. [2003].

WOLLMAN Indiana, *Perception bimodale des violonistes en situation de jeu : influence des retours auditif et vibrotactile sur l'évaluation du violon*, Thèse de doctorat en acoustique musicale, Sous la dir. de Joël Frelat et Claudia Fritz, Université de Paris VI, 2013.

● Présentation de l'auteure

Directrice de recherches émérite au CNRS, Florence Gétreau est historienne de l'art et musicologue. Ses travaux portent sur l'organologie et l'iconographie musicales, sur l'histoire des collections, l'histoire sociale de la musique et l'histoire des institutions musicales. Elle a fondé et dirige la revue *Musique-images-instruments* (CNRS éditions).

florence.getreau@cnrs.fr

<http://www.iremus.cnrs.fr/membres-permanents/florence-getreau>

Les chasse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIII^e 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^e 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.

Notre 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^e 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)¹. 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^e 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-

¹ 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 ouvrages². Si cette notion est bien connue des historiens, elle est rarement prise en compte par les musicologues³, ce qui occasionne des erreurs d'interprétation.

Au XVIII^e 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>VIOLON, f. m. Instrument de musique portatif, qui n'a que quatre cordes de boyau, dont le manche est sans touches, & dont on joue avec un archet. <i>Minor fidiis, secundana barbitus</i>. L'Amour ne trouve plus dans les bois les charmes qu'il y trouvoit autrefois, & il se plaint plus au son des violons, qu'au murmure des ruisseaux. S. E. V. A.</p> <p><i>Un autre l'appuyant de son aigre fauffet, Semble au 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^e 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>

² Voir, entre 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^e siècle*. Actes du colloque du Groupe d'Études du XVIII^e siècle de l'Université de Liège (30-31 oct. 2006), Genève, Librairie Droz, 2008.

³ 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, & le corps résonnant. Il a deux ouvertures aux côtes qui s'appellent <i>ouïes</i> & 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, & 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 & 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, & 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, & 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 & 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>, &c. ou bien des chiffres I^o, II^o, III^o, &c. ou 1^o, 2^o, 3^o, &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^e enfin, encore une quinte au-dessous de cette troisième, & 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 & 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 & 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 & triste, doux & tendre, &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, &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: & leur <i>violone</i>, est notre basse de <i>violon</i>, ou, pour mieux dire, c'est une double basse, dont le corps & 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, & plus grosses deux fois que celles de la basse de <i>violon</i>, & 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 & dans les grands chœurs & 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>, & <i>viola</i> de <i>biola</i>, & <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, & 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>V I O L O N, est aussi un terme d'injure & de mépris, qui signifie, Sot, impertinent. <i>Insulsum et 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, & 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^r Godeau étant</p> <p>SAR= Jean-François Sarrasin (1615-1654), <i>Prose ou Poésies</i></p>	<p>= Furetière 1702 La citation latine ne figure pas dans Furetière.</p>
	<p>du burlesque, fait qu'on l'y traite de violon. SAR. M^r 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>	<p>= Richelet 1690 Extrait de « <i>La Comédie des Académiciens</i> » [de Charles-Saint-Evremond, 1650].</p>
§10	<p>V I O L O N, se dit proverbialement en ces phrases. Il paye les violons, & les autres dancent; pour dire, il fait les frais, il a toute la peine d'une chose, & 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>	<p>= Furetière 1690.</p>

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 tems⁴ 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*⁵, 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.

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

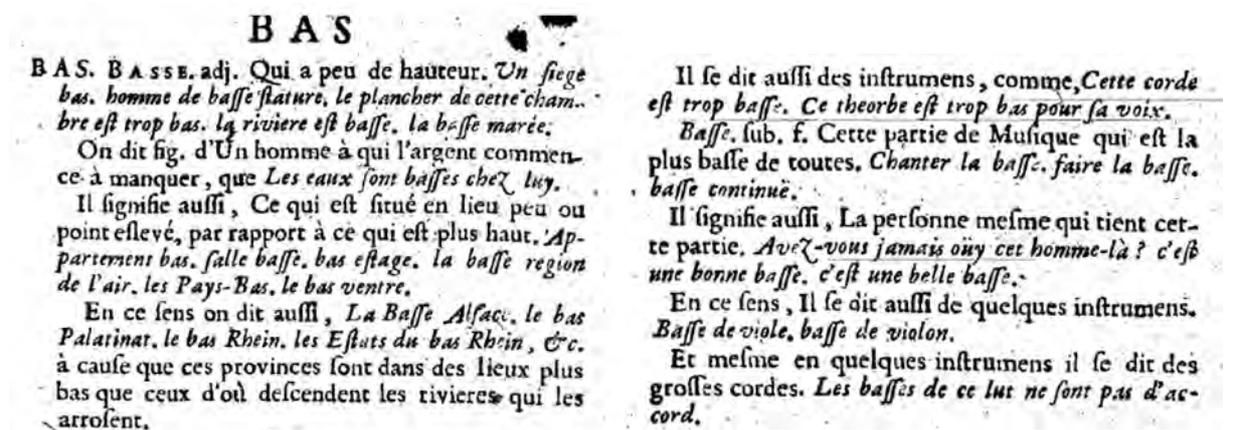
⁵ Le terme *Encyclopédie*, utilisé seul, désigne l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot (voir description plus avant).

● 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 usage⁶.

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.



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)*, etc⁷.

⁶ 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.

⁷ Les deux saisies d'écran ci-après sont empruntées au site de l'ENCCE, « Édition numérique collaborative et critique de l'*Encyclopédie* », <http://encce.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 articles⁸, 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'ouvrage⁹.

De même, il serait erroné de déduire que les registres intermédiaires du violon se maintiennent jusqu'à la fin du XVIII^e 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 1720¹⁰, mais elle se trouve encore dans la nomenclature de Féraud en 1788 (t. 3).

⁸ 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).

⁹ 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 augmentées¹¹ 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)¹². 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)¹³, à l'exception du

¹⁰ 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.

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

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

¹³ 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'ENCCRE¹⁴ 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*]

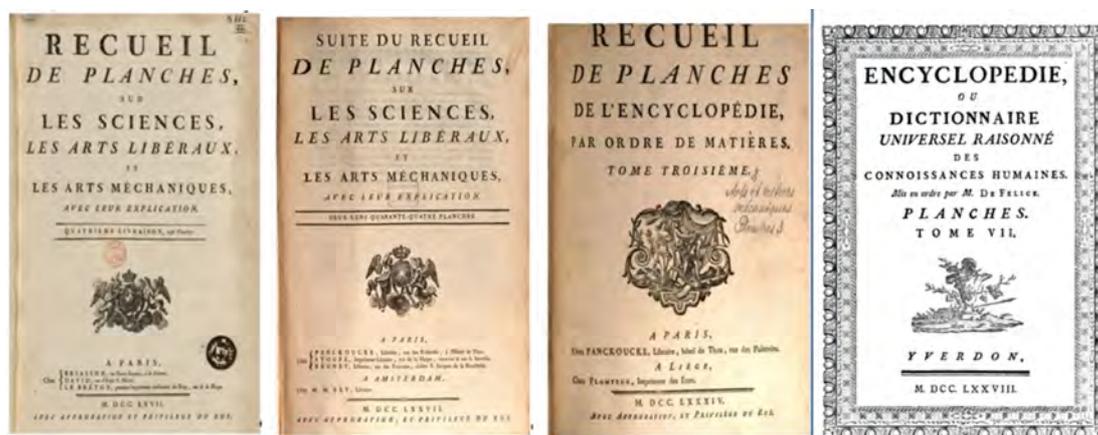
Suite du Recueil de Planches ... (1 seul volume de planches, 1777) : 4 planches de *Luthier*. Ces planches sont entièrement nouvelles par rapport à celles de l'*Encyclopédie* de Diderot.

[*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.

¹⁴ 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 »¹⁵ : la Pl. XI de la seconde suite de *Lutherie* (t. V, 1767, in-folio)¹⁶ 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*¹⁷ *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.

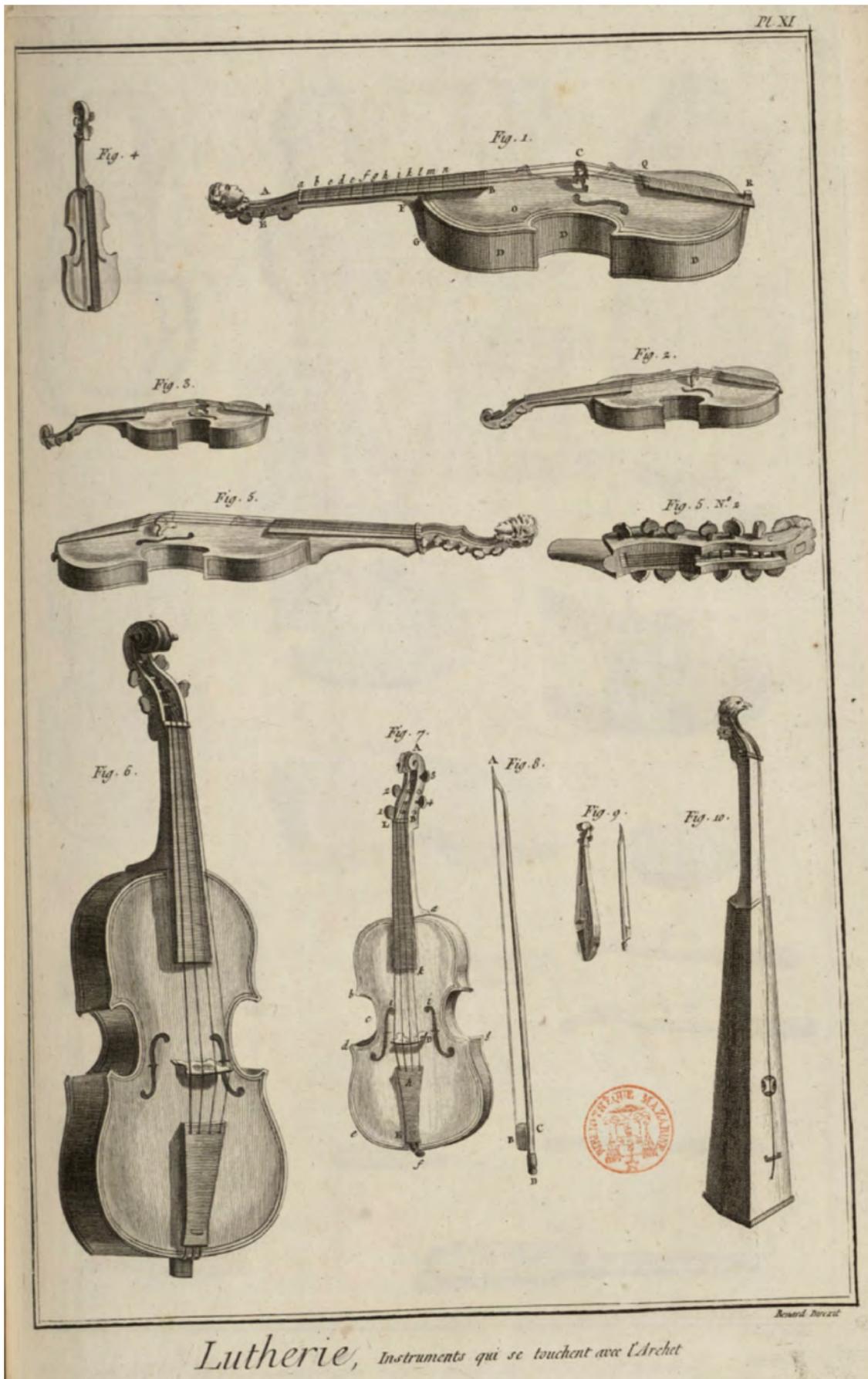
Dans les rééditions suisses in-4° et in-8°, les planches de *Lutherie* ont tout simplement disparu, comme d'ailleurs la majorité des planches des arts et métiers.

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

¹⁵ 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).

¹⁶ 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.

¹⁷ 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*¹⁸, 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'époque¹⁹. 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^e 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*²⁰.

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

¹⁸ 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).

¹⁹ 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.

²⁰ 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 châtimement 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)²¹, 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 »).

²¹ 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^e 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 grecque²².

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

Terminologie des parties constituantes

Le XVIII^e 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 »²³. 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).

²² Merci à Liliane Picciola qui nous a transmis cette interprétation. Elle ajoute aussi que pour les auteurs du XVIII^e 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*).

²³ 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^e 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 ouvrage²⁴ 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 planches²⁵, procédé aujourd'hui bien connu de la manufacture de l'*Encyclopédie*.

²⁴ Les métamorphoses de l'*Encyclopédie* reprennent souvent cette description.

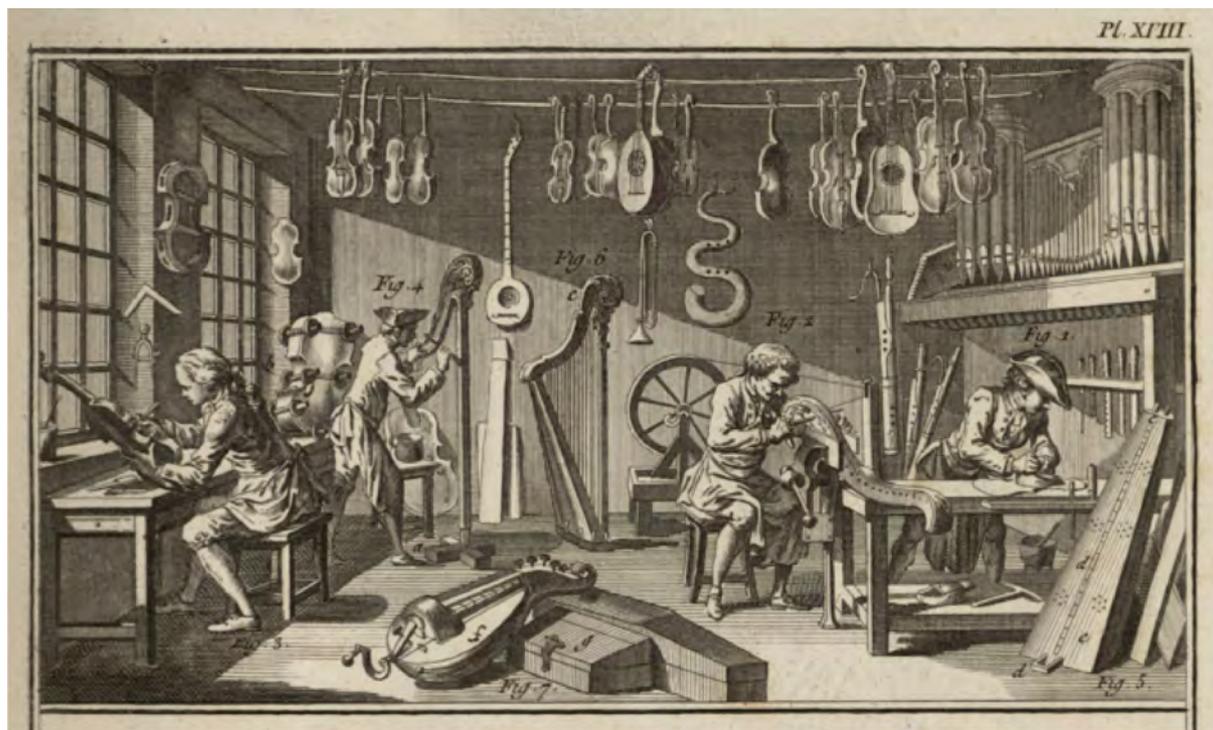
Luthiers et prix des instruments

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*²⁶ l'un des plus habiles & des plus honnetes²⁷ 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 & Pierray²⁸ et Castagnery²⁹ 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.



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

²⁶ 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.

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

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

²⁹ 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 accrocs ; 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)³⁰. 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 harpes³¹.

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 ».

³⁰ 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.

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

³² Voir le Livre Quatriesme. Des instrumens à chordes. Proposition IIII. Expliquer la figure & l'estenduë 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 violon³², 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 b	fa b	fa	I.
la	mi	fa	sol *	
fa b	fa	ut	sol	II.
fa	fa *	ut *	sol *	
ut	sol	re	la	III.
ut *	sol *	mi b	fa b	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^e 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^e corde qui s'obtient avec l'auriculaire est placé sous le *a* (re^2) de la 3^e 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)³³.



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° ou I, 2° ou II, 3° 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 ».

³³ 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^e 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 arcanson³⁴ 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^e, 3^e, 4^e) 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 ».

³⁴ 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 BOYAUDIER³⁵ : 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.



³⁵ 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^e siècle. On utilise le terme *violon* que Richelet (1680) définit ainsi : « Violon. Celui qui fait profession de jouer du violon. »³⁶ 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 obligez 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 Communautez ». 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.

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

*Bande de violons*³⁷

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. Borel³⁸ derive ce mot bien ou mal de *ministere*, ou de *manus* & *histrion*, ou de *minus histrion*, comme qui diroit *petit bouffon*, ou qui divertit avec la main. Du Gange³⁹ 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 proverbialement, *Il est comme les Ménétriers de village, il n'a pire logis que le sien*⁴⁰. »

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.

³⁷ 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.

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

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

⁴⁰ 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 ménétrier⁴¹ dans l'*Encyclopédie*, mais le terme est utilisé dans deux articles. Dans GRANDS-AUDIENCIERS DE FRANCE⁴² (*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^e 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 *Menétriers* 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)⁴³. » 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 avily⁴⁴ depuis qu'on a estably des Academies de Musique⁴⁵. »

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. »

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

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

⁴³ 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.

⁴⁴ « 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).

⁴⁵ « 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 Poésie, 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. »⁴⁶ 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*⁴⁷ 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 vivants. 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 Gerber⁴⁸ 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*⁴⁹ 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'instruments » 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 excellents & 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)⁵⁰ dont plusieurs chapitres sont consacrés aux musiciens français et étrangers⁵¹.

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

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

⁴⁷ Voir les articles ACCOMPAGNEMENT, BRODERIES, BRUIT, CANTABILE, CHRONOMETRE.

⁴⁸ E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipsick, 1891.

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

⁵⁰ Notices publiées dans le Livre V du tome III.

⁵¹ 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 Gavinies ; noble & grandiose sous celui de Pugnani ; plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime, entre les mains de Vioti⁵². »

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 imprevuë, desagréable, & 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 espère de prison contiguë à un corps de garde. Il faisait du train⁵³ 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.

⁵² Les patronymes sont cités dans l'orthographe utilisée dans la citation.

⁵³ « 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^e 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*⁵⁴. »

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 [...]. »⁵⁵ 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

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

⁵⁵ 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*⁵⁶. (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.

⁵⁶ 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^{rs} 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 autrefois⁵⁷, 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'avis⁵⁸, & 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.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ 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)⁵⁹. 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^e 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^e 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-

⁵⁹ 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 Bonocini⁶⁰, maître de chapelle du Roi du Portugal ; Bap-tistin Struck⁶¹ et l'Abbé⁶², « 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 Sonates & 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^e ligne pour la *taille de violon* ; clef d'*ut* 3^e 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 préface⁶³. 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, rê*), 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

⁶⁰ 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. »

⁶¹ 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.

⁶² 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 ».

⁶³ 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.

Cette planche est souvent interprétée de manière erronée. Nous avons analysé ailleurs cette table⁶⁵. 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 1701⁶⁶, 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^e 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.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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^e 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 bibliographiques⁶⁷

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^e 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.

⁶⁷ Les ouvrages apparaissent ici selon leur ordre chronologique.

- MILLIOT Sylvette, *Le violoncelle en France au XVIII^e siècle*, Thèse, Université de Paris-IV Sorbonne, 1975.
- HÛE 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^e siècle à 1960*, t. II : *Les Luthiers du XVIII^e 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^e siècle*, Actes du colloque du Groupe d'Études du XVIII^e 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^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 45-70.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les « bandes » de violon en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers 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

Les tenues du violon en Europe, XVI^e-XVIII^e 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^e 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 Guédelon¹, 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

¹Maryline 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 anciennes². 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.

² 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^e au XVIII^e 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^e 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^e siècle (par exemple chez Jan de Bray en 1658³) donne régulièrement à voir d'une part des archets courts et convexes⁴, 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 peintres⁵ : certains auteurs de l'époque les confirment. À propos des cordes en boyau du violon, John Playford décrit en 1664⁶ une corde constituée de « petit fil enroulé ou collé sur une corde de boyau ou de soie »⁷ 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 »⁸, montrant ainsi un usage commun des cordes en boyau pour les dessus de violon jusque dans le dernier tiers du XVII^e siècle au moins, et même bien plus tardivement encore. Au début du XVIII^e 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 époque⁹. 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^e siècle, d'après les instruments de la cathédrale de Freiberg¹⁰) ; la fabrication artisanale et non industrielle des cordes et de la colophane¹¹ ; les diapasons¹² et méthodes d'accordage¹³ ; sans parler des conditions de jeu, de la maîtrise technique des instrumentistes dans le cadre d'un jeu non professionnel, etc.

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

⁴ Florence Gétreau, « Les archets français aux XVII^e et XVIII^e 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.

⁵ 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.

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

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

⁸ « 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. »

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

¹⁰ 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.

¹¹ 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^e 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.

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

¹³ 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^e 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^e et du premier tiers du XVII^e siècle sont extrêmement peu précis. Cependant, il apparaît que la tenue basse, avec toutes ses variantes, est la seule mentionnée pendant tout le XVII^e 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 1640¹⁴ et « un peu plus haut que votre poitrine » pour Lenton en 1693¹⁵, cf. ill. 1), directement sur la poitrine (« sur la poitrine gauche » pour Playford en 1664¹⁶ et sa traduction directe « *auf die lincken Brust* » pour Falck en 1688¹⁷, et « *auf-* » ou « *an die Brust* », soit « sur/contre la poitrine », respectivement pour Prinner¹⁸ et Speer¹⁹ en 1677 et 1687, cf. ill. 2), voire « sous la poitrine gauche » pour Merck en 1695²⁰. Cet unanimité semble avoir perduré puisque la formulation de Falck (1688) se retrouve à l'identique chez Majer en 1732²¹, que de Brossard propose vers 1711 d'appuyer le violon « contre l'épaule gauche un peu au dessous de la Joüe²², ou plus bas selon qu'on le trouvera le plus commode »²³, et qu'un anonyme anglais en 1722 précise même « un peu au-dessus de votre poitrine, pas au-dessus de l'épaule »²⁴. La seule exception se trouve chez Montéclair qui, en 1711, présente une tenue clairement « haute », à savoir « contre le Col sous la joüe gauche »²⁵.

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

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

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

¹⁷ Georg Falck, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸ 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.

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

²⁰ « *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.

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

²² 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.

²³ Sébastien de Brossard, *op. cit.*, fol. 12v.

²⁴ « *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 »²⁶), tandis que Corrette ne mentionne que la tenue haute en 1738 (« il faut nécessairement poser le menton sur le Violon quand on veut démancher »²⁷), de même que Berlin en 1744 (« contre le cou du joueur sous la joue gauche »²⁸). Les sources textuelles sont malheureusement absentes pour la décennie 1740, mais la quasi totalité des auteurs du troisième quart du XVIII^e siècle se font les avocats de cette même tenue : « juste en-dessous de la clavicule » pour Geminiani en 1751²⁹, repris *verbatim* par Sadler cinq ans plus tard³⁰ ; « 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 »³¹) et Löhlein en 1774 (« le menton [se] pose sur le côté de la table »³²) (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 »³³, 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 »³⁴.

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^e siècle au XVIII^e 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

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

²⁶ « 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.

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

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

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

³⁰ Anonyme, *Apollo's Cabinet...*, Liverpool, John Sadler, 1756, p. 9.

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

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

³³ 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.

³⁴ 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 cas³⁵. Notre corpus pour la présente étude est donc constitué de 140 représentations iconographiques s'étendant de la fin du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle, et montrant des violons en position de jeu³⁶. Plus de la moitié de ce corpus est constitué de représentations flamandes du XVII^e 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^e 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^e 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 1615³⁷, 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 verticalement³⁸, du côté droit du corps (y compris coincé sous le bras droit)³⁹, ou plus bas encore que la poitrine⁴⁰.

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^e siècle. La gravure du *Ballet de Chantilly* en 1722⁴¹ en est un bon exemple, montrant plusieurs tenues du violon dont aucune

³⁵ Cyril Lacheze, « Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du XVII^e 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.

³⁶ 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.

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

³⁸ 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.

³⁹ 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.

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

⁴¹ *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 1779⁴².

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^e siècle⁴³. 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 1722⁴⁴ et trois doigts seulement sur la baguette, pour Playford en 1664⁴⁵. Certains auteurs mentionnent plutôt le placement du pouce sous la mèche, « sur la mèche à la hausse » pour Playford en 1664⁴⁶, « avec le pouce sur la mèche » pour Prinner en 1677⁴⁷, ou plus précisément sous la mèche près de la hausse (« le pouce droit serre la mèche près de la hausse ») pour Falck en 1688⁴⁸. 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)⁴⁹. 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 »⁵⁰, 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 1688⁵¹, Corrette, en 1738, confirme la différence de tenue de l'archet entre Italiens et Français⁵², tandis que Crome, en 1735, recommande exclusivement de placer le pouce contre la baguette sans toucher la mèche⁵³. 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 »⁵⁴), 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 »⁵⁵, cf. ill. 6), Mozart⁵⁶ et Sadler (« en-

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

⁴³ 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.

⁴⁴ Michel Pignolet de Montéclair, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁵ John Playford, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁶ « Upon the Hair at the Nut. » *Ibid.*

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

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

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

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

⁵¹ Joseph Majer, *op. cit.*, p. 75.

⁵² Michel Corrette, *op. cit.*, p. 7.

⁵³ Robert Crome, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁴ « 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 cm⁵⁷) en 1756, puis Diderot en 1765, qui traduit Sadler⁵⁸, ou en 1774 pour Tarade et Löhlein, qui recommandent de tenir l'archet, respectivement, à un pouce de la hausse seulement⁵⁹ ou directement dessus⁶⁰.



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



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

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

⁵⁶ Leopold Mozart, *op. cit.*, p. 54, 2.

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

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

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

⁶⁰ 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 archets⁶¹ 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^e 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 Gabbiani⁶², 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 Kupecky⁶³ emploie la tenue dite « française », selon les termes de Corrette. Dans la première moitié du XVIII^e 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^e siècle, dont le chroniqueur Roger North, l'ayant vu jouer, note qu'il tient son instrument « presque contre sa ceinture »⁶⁴, soit anormalement bas et sur ses « côtes courtes » (« [Matteis] posait son instrument contre ses côtes courtes [...] très différemment de la manière habituelle de tenir »⁶⁵). Ces « *short ribbs* » correspondent dans le vocabulaire anatomique de l'époque aux côtes flottantes, les plus basses de la cage thoracique, effectivement situées sous la poitrine⁶⁶. Une telle tenue, extrêmement basse, est bien documentée dans un tableau flamand de Jacob Ochtervelt, précédemment mentionné, peint vers 1670⁶⁷. 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 »⁶⁸), 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 »⁶⁹. Aucun élément ne venant confirmer que

⁶¹ Voir note 6.

⁶² 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.

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

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

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

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

⁶⁷ 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.

⁶⁸ « *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^e 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 »⁷⁰. Il observe cependant que des « virtuoses respectés de sa connaissance [tiennent] le violon contre la poitrine »⁷¹. 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 poitrine⁷². 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 »⁷³ 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^e 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 hausse⁷⁴. 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^e et le XVIII^e 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^e 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^e 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,

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

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

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

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

⁷³ Théodore-Jean Tarade, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁴ 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^e et XVII^e siècles, avec la main plus avancée dans les cas où la longueur de l'archet le permettait. La baguette s'allongeant au XVIII^e 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^e et XVIII^e 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^e 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-Pétersbourg, 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^e 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

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

La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVII^e siècle

Constance Frei
Université de Lausanne

RÉSUMÉ

Au XVII^e siècle, l'emplacement du pouce ainsi que le point de contact de la main du violoniste sur l'archet varient selon les pays, les régions et les écoles. En 1698, Georg Muffat affirme que la manière italienne diffère des pratiques françaises et allemandes. Trois thèmes orientent ainsi notre regard : a) quels types de renseignements trouve-t-on dans les ouvrages théoriques italiens – et non italiens – lorsqu'ils livrent des informations sur la tenue d'archet italienne ? b) que nous racontent les œuvres des peintres italiens du XVII^e siècle ? Représentent-elles uniquement des violonistes plaçant le pouce entre les crins et la baguette ? L'univers sonore délimité par la toile laisse apparaître plusieurs « exceptions » allant à l'encontre des informations récoltées dans les traités et méthodes. Huit témoignages iconographiques italiens (Reni, Strozzi, Novelli, Cavallino, Nuvolone, Franceschini, Rossi) offrent un point de vue décalé ; c) la disposition du pouce sous les crins favorise-t-elle la pratique de la polyphonie (accords de trois et quatre sons) ? Cette étude propose une analyse de la tenue d'archet à travers les traités italiens, français et allemands ainsi qu'un détour dans les partitions, les fresques et les peintures italiennes des XVII^e et XVIII^e siècles.

Constance Frei
Professeure assistante
Université de Lausanne.

Cette étude prend sa source dans la préface d'un ouvrage publié en Allemagne en 1698 par le compositeur Georg Muffat. L'auteur informe le musicien des différentes tenues d'archet propres à chaque pays :

La plupart des Violons d'Allemagne pour jouer le dessus ou les parties du milieu, tiennent l'archet comme les Français en serrant le crin avec le pouce, & appuyant les autres doigts sur le dos de l'archet. Les Français le tiennent aussi de même pour jouer de la Basse ; dont les Italiens diffèrent pour les parties d'en haut, veut qu'ils ne touchent point au crin : & les Gambistes, comme aussi ceux qui entrelacent les doigts entre le crin & le bois de l'archet, quant aux Basses¹.

Dans ce court texte se résument deux pratiques violonistiques distinctes : le pouce de la main droite est disposé soit sous les crins (Allemagne, France), soit entre les crins et la baguette (Italie). D'origine française, Muffat étudie à Paris avec Lully, travaille à Vienne, à Prague, à Salzbourg sans oublier Rome où il côtoie Pasquini et entend Corelli. Ces expériences internationales valident ses observations sur le mode de jeu violonistique. Dans le cadre de cette recherche, notre attention se porte tout particulièrement sur la partie italienne de son commentaire. Muffat avait-il raison en affirmant que la manière italienne différait des pratiques françaises et allemandes ? Trois thèmes orientent notre regard : quels types de renseignements trouve-t-on dans les ouvrages théoriques italiens – et non italiens – lorsqu'ils livrent des infor-

¹ Georg Muffat, *Florilegium secundum*, Passau, 1698, chapitre « Premières observations de l'auteur. II. Plectrum, De la manière de conduire l'Archelet ». Ed. moderne : *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Vienne, Artaria & C.°, [s. d.], p. 45. Pour faciliter la lecture, l'orthographe des textes français des XVII^e et XVIII^e siècles transcrits dans cette étude a été modernisée.

mations sur la tenue d'archet italienne ? ; que nous racontent les œuvres des peintres italiens du XVII^e siècle – représentent-elles uniquement des violonistes plaçant le pouce entre les crins et la baguette ? ; la disposition du pouce sous les crins favorise-t-elle la pratique de la polyphonie (accords de trois et quatre sons) ? Cette étude propose un détour dans les différentes sources italiennes – peintures², fresques, partitions, traités – des XVII^e et XVIII^e siècles, afin d'esquisser des éléments de réponses et de réflexions.

● Le regard du peintre

En guise de prélude et d'avertissement, il convient de présenter les risques qu'encourt une telle recherche. L'étude du jeu et de la tenue des instruments à travers l'iconographie implique une mise en relation des données contextuelles et culturelles, afin de permettre une interprétation des éléments au plus proche de l'univers qui entoure chacune des œuvres. Une certaine prudence dans la lecture des œuvres est donc de rigueur, permettant d'éviter des conclusions trop hâtives. Comme exemple, prenons *l'Extase de sainte Cécile* tableau peint par Raffaello Sanzio (Raphaël) entre 1514 et 1516 pour l'église San Giovanni in Monte de Bologne³. Un regard concentré sur l'orgue permet rapidement de percevoir le silence qui l'entoure. Outre le fait que certains tuyaux glissent et se désolidarisent du corps de l'instrument, leur disposition est inversée sur l'axe horizontal : tuyaux courts (sons aigus) à gauche de la sainte, et tuyaux longs (sons graves) à sa droite. Le soufflet (ou les soufflets) de l'orgue, accessoire indispensable pour imprimer une « respiration » et donner vie aux notes, est invisible : il est soit inexistant, soit simplement dissimulé entre la tunique de la sainte et le corps de l'instrument. La mise en scène orchestrée par le peintre tend à souligner les éléments clés de son sujet. Tout d'abord, le regard de saint Paul effleure son bras puis se dépose sur les longs tuyaux de l'orgue pour enfin se perdre dans l'univers brisé des instruments terrestres et muets, tirant une diagonale nette, en contrepoint de la verticalité de son épée et de la crosse épiscopale de saint Augustin. Des tuyaux courts placés à droite du clavier de l'orgue n'auraient sans nul doute pas eu l'effet escompté. Puis, l'absence de soufflet visible permet également de ranger l'orgue dans la catégorie des instruments insonores, accentuant la dichotomie entre le bas monde terrestre dominé par une musique instrumentale privée de voix (*musica instrumentalis*), et l'univers céleste marqué par le chant polyphonique des *putti* (*musica mundana*). De cette *discordia concors* naît une harmonie verticale. À propos des instruments déposés sur le sol, Giorgio Vasari relève en 1550 : « On trouve également sur le sol des instruments de musique qui ne sont pas peints, mais qui peuvent être reconnus comme concrets et authentiques. »⁴ Pour l'auteur, les représentations proposées par Raphaël traduisent une « vérité » et reproduisent les instruments contemporains de son époque, assurant à l'œuvre une valeur quasi documentaire. Par ailleurs, le corpus d'œuvres de Raphaël laisse entrevoir divers instruments de musique⁵, confirmant une pratique régulière du sujet. Il est donc tout à fait improbable de penser que Raphaël ait pu involontairement inverser l'ordre des tuyaux et oublier le soufflet.

² Loin d'être exhaustive, cette étude se base sur un corpus d'une cinquantaine de fresques, de dessins et de tableaux italiens des XVII^e et XVIII^e siècles représentant des violonistes dans une posture de jeu.

³ Le tableau de Raphaël est conservé à la Pinacothèque de Bologne.

⁴ « [...] oltre che sono esparsi per terra instrumenti musici che non dipinti, ma vivi e veri si conoscono », in Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino à tempi nostri*, Florence, Torrentino, 1550. Ed. moderne : Turin, Einaudi, 1991, vol. 2, chapitre « Rafael da Urbino : pittore et architetto », p. 627.

⁵ On peut mentionner par exemple le concert des anges instrumentistes ornant le couronnement de la Vierge Marie sur le retable Oddi réalisé vers 1502-1503 à Pérouse et aujourd'hui conservé à la pinacothèque du Vatican ou encore la *lira da braccio* placée au centre de la fresque du *Parnasse* peinte entre 1509-1510 sur les murs de la *Stanza della Segnatura* au Vatican.

Les raisons qui ont sans doute motivé Raphaël et d'autres artistes⁶ à « métamorphoser » les instruments semblent donc répondre à une exigence esthétique et symbolique. D'après Silvestro Ganassi – musicien vénitien actif au milieu du XVI^e siècle – la beauté alimente le regard :

On reconnaît la beauté, chez l'instrumentiste, à la grâce avec laquelle il tient son instrument, à la façon de porter la main, et au maintien physique d'une telle égalité qu'il invite les auditeurs à prêter silence, afin de pouvoir goûter l'excellence [des sons], qui est la nourriture de l'ouïe, comme la beauté nourrit la vue⁷.

Ce souci esthétique peut parfois dissimuler une imagination débordante comme l'affirme, en 1677, Johann Jacob Prinner, organiste, compositeur et théoricien viennois :

Pourtant, j'ai connu des virtuoses distingués qui ne prêtaient pas attention à cela, et plaçaient le violon seulement sur la poitrine, en pensant que c'était beau et charmant, parce qu'ils avaient vu la chose sur une peinture représentant un Ange jouant du violon à saint François, selon l'imagination du peintre. Ils auraient dû pourtant savoir que le peintre, pour être un artiste du pinceau, ne l'est pas pour autant de l'archet⁸.

Ainsi, le tableau de Raphaël et le témoignage de Prinner illustrent parfaitement les risques qu'encourt l'historien moderne dans la récolte d'informations et son corollaire de déductions potentiellement erronées.

● Tenue de l'archet

Comme énoncé plus haut, au XVII^e siècle, l'emplacement du pouce sur l'archet varie selon les pays, les régions, les écoles ou encore les différents maîtres. Deux traditions bien distinctes se côtoient : pouce entre les crins et la baguette (a) (ill. 1) ; pouce sous les crins (b) (ill. 2). La première version (a) – employée encore aujourd'hui – n'autorise aucune variation de tension des crins en cours de jeu. Avant même de commencer à jouer, le violoniste décide de la tension en choisissant la taille de la hausse coincée ou la position de la crémaillère (ill. 3 et 4) – deux systèmes ou mécanismes en usage au XVII^e siècle – ou encore en actionnant une vis (dès la première moitié du XVIII^e siècle⁹). Lorsqu'une œuvre contient à la fois des passages monodiques et des passages polyphoniques (accords de trois ou quatre sons), le violoniste doit se contenter d'une tension stable et identique des crins. La seconde tenue (b), dispose le pouce sous les crins – en contact direct avec la mèche – permettant ainsi de modifier la tension par une légère variation de pression en cours d'exécution. Cette tenue – outre le fait qu'elle est propre aux violonistes français et allemands selon Muffat – présente un avantage non négligeable pour l'exécution de passages en triples et quadruples cordes. Potentiellement, elle permet de relâcher

⁶ Outre le cas cité, les exemples liés aux orgues sont nombreux comme l'attestent la statue de sainte Cécile, d'auteur anonyme (maître de Sant'Anastasia), portant dans ses bras un orgue aux tuyaux inversés datant de la première moitié du XIV^e siècle et conservée à Vérone au musée de Castelvecchio (cf. Andrea Macinanti, « *Fabricato alla guisa del Corpo humano* ». *L'organo come metafora antropomorfa*, Varese, Zecchini, 2019, reproduction de la statue, p. 23).

⁷ Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venise, [s. i.], 1542. Ed. moderne : trad. par Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 2004, p. 23.

⁸ Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schlissl*, autographe, 1677, chapitre XIII, trad. française de Fabien Roussel, 2016, disponible sur le site <https://imslp.org/> (consulté le 6 janvier 2020).

⁹ Vers 1700 pour John Dilworth (*The Cambridge companion to the violin*, éd. par Robin Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 24), vers 1730 pour Frédéric Ablitzer, Nicolas Dauchez, Jean-Pierre Dalmont et Nelly Poidevin (*Mécanique de l'archet de violon : lien entre évolution et répertoire musical*, 5^e Congrès Interdisciplinaire de Musicologie, oct. 2009, Paris, p. 4) ou durant la première moitié du XVIII^e siècle en France comme l'atteste un inventaire de 1747 (cf. Florence Gétreau, « Les archets français aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques repères iconographiques », *Musique-Image-Instruments*, n° 4/2, 1999, p. 122, 127).



Ill. 1. Pouce entre les crins et la baguette © photo, Léonard Holzer.



Ill. 2. Pouce sous les crins © photo, Léonard Holzer.



III. 3. Archet du XVII^e siècle à hausse coincée © Bologne, collection privée.



III. 4. Copie d'archet du XVII^e siècle à crémaillère © Bologne, collection privée.

la tension des crins pour faciliter le jeu lié des accords en laissant plus de souplesse à la mèche se déposant ainsi plus aisément sur les cordes placées sur des axes différents imprimés par la courbe du chevalet. Or, les premières partitions italiennes contenant des passages polyphoniques destinés au violon datent du début du xvii^e siècle¹⁰. Pourquoi les Italiens se seraient-ils passés de la technique du pouce sous les crins ? Un détour dans les ouvrages théoriques s'impose avant de se plonger dans l'univers iconographique.

Traité français

Les traités français du xvii^e siècle ne sont pas particulièrement loquaces. Il faut attendre le xviii^e siècle pour récolter des renseignements concernant le point de contact de la main droite sur l'archet ainsi que sur la disposition du pouce. En 1711, par exemple, Michel de Montéclair valide la remarque de Muffat en affirmant que le pouce se place sous les crins : « L'archet se tient de la main droite les quatre doigts posés sur le bois et le pouce dessous la hausse qui élève le crin »¹¹. Quelques années plus tard, en 1738, Michel Corrette distingue deux tenues différentes ; l'une pratiquée en Italie et l'autre en France. Son témoignage confirme le rôle important des deux nations dans le domaine de la pratique violonistique et s'inscrit lui aussi dans la lignée de Muffat. Il est intéressant toutefois de noter que l'Allemagne et l'Angleterre ne figurent pas dans cette cartographie des pratiques :

Les Italiens le tiennent aux trois quarts en mettant quatre doigts sur le bois et le pouce dessous et les Français le tiennent du côté de la hausse, en mettant le premier, deuxième et troisième doigt dessus le bois, le pouce dessous le crin et le petit doigt accosté du bois. Ces deux façons de tenir l'archet sont également bonne cela dépend du Maître qui enseigne¹².

Corrette insiste sur la manière italienne disposant le pouce entre les crins et la baguette et une position de la main éloignée de la hausse (ill.5) contrairement à l'habitude française suggérant le pouce sous les crins et une main placée vers la hausse. Cependant, l'article publié entre 1751 et 1772 dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, recommande de placer la main à environ cinq centimètres de la hausse et de disposer le pouce « sur le fût de l'archet », à la manière italienne décrite par Muffat et Corrette :

On prend ensuite l'archet avec la main droite à environ deux pouces¹³ de distance de la hausse, & on le tient avec les quatre premiers doigts, en sorte que le pouce, & les deux premiers doigts portent sur le fût de l'archet, & le quatrième ou annulaire sur le crin que l'on doit faire passer sur les cordes, à environ deux pouces de distance du chevalet¹⁴.

¹⁰ Concernant le jeu polyphonique au violon en Italie au xvii^e siècle, cf. Constance Frei, *Arco sonoro. Articulation et ornementation : les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au xvii^e siècle*, Lucca, LIM, 2011, chapitre « La Polyphonie », p. 327-365. Notons également que le jeu polyphonique au violon tient un rôle important dans les pratiques ménésières des xvi^e et xvii^e siècles, cf. Luc Charles-Dominique, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménésiers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018, voir en particulier le chapitre « La tenue et le jeu de l'archet : une esthétique de l'énergie et de l'efficacité sonore : l'ancienneté du jeu harmonique de certains instruments à archet européens », p. 544-546.

¹¹ Michel Pignolet de Montéclair, *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*, Paris, l'auteur, Foucault, 1711, p. 3. Ed. moderne : Méthodes & traités 11, série I, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 56.

¹² Michel Corrette, *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*, Paris, Le Clerc, 1738, chapitre II, p. 7. Ed. moderne : Méthodes & traités 11, série I, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 87.

¹³ Conversion des pouces en centimètres, cf. site internet <http://aviatechno.net/unites/pieds.php> (consulté le 14 janvier 2020).

¹⁴ Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1751-1772, p. 320. Ed. moderne : Courlay, Fuzeau, 2007, Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800, vol. 1, p. 133.



Ill. 5. Corrette 1738, tenue italienne © photo, Léonard Holzer.

Ce commentaire, plutôt exceptionnel, présente clairement le quatrième doigt « sur le crin ». Un ange violoniste accompagnant un *Donneur présenté à la Vierge* peint en Italie par Guercino près d'un siècle et demi avant la définition livrée dans l'*Encyclopédie*, soit en 1616, semble faire écho à cette pratique française¹⁵.

Puis, le mode de jeu italien finit par être adopté en France comme l'illustre Labadens dans sa *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon*, publiée à Paris en 1772¹⁶. Il apparaît dès lors que la distinction nationale n'est plus d'actualité et que la tenue italienne a pris le dessus durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, gommant ainsi les frontières.

Traité italiens

Les traités italiens du XVII^e siècle ne sont guère plus bavards que les ouvrages français. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que la question mérite des éclairages avisés. En 1751, dans son traité *The art of playing on the violin*¹⁷, Francesco Geminiani recommande de placer la main près du talon avec le pouce entre la baguette et les crins comme l'atteste la version française publiée un an plus tard : « On doit le tenir [l'archet] à une petite distance de la Noix, entre le pouce & les doigts, le crin étant tourné en dedans contre le dos, ou l'extérieur du pouce, dans cette position il doit être tenu libre & aisé sans raideur. »¹⁸ Cette disposition de la main est également

¹⁵ Giovanni Francesco Barbieri, dit Guercino, est actif à Rome et à Bologne. Ce tableau est conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

¹⁶ Labadens, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon*, Paris, Aux adresses ordinaires, 1772, pl. 1, p. 15. Ed. moderne : *Méthodes & traités*, France 1600-1800, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 31.

¹⁷ Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin, Opera IX*, Londres, [s. i.], 1751. Ed. moderne : *Méthodes & traités*, Italie 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2005, p. 251.

¹⁸ Francesco Geminiani, *L'art de jouer le violon*, Paris, [s. i.], 1752, p. 1. Ed. moderne : *Méthode & Traités 11, Série I*, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 141.

suggérée par Pietro Signoretti dans sa *Méthode contenant les principes de la musique et du violon*, publiée en 1777 :

On tiendra l'Archet de la main droite, à la distance d'un petit travers de doigt de la Hausse où sera placé le pouce, sur lequel appuiera la baguette, qu'on penchera un peu vers la touche, sans que le crin touche au pouce ; on placera l'index sur la baguette entre la seconde & la troisième Phalange, à quelque distance du pouce ; le second doigt sera placé sur la troisième Phalange, de façon que le même tienne l'Archet uniment au pouce. Le troisième doigt sera placé sous toutes les Phalanges, le tenant légèrement sur la baguette ; le petit doigt enfin prendra la baguette de son extrémité avec la plus grande légèreté ; le troisième & le quatrième doigt ne servant qu'à la direction de l'Archet, pour qu'il ne vacille point dans la main. Quant à l'index, on le pressera plus ou moins que l'on voudra tirer du son, sur la baguette, & le second doigt doit serrer la baguette uniment au pouce, car ce sont ces deux qui tiennent l'Archet ferme sur la corde¹⁹.

Quelques décennies plus tard, vers 1784, Antonio Lolli conseille lui aussi une tenue de la main proche de la hausse : « L'archet doit être tenu légèrement entre les quatre doigts, et le pouce à un demi pouce de la hausse. »²⁰ En 1796, Francesco Galeazzi prend la peine d'expliquer les avantages et désavantages des différents emplacements de la main tout en affirmant que les deux tenues sont encore pratiquées. Le lecteur se laisse convaincre, il choisit la position basse de la main propre à l'école lombarde :

Règle III : Il convient de prendre l'archet non pas totalement du bout des doigts, mais avec les doigts étendus en situation naturelle, en observant que tout le nez reste à l'extérieur de la main du côté de l'auriculaire. Démonstration : Comme l'archet doit être équilibré, et contrebalancé, afin d'accomplir son jeu, il arrive que ceux qui le tiennent vers le milieu, donnent trop de contrepoids, et empêchent que l'archet puisse avoir de la force, ni ne peuvent, par conséquent, obtenir une grande puissance du Violon : ceux, au contraire, qui tiennent le nez immédiatement sous la main, introduisant le pouce dans la rainure, laissent tout le poids devant, et n'ont derrière eux aucun contrepoids qui forme l'équilibre, ce qui est souvent très gênant dans certains sauts d'archet, et dans certains jeux, où l'équilibre est nécessaire. Il sera donc préférable (comme il est coutume dans l'école Lombarde) de garder entre ces deux extrêmes une juste moyenne, en le tenant comme nous l'avons dit dans la règle²¹.

Parfois une tenue ferme avec les deux premiers doigts – laissant les trois autres doigts plus libres – s'avère utile. Giovanni Francesco Nicolai, élève de Tartini, décrit la technique suivante dans son ouvrage manuscrit, rédigé probablement au milieu du XVIII^e siècle et intitulé *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino [...] date in luce dal celebre Sigr. Giuseppe Tartini* :

L'archet doit être tenu avec force entre les deux premiers doigts, et les trois autres légèrement afin de faire sortir la voix [puissance] par le poignet, et plus on voudra renforcer la voix, plus il convien-

¹⁹ Pietro Signoretti, *Méthode contenant les principes de la musique et du violon*, La Haye, Williams 1777, seconde partie, p. 3. Ed. moderne : *Méthodes & traités 13, Série IV, Italie 1600-1800*, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2002.

²⁰ Antonio Lolli, *L'école du violon en quatuor*, Berlin, J. J. Hummel, vers 1784, p. 3. Ed. moderne : *Méthodes & traités 13, Série IV, Italie 1600-1800*, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2002.

²¹ « Regola III : Si dee prender l'Arco non totalmente colla punta delle dita, ma colle dita stese in situazione naturale, osservando che tutto il naso resti fuori della mano dalla parte del dito mignolo. Dimostrazione : Siccome l'arco per far bene il suo gioco deve esser bilanciato, e contrapesato, ne avviene, che coloro che lo tengono verso la méta, dano troppo contrapeso, ed impediscono, che l'arco possa aver forza, nè posson per conseguenza cavar gran voce dal Violino : quelli all'apposto che tengono il naso immediatamente sotto la mano, il pollice introducendo nel suo incavo, lasciano tutto il peso davanti, nè hanno al di dietro un contro peso che formi l'equilibrio, il che è spesso di grande impedimento in certi salti d'arco, ed in certi giochi, in cui l'equilibrio necessario si rende. Converterà dunque (come nelle scuola Lombarde si pratica) tenere fra questi due estremi un giusto mezzo, tenendolo come si è detto nella regola », in Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-Pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Rome, M. Puccinelli, 1796, p. 95-96, traduction de l'auteur.

dra de serrer l'archet de plus en plus avec les doigts, et faire correspondre aussi l'autre main sur les cordes avec de plus en plus de pression²².

Nicolai ne parle pas de la distance qui sépare la main de la hausse, il se borne à une description de la position des doigts sur la baguette sans même se référer à l'emplacement du pouce. D'après Galeazzi, une tenue avec deux doigts est encore en vogue à la fin du XVIII^e siècle :

Il existe en effet des passages, notamment dans les contre archets, dans lesquels il suffit de tenir l'archet avec deux doigts, et si légèrement qu'il ne tombe pas des mains, et d'autres dans lesquels il suffit que l'archet défile par son propre poids, sans utiliser aucune force²³.

Ce mode de jeu est visible dans la fresque du peintre bolonais Guido Reni réalisé en 1609 à Rome pour l'oratorio de *Santa Silvia al Celio*. L'ange violoniste tient l'archet avec le pouce et l'index, laissant les trois autres doigts en suspension (ill. 6). La tenue avec trois doigts (pouce, index, majeur) est également présente dans le corpus d'œuvres examinées et plus particulièrement dans le tableau de Marcantonio Franceschini (ill. 7) réalisé à Bologne en 1688²⁴ ou encore dans le duo violon et luth des *Musiciens* de Bernardo Strozzi peint vers 1630-1635 et dans lesquels l'annulaire et le petit doigt sont éloignés de la baguette²⁵.

Traité allemands

Le style léger et aéré de Reni, Franceschini et Strozzi est prescrit en 1677 par Johann Jacob Prinner, auteur cité en ouverture :

Pour mener l'archet de la main droite, il y a également des manières différentes. Car en Italie notamment, j'ai vu que la plupart tiennent l'archet seulement entre le pouce et le deuxième doigt, donc avec deux doigts seulement, sur le bois, au milieu de l'archet, donc pratiquement au point d'équilibre, et tirent l'archet ainsi²⁶.

Prinner devance d'un siècle la description faite par Galeazzi, ajoutant toutefois qu'en son temps, les Italiens favorisaient un emplacement de la main au milieu de la baguette. Le séjour de Prinner à Sienne en 1651 aura sans doute servi de terrain d'observation. Puis, l'auteur ajoute un complément d'un intérêt particulier pour notre sujet :

Cette façon et manière de faire n'est pas approuvée des véritables artistes, qui disent qu'on doit tenir l'archet plus près du talon, avec le pouce sur la mèche et les autres doigts sur le bois, pour pouvoir de temps en temps augmenter la tension de la mèche avec le pouce, et, par une pression du pouce, donner la force nécessaire pour avoir un coup d'archet long et soutenu ; afin de pouvoir aussi utiliser le poignet dans la vitesse des *Fuseln*²⁷ et ne pas se fatiguer en utilisant avec rage le bras entier²⁸.

²² « L'arco va tenuto con forza ne primi due dita, e gl'altri tre leggeri per cavar la voce di polso, e quanto più vorrà rinforzar la voce stringere vieppiù l'arco con le dita, e corrispondero anco con premere vieppiù sulle corde con l'altra mano », in Giovanni Francesco Nicolai, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa ; buono ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori date in luce dal celebre Sigr. Giuseppe Tartini*, manuscrit [s.d.], cité in Erwin Jacobi, « G. F. Nicolai Manuscript of Tartini's *Regole per ben suonare il Violino* », *Musical Quarterly*, 1961, n° 47, p. 207-223.

²³ « Vi sono anzi de passi, particolarmente nelle contrarcate, in cui basta tener l'arco con due dita, e così leggermente, che non cada delle mani, ed altri in cui basta che l'arco scorra per il suo proprio peso, senza impiegarvi forza alcuna », in Francesco Galeazzi, *op. cit.*, p. 97.

²⁴ Ce tableau fait partie de la collection Molinari-Pradella conservée à Castenaso/Bologne.

²⁵ Le tableau de Strozzi se trouve à Londres au Hampton Court Palace.

²⁶ Johann Jacob Prinner, *op. cit.*

²⁷ Le terme *Fuseln* désigne – dans la notation ancienne – des valeurs rapides correspondant aux croches. Sur les questions de notation, cf. Willi Appel, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 1998, p. 21.

²⁸ Johann Jacob Prinner, *op. cit.*



III. 6. Guido Reni, 1609, Rome, Oratorio di Santa Silvia al Celio, et détail
© photo, collection privée.



Ill. 7. Marcantonio Franceschini, 1688, Bologne, *L'estase de Magdalena*, et détail
© Castenaso/Bologne, coll. Molinari-Pradelli, 42,6 x 55,3 cm (photo, Carlo Vannini, Reggio Emilia).

Ses propos sont limpides : le « pouce sur la mèche » a l'avantage de « pouvoir de temps en temps augmenter la tension de la mèche ». Cette phrase constitue une preuve inéluctable de la subtilité et de l'avantage d'une telle tenue. Ainsi, rien ne nous empêche d'imaginer qu'à l'occasion de motifs monodiques, le violoniste exerce une pression importante sur les crins alors que dans les passages polyphoniques de trois ou quatre notes, il relâche la tension de manière à laisser la mèche plus souple, évitant ainsi de briser les accords. Lorsque Muffat emploie le verbe « serrer » dans sa préface, il semble faire écho à la description de Prinner rédigée une vingtaine d'années plus tôt.

L'usage du pouce pour varier la tension des crins semble disparaître des pratiques allemandes au cours du XVIII^e siècle. Léopold Mozart ne se soucie guère de donner de longues explications sur le sujet. En 1756, dans sa méthode intitulée *Versuch einer gründlichen Violinschule* – reprise dans une version française en 1770 – la disposition du pouce entre les crins et la baguette semble désormais admise : « L'Archet doit être tenu entre le pouce et la seconde phalange du premier doigt, de façon que le bout du petit doigt se trouve sur la partie de l'Archet qui tient à la Hausse. Le pouce seul doit soutenir tout le poids de l'archet, et aucun doigt ne doit être étendu dessus ; mais plié [...] »²⁹

Traité anglais

Pour parfaire cette fresque de la tenue de l'archet en Europe, il convient de se pencher sur un ouvrage anglais publié en 1674 par John Playford. Ce document atteste du goût anglais pour une tenue à la française et à l'allemande selon Muffat : « The *Bow* is held in the right hand, between the ends of the Thumb and the three first Fingers, the Thumb being staid upon the Hair at the Nut, and the three Fingers resting upon the Wood »³⁰. Le tableau 1 ci-après propose un résumé des tenues pratiquées en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Cette mise en perspective des sources théoriques européennes donne raison à Muffat. Il apparaît clairement que la tenue d'archet italienne favorise un placement du pouce entre la baguette et les crins, ne faisant jamais allusion à la technique du pouce sous les crins. L'argument statistique joue également un rôle important : les documents du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle insistent tous sur une tenue avec le pouce sous les crins en France, Allemagne et Angleterre. Enfin, on constate que la tenue italienne est utilisée dans toute l'Europe dès le milieu du XVIII^e siècle.

● La tenue d'archet dans la peinture italienne

Pléthore de peintures italiennes présentent des violonistes en position de jeu³¹. L'angle et le cadrage choisis par les peintres adoptent de préférence une mise en scène de face ou de profil, dissimulant le pouce derrière la main. Lorsque la main droite est clairement visible, le pouce se situe généralement entre les crins et la baguette. Cependant, l'univers sonore délimité par la toile laisse apparaître plusieurs « exceptions », offrant de nouvelles résonances au mode de jeu italien, allant à l'encontre des informations récoltées dans les traités et méthodes. En guise d'exemples, huit témoignages iconographiques italiens ont été choisis pour leurs illustrations du pouce sous les crins. Trop singulière, cette tenue n'est certainement pas le fruit d'un hasard, ni le fait d'une inattention ou d'un choix du peintre. Ce détail pictural est sans doute le reflet

²⁹ Léopold Mozart, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, trad. par Valentin Roeser, Paris, Le Menu, 1770, p. 2. Ed. moderne : *Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800*, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 234.

³⁰ John Playford, *An introduction to the skill of musick*, chapitre « A brief introduction to the playing on the treble-violin », Londres, W. Godbid, 1674, p. 114. Ed. moderne : New Jersey, Gregg Press Incorporated, 1966.

³¹ Nous souhaitons remercier ici très chaleureusement Camilla Murgia, historienne de l'art de l'Université de Lausanne pour son travail de relecture et ses précieuses remarques.

	Main proche hausse	Main loin hausse	Pouce sous crins	Pouce entre crins et baguette	Tenue avec 2 doigts
France 1711 Montéclair	✓ France		✓ France		
France 1738 Corrette	✓ France	✓ Italie	✓ France	✓ Italie	
France 1751-72 Encyclopédie		✓ France		✓ France	
France 1772 Labadens		✓ France		✓ France	
Italie 1751 Geminiani	✓ Italie			✓ Italie	
Italie 1777 Signoretti	✓ Italie			✓ Italie	
Italie 1784 Lolli	✓ Italie				
Italie 1796 Galeazzi	✓ Italie	✓ Italie			✓ Italie
Allemagne 1677 Prinner	✓ Allemagne	✓ Italie	✓ Allemagne		✓ Italie
Allemagne 1698 Muffat			✓ Allemagne ✓ France	✓ Italie	
Allemagne 1756 Mozart				✓ Allemagne	
Angleterre 1674 Playford	✓ Angleterre		✓ Angleterre		

 Tableau 1. Résumé des tenues d'archet à travers les sources théoriques des XVII^e et XVIII^e siècles.

d'une observation attentive de la pratique violonistique. Dès lors ces documents constituent des pièces importantes du puzzle (cf. tableau 2).

Dans la plupart des exemples, la disposition du pouce sous les crins accompagne une main posée près de la hausse (cf. tableau 3, six exemples). Deux exceptions séparées de près d'un siècle illustrent avec élégance une main éloignée du talon faisant écho à trois ouvrages théoriques d'auteurs allemand, français et italien (cf. tableau 1, Prinner 1677, Corrette 1738, Galeazzi 1796). L'archet convexe offre dans ce domaine des possibilités variées que l'archet moderne, mis au point à la fin du XVIII^e siècle, annule par sa concavité en diminuant la distance entre les crins et la baguette en son centre. Par ailleurs, la tenue au talon semble avoir des répercussions importantes sur l'emplacement de l'instrument. Sur les huit exemples, sept présentent un instrument posé soit sur la clavicule, soit contre le cou. Dans son ouvrage manuscrit rédigé en 1677, Prinner vante les mérites d'une telle tenue en évoquant non pas le jeu de l'archet mais plutôt la question des démanchés :

Si l'on veut cependant bien le maîtriser, ce violon, il faut le tenir sous le menton, afin que, le bras gauche étant courbé comme un cerceau, et la main creusée, le manche repose dans le creux du

pouce, en haut, au niveau des chevilles. Et il faut tenir le *Geigen* si fermement avec le menton, que l'on n'ait pas besoin de le tenir avec la main gauche, car il serait sinon impossible de se déplacer rapidement de haut en bas en touchant juste, sauf en tenant le *Geigen* avec la main droite, pour qu'il ne tombe pas, ce qui ferait rater un grand nombre de notes³².

	Peintre	Ville	Titre	Lieu de conservation
1609	Guido Reni (ill. 6)	Rome	<i>Concert des anges</i>	Rome, Oratorio de Santa Silvia al Celio
1613-15	Guido Reni	Bologne	<i>Anges musiciens</i>	Bologne, église San Domenico
1630-35	Bernardo Strozzi	Gênes et Venise	<i>Le concert</i>	Londres, Hampton Court Palace
1631-32	Pietro Novelli dit Il Monrealese	Palerme	<i>Duel musical d'Apol- lon et de Marsyas</i>	Caen, Musée des Beaux-Arts
1645	Bernardo Cavallino (ill. 8)	Naples	<i>Sainte Cécile</i>	Boston, Musée des Beaux-Arts
ca 1646	Carlo Francesco Nuvolone	Milan	<i>La famille du peintre</i>	Milan, Pinacothèque de Brera
1688	Marcantonio Franceschini (ill. 7)	Bologne	<i>L'extase de Magdalena</i>	Bologne, collection Molinari-Pradelli
Fin XVII ^e s./début XVIII ^e s.	Pasquale Rossi dit Pasqualino	Naples	<i>Leçon de violon</i>	Naples, collection de la Banque Sannitica

Tableau 2. Liste de huit tableaux italiens du XVII^e siècle, violonistes avec pouce sous les crins.

Concernant le nombre de doigts touchant l'archet, aucune pratique commune ou « école » ne semble se dessiner : deux doigts (pouce-index) chez Reni (1609), trois doigts (pouce-index-majeur) avec Reni (1613), Strozzi et Franceschini, quatre doigts sous le pinceau de Rossi et enfin toute la main avec Novelli, Cavallino et Nuvolone. Dans la perspective d'une pratique polyphonique, la tenue avec deux ou trois doigts permet d'exécuter des accords uniquement avec la moitié supérieure de l'archet (du milieu à la pointe). L'absence des quatrième et cinquième doigts sur la baguette provoque une instabilité au talon, sans contrepoids l'archet s'échappe facilement de la main. Pour faciliter le jeu des accords liés, l'archet se place idéalement loin du chevalet, plus près de la touche afin de diminuer les angles séparant les cordes et d'éviter ainsi un jeu trop arpégé.

Comme évoqué plus haut, la présence du pouce sous la mèche est très probablement le reflet d'une observation minutieuse de la part du peintre. Mais qu'en est-il des quatre autres doigts, leur position sur la baguette est-elle aussi « documentée », ou alors s'agit-il d'une « stylisation » du geste du musicien ? Dans le cas de Reni, tout porte à croire que ces détails ne sont pas le fruit d'une fantaisie. Son père, Daniele Reni, chanteur et instrumentiste à Bologne,

³² Johann Jacob Prinner, *op. cit.*

avait prévu une carrière de claveciniste pour son fils. Ce commentaire biographique tisse un lien fort entre Reni et la musique, accréditant les représentations musicales du peintre. Ainsi, les violonistes de 1609 (ill. 6) et de 1613 tiennent leur instrument et leur archet sans doute de façon « réaliste », à la manière des musiciens du début du XVII^e siècle. On note toutefois les variations de l'emplacement de la main : en 1609 loin de la hausse, en 1613 sur la hausse. Il n'y a donc pas une manière de prononcer le texte musical mais bien plusieurs façons de tenir son instrument et de scander sa phrase. En outre, le premier lieu d'activité de Reni, c'est-à-dire Bologne, est éminemment musical comme l'atteste la présence de plusieurs ensembles vocaux et instrumentaux tels que la *Capella Musicale* de San Petronio (fondée au XV^e siècle) ou encore le *Concerto Palatino* (créé au XIII^e siècle). Cette ville, surnommée aussi la *Dotta*, est à l'origine de la fresque de 1613. Mais c'est à Rome que Reni se trouve au moment de la réalisation de l'œuvre de 1609, une ville pas moins « sonore » sur le plan de la production musicale, véritable réservoir de modèles pour les ateliers des peintres. Reni baignait donc dans un environnement aux harmonies effervescentes comme le montre son œuvre constellée de musiciens. Un élément cependant vient bousculer le regard. Le chevalet du violon de 1609 se situe à proximité du cordier contrairement aux traditions qui le placent vers le milieu des ouïes. Serait-ce un effet de perspective destiné à corriger la distance qui sépare le spectateur de la fresque située en hauteur ?

Concernant Bernardo Strozzi, originaire de Gênes, son parcours est teinté de musique par l'intermédiaire de l'un de ses protecteurs vénitiens : Giulio Monteverdi, frère du célèbre compositeur Claudio. Bernardo est également en relation étroite avec le poète Giulio Strozzi et sa fille adoptive Barbara Strozzi, chanteuse et compositrice. Ce séjour dans la cité des Doges l'amène à peindre plusieurs scènes musicales parmi lesquelles *Le Concert* présentant un violoniste et un luthiste en train d'accorder leur instrument³³. Outre ce tableau, Strozzi convoque la musique à travers des portraits d'une violiste de gambe accompagnée d'un violon déposé sur la table, d'un luthiste en soliste en situation, lui aussi, de vérifier l'accord de son instrument, ou encore une sainte Cécile ornée d'un luth et d'un violon à ses côtés³⁴. La fréquence des sujets musicaux dans les tableaux de Strozzi suggère une précision agrémentée d'un certain réalisme.

Pietro Novelli appartient, lui, à la sphère palermitaine et ne semble pas avoir de connexion particulière avec l'univers musical. Ses voyages à Rome ainsi qu'à Naples correspondent à la création de son *Duel musical d'Apollon et de Marsyas* réalisé entre 1631 et 1632³⁵. L'arc et la lyre d'Apollon sont transformés ici en violon avec une tenue de l'instrument particulièrement basse, sur la poitrine. La tension soigneusement orchestrée par Novelli, entre le regard d'Apollon étiré à gauche et le violon déployé sur la droite, rappelle de manière très lointaine la posture du violoniste dans *Les noces de Cana* de Véronèse, œuvre peinte à Venise en 1562³⁶. Chez Novelli, l'archet est comme empoigné par le violoniste, les cinq doigts soutiennent la baguette évoquant peut-être certaines tenues « populaires »³⁷. Notons enfin que Novelli et Cavallino se trouvent à Naples durant les mêmes années, ils ne partagent pas pour autant une vision commune du jeu violonistique comme le confirment les différentes tenues de l'instrument présentées dans les tableaux respectifs.

³³ Cf. Bernardo Strozzi, *Le Concert* peint vers 1635 et conservé au Hampton Court Palace à Londres.

³⁴ Pour une discussion sur l'œuvre de Strozzi, cf. David Rosand et Ellen Rosand, « "Barbara di Santa Sofia" and "Il Prete Genovese" : on the identity of a Portrait by Bernardo Strozzi », *The Art Bulletin*, vol. 63, n° 2, 1981, p. 249-258.

³⁵ Ce tableau est conservé au musée des Beaux-Arts de Caen.

³⁶ Six musiciens, dont un violoniste, figurent au centre de l'immense toile de près de 66 m² réalisée par Véronèse sur commande des moines bénédictins de San Giorgio Maggiore à Venise. Cette œuvre est aujourd'hui conservée au Musée du Louvre à Paris.

³⁷ Sur les tenues d'archet et le jeu polyphonique dans le répertoire populaire, cf. Luc Charles-Dominique, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018, voir en particulier le chapitre « La tenue et le jeu de l'archet : une esthétique de l'énergie et de l'efficacité sonore », p. 507-520.



Ill. 8. Bernardo Cavallino, 1645, Naples, *Santa Cecilia*, et détail © Boston, Museum of Fine Arts.

Concernant Bernardo Cavallino (ill. 8), les informations biographiques sont peu généreuses. Son activité se déploie à Naples et aucun élément n'associe son parcours de peintre à la musique. Pourtant, la *Sainte Cécile* jouant du violon n'est pas le seul tableau contenant des références à la musique. Une sœur jumelle intitulée *L'Extase de sainte Cécile*³⁸ par exemple apparaît la même année avec, cependant, une mise en scène très différente se servant d'un violon « muet » déposé sur le sol. Dans le tableau qui nous occupe ici, Cavallino semble vouloir attirer l'attention du spectateur sur la position de la main droite et plus particulièrement sur le pouce. Ce dernier se situe clairement sous les crins et les quatre doigts reposent intégralement sur la baguette. Au XVII^e siècle, Naples respire la musique et les occasions ne manquent pas d'admirer et entendre des ensembles dans les édifices religieux et dans les conservatoires par exemple. Ce terreau fertile a sans doute porté ses fruits en devenant source d'inspiration tant pour Cavallino que pour son confrère Novelli.

La carrière de Carlo Francesco Nuvolone se déroule, elle, à Milan. Les éléments biographiques le concernant sont rares et la musique semble, encore une fois, absente des sources, excepté du portrait de famille peint vers 1646³⁹. Dans l'espace pictural soigneusement organisé autour du peintre, figurent quatre instrumentistes : un luthiste, une harpiste, un violoniste – tous trois en position de jeu – ainsi qu'une violiste de gambe tenant de sa main droite son instrument et de la main gauche un livre. La musique faisait donc partie de l'univers domestique du peintre, offrant un laboratoire d'observation idéal. La tenue d'archet résonne avec celle de Novelli et prend toutes les allures d'une figure de style ou d'un *topos* en écho à Véronèse. Par ailleurs, plusieurs fresques du XVI^e siècle mettent à l'honneur la musique et rythment les églises du Nord de l'Italie – comme par exemple les concerts sonores de Gaudenzio Ferrari réalisés à Saronno ou encore à Vercelli⁴⁰ – et servent sans doute de modèle ou de source d'inspiration aux peintres des générations futures.

Tout comme Reni, Marcantonio Franceschini (ill. 7) s'inscrit dans la lignée des peintres de l'école de Bologne. Bien que ces deux maîtres ne soient pas de la même génération, ils ornent tous deux leurs tableaux d'instruments de musique. Chez Franceschini, Magdalena tient dans sa main droite un archet avec le pouce sous les crins à la manière de Reni. S'agit-il d'une caractéristique des peintres bolonais sachant que, dès la fin du XVI^e siècle, le violon occupe une place de choix à Bologne comme le confirme la présence de Camillo Cortellini *detto il violino* et sa publication de 1584⁴¹ ?

Né à Vicence, Pasquale Rossi s'imprègne du style vénitien et des peintres de Parme avant de se rendre à Rome. Parmi ses thèmes de prédilection se trouve la musique. La récurrence du sujet laisse supposer une représentation des instruments proche d'une certaine réalité. *La leçon de violon* qui nous intéresse ici illustre un musicien tenant un archet particulièrement court dont la longueur des crins est encore raccourcie par une tenue de la main éloignée de la hausse. L'intégralité de la scène se joue dans la pénombre et les sons articulés semblent jaillir de l'instrument, plongeant le spectateur dans une attention toute particulière. On notera que ce tableau et l'instrument qui l'accompagne est contemporain du séjour de Corelli à Rome et de la publication de son *op.* 5, riche en passages polyphoniques.

Convité à participer au dialogue sacré (Reni 1609, 1613, Novelli, Franceschini) ou profane (Rossi, Strozzi, Cavallino, Nuvolone), seul (Rossi, Cavallino) ou accompagné (Reni 1609 et 1613, Strozzi, Nuvolone, Franceschini, Novelli), le violon figure dans chacune des toiles sous un air

³⁸ Le tableau de Bernardo Cavallino, *L'extase de sainte Cécile*, a été réalisé en 1645 et figure aujourd'hui dans la collection du Musée nationale de Capodimonte à Naples.

³⁹ Le portrait de famille de Nuvolone est conservé à la Pinacothèque de Brera à Milan.

⁴⁰ De nombreux musiciens ornent par exemple la coupole du Santuario della Beata Vergine dei Miracoli de Saronno ou figurent sur des tableaux comme le violoniste et le luthiste aux pieds de la *Madonna degli aranci*, tableau conservé dans l'église San Cristoforo de Vercelli.

⁴¹ Camillo Cortellini *detto il violino*, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Bologne, Rossi, 1584.

singulier. Outre leur valeur artistique, ces tableaux attestent de la « popularité » de l'instrument, du Nord (Milan avec Nuvolone) au Sud (Palerme avec Novelli), soulignant par la même occasion une tradition du pouce sous les crins pratiquée dans toute la péninsule et durant tout le XVII^e siècle. Parmi ces sept peintres, seul Reni semble avoir pratiqué la musique. Son œuvre peut alors servir de « baromètre » et éventuellement de point de comparaison pour l'étude des postures ainsi que des détails organologiques.

Année	Peintre	Violon contre / sur			Tenue	
		cou	clavicule	poitrine	près hausse	loin hausse
1609	Guido Reni		✓			✓
1613-15	Guido Reni		✓		✓	
1630-35	Bernardo Strozzi	✓			✓	
1631-32	Pietro Novelli dit Il Monrealese			✓	✓	
1645	Bernardo Cavallino		✓		✓	
ca 1646	Carlo Francesco Nuvolone		✓		✓	
1688	Marcantonio Franceschini		✓		✓	
Fin XVII ^e s./début XVIII ^e s.	Pasquale Rossi dit Pasqualino	✓				✓

Tableau 3. Tenue d'archet du violoniste (pouce sous les crins) dans la peinture italienne du XVII^e siècle.

● Le violon polyphonique

La tenue italienne de l'archet avec le pouce sous les crins étant maintenant admise, il convient de s'interroger sur son potentiel technique et plus particulièrement sur l'influence qu'elle peut avoir sur la pratique de la polyphonie. Le jeu simultané sur plusieurs cordes est diffus en Europe au XVII^e siècle – particulièrement en Italie et en Allemagne – mais ne fait malheureusement pas l'objet de grandes descriptions dans les ouvrages théoriques. Par ailleurs, les contraintes techniques induites par la typographie à caractères mobiles écartent presque systématiquement la polyphonie des partitions du XVII^e siècle⁴². Ce moyen d'impression était le plus courant à l'époque mais ne permettait que difficilement de superposer deux notes sur la même portée, laissant une grande partie du répertoire polyphonique violonistique sous forme de manuscrit ou d'improvisations éphémères.

La description de Prinner rédigée en 1677 et citée plus haut semble tout à fait compatible avec le jeu lié des triples et quadruples cordes, grâce à la variation de pression du pouce sur les crins. Son observation s'accorde parfaitement avec le répertoire violonistique germanique. En effet, durant la seconde moitié du XVII^e siècle, à l'époque de Prinner, de nombreuses œuvres sont ornées de passages polyphoniques virtuoses comme en témoignent les compositions de Heinrich Ignaz Franz Biber, de Johann Heinrich Schmelzer ou encore de Johann Paul von Westhoff, pour n'en citer que quelques-uns. Rien ne s'oppose donc à l'hypothèse d'un jeu polyphonique lié favorisé par une tenue de l'archet avec le pouce sous les crins.

Dans le milieu culturel italien du XVII^e siècle, de nombreuses pièces contenant des passages en doubles et triples cordes – avec quelques exceptions d'accords de quatre sons – sont impri-

⁴² Pour des informations détaillées sur la typographie à caractères mobiles en Italie au XVII^e siècle, cf. Constance Frei, *op. cit.*, chapitre « La typographie », p. 23-67.

mées : Biagio Marini, Ottavio Maria Grandi ou encore Carlo Farina pour la première moitié du XVII^e siècle ; Marco Uccellini, Giovanni Maria Bononcini, Nicola Matteis, Giuseppe Colombi, Giuseppe Torelli, Tomaso Pegolotti, Arcangelo Corelli pour la seconde moitié du siècle. Est-ce à ce type de répertoire que les peintres italiens font allusion lorsqu'ils représentent une tenue avec le pouce sous les crins ?

Un document italien contourne cependant le problème. Ici, il n'est pas question d'assouplir la tension des crins pour jouer des triples et quadruples cordes mais au contraire, d'employer une technique astucieuse et acrobatique par *mimesis*. En 1629, dans son *Capriccio a modo di lira*, Biagio Marini conjugue passages monodiques et polyphoniques dans la même pièce (ill. 9). Dans le but d'imiter le jeu polyphonique et lié de la *lira da braccio* facilité par son chevalet plat, le compositeur demande au violoniste, non pas de relâcher la tension des crins, mais plutôt de déplacer et rapprocher la corde de Sol de sa voisine Ré : « Il faut que les deux cordes grosses soient proches. »⁴³ Cette idée ingénieuse consent de diminuer l'inclinaison des cordes et obtenir ainsi un jeu lié à l'imitation de la *lira*. Par ailleurs, du jeu polyphonique de la *lira da braccio* et de la *lira da gamba* provient l'un des premiers termes employés pour indiquer le legato, à savoir il *lireggiare* : « L'archetare ou le lireggiare sur ces instruments [*lira da braccio* et *lira da gamba*] est identique à celui des violes, la *Lira* aime l'archet long afin que l'on puisse mieux lier. »⁴⁴ L'emprunt ou le partage de pratiques entre les différents instruments pourrait également s'appliquer à la polyphonie. Dans ce scénario, le jeu polyphonique au violon pourrait être envisagé comme une imitation du style en accords de la viole de gambe – ou des gambistes pour reprendre les mots de Muffat cités en introduction – et des *lire*. Enfin, la sonorité pleine des doubles cordes séduit également les musiciens français comme l'atteste Mersenne : « Encore que l'on puisse quelques fois toucher deux cordes de Violon en même temps pour faire un accord. »⁴⁵

Les documents étudiés ne pointent pas toujours dans la même direction, ils dressent plutôt une cartographie d'une pratique en mouvement, d'une histoire en construction, comme le souligne l'historienne française Arlette Farge à qui nous empruntons ces mots de conclusion : « J'exprimais une sorte de révolte contre la manière que nous avons de constamment *lisser* le savoir, de rendre les événements si compréhensibles et linéaires que nous en perdons les incohérences constructives. Le passé est tout autant incohérent que notre présent. Bien sûr, il existe des logiques, mais aussi tant d'incohérences. »⁴⁶

⁴³ « Bisogna che le due corde grosse sijno vicine », in Biagio Marini, *Capriccio per sonare il violino con tre corde à modo di lira*, extrait du recueil de *Sonate op. 8*, Venise, Magni 1629, p. 40. Une démonstration de cette pratique est disponible dans le documentaire intitulé *Le violon 1600-1700* réalisé par Constance Frei avec Stefano Montanari au violon, Paris, Frémeaux, 2014.

⁴⁴ « L'archetare, ò lireggiare di questi instramenti [*lira da gamba* e *lira da braccio*] è il medesimo delle Viole, la *Lira* in se stessa ama l'arco longo, acciò si possa lireggiare meglio », in Francesco Rognoni, *Selva de vari passaggi*, Milan, Lomazzo, 1620. Ed. moderne : Bologne, Forni, 2001.

⁴⁵ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, chapitre « Traité des instruments à cordes, livre quatrième des instruments à cordes, proposition III », vol. 3, Paris, Cramoisy, 1636, p. 184.

⁴⁶ Arlette Farge, *Quel bruit ferons-nous ?*, entretiens avec Jean-Christophe Marti, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005, p. 210-211.

Capriccio Per Sonare il Violino con tre corde à modo di Lira. 40

Bisogna che le due corde grosse s'ino vicine.

[[1]]

III. 9. Biagio Marini, 1629, Venise, *Capriccio a modo di lira* op. 8.

● Références bibliographiques

- ABLITZER Frédéric, DAUCHEZ Nicolas, DALMONT Jean-Pierre et POIDEVIN Nelly, *Mécanique de l'archet de violon : lien entre évolution et répertoire musical*, 5^e Congrès Interdisciplinaire de Musicologie, oct. 2009, Paris.
- APPEL Willi, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 1998.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, 2018.
- Collectif : *The Cambridge companion to the violin*, éd. par Robin Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- CORRETTE Michel, *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*, Paris, Le Clerc, 1738. Ed. moderne : Méthodes & traités 11, série I, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007.
- CORTELLINI Camillo detto il violino, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Bologne, Rossi, 1584.
- DIDEROT et d'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1751-1772.
- FARGE Arlette, *Quel bruit ferons-nous ?*, entretiens avec Jean-Christophe Marti, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.
- FREI Constance, *Arco sonoro. Articulation et ornementation : les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVII^e siècle*, Lucca, LIM, 2011.
– *Le violon 1600-1700*, documentaire avec Stefano Montanari au violon, Paris, Frémeaux, 2014.
- GALEAZZI Francesco, *Elementi teorico-Pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Rome, M. Puccinelli, 1796.
- GANASSI Silvestro, *Regola Rubertina*, Venise, [s. i.], 1542. Ed. moderne : trad. par Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 2004.
- GEMINIANI Francesco, *The Art of Playing on the Violin, Opera IX*, Londres, [s. i.], 1751. Ed. moderne : Méthodes & traités, Italie 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2005.
– *L'art de jouer le violon*, Paris, [s. i.], 1752. Ed. moderne : Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007.
- GÉTREAU Florence, « Les archets français aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques repères iconographiques », *Musique-Image-Instruments*, n° 4/2, 1999.
– *Voir la musique*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.
- JACOBI Erwin, « G. F. Nicolai Manuscript of Tartini's *Regole per ben suonare il Violino* », *Musical Quarterly*, 1961, n° 47, p. 207-223.
- LABADENS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon*, Paris, Aux adresses ordinaires, 1772. Ed. moderne : Méthodes & traités, France 1600-1800, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2007.
- LOLLI Antonio, *L'école du violon en quatuor*, Berlin, J. J. Hummel, ca. 1784. Ed. moderne : Méthodes & traités 13, Série IV, Italie 1600-1800, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2002.

- MACINANTI Andrea, « *Fabricato alla guisa del corpo humano* ». *L'organo come metafora antropomorfa*, Varese, Zecchini, 2019.
- MARINI Biagio, *Capriccio per sonare il violino con tre corde à modo di lira* in *Sonate op. 8*, Venise, Magni, 1629.
- MERSENNE Marin, *Harmonie Universelle*, chapitre « *Traité des instruments à cordes, livre quatrième des instruments à cordes, proposition IIII* », vol. 3, Paris, Cramoisy, 1636.
- MONTÉCLAIR Michel Pignolet de, *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*, Paris, l'auteur et Foucault, 1711. Ed. moderne : *Méthodes & traités 11, série I, France 1600-1800, vol. 1*, Courlay, Fuzeau, 2007.
- MOZART Léopold, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, trad. par Valentin Roeser, Paris, Le Menu, 1770. Ed. moderne : *Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800, vol. 1*, Courlay, Fuzeau, 2007.
- MUFFAT Georg, *Florilegium secundum*, Passau, 1698. Ed. moderne : *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Vienne, Artaria & C.°, [s. d.].
- NICOLAI Giovanni Francesco, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa ; buono ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori date in luce dal celebre Sigr. Giuseppe Tartini*, manuscrit.
- PLAYFORD John, *An introduction to the skill of musick*, chapitre « *A brief introduction to the playing on the treble-violin* », Londres, W. Godbid, 1674. Ed. moderne : New Jersey, Gregg Press Incorporated, 1966.
- PRINNER Johann Jacob, *Musicalischer Schlissl*, autographe, 1677, chapitre XIII. Ed. moderne : trad. française de Fabien Roussel, 2016, disponible sur <https://imslp.org/> (consulté le 8 janvier 2020).
- ROGNONI Francesco, *Selva de vari passaggi*, Milan, Lomazzo, 1620. Ed. moderne : Bologne, Forni, 2001.
- ROSAND David et ROSAND Ellen, « *“Barbara di Santa Sofia” and “Il Prete Genovese” : on the identity of a Portrait by Bernardo Strozzi* », *The Art Bulletin*, vol. 63, n° 2, 1981, p. 249-258.
- SIGNORETTI Pietro, *Méthode contenant les principes de la musique et du violon*, La Haye, Williams, 1777. Ed. moderne : *Méthodes & traités 13, Série IV, Italie 1600-1800, vol. 2*, Courlay, Fuzeau, 2002.
- VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino à tempi nostri*, Florence, Torrentino, 1550. Ed. moderne : Turin, Einaudi, 1991, 2 vol.

● Présentation de l'auteure

Professeure assistante en musicologie à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne (Suisse) et violoniste, Constance Frei enseigne la musicologie également au Collège des Humanités de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) ainsi qu'à la Haute École de Musique de cette même ville. Auteure de nombreux articles (typographie, édition, transcription, danse, musique de chambre, répertoire violonistique, entre autres), d'éditions critiques (G. Fres-

cobaldi, B. Marini, G. B. Fontana), d'un volumineux ouvrage sur l'*Histoire des différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVII^e siècle* (Lucca, LIM, 658 pages) et d'un documentaire de trois heures intitulé *Le violon en Italie 1600-1700* (Paris, Frémeaux), elle prépare actuellement un livre sur l'histoire de la typographie musicale à Bologne au XVII^e siècle. Le prix de la Fondation Pierre & Louisa Meylan lui a été décerné en 2015 pour l'ensemble de son parcours.

www.constancefrei.net

Repenser le *revival* « baroque » des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources

Luc Charles-Dominique
Université Côte d'Azur

RÉSUMÉ

L'objectif de cette contribution, à la croisée de l'anthropologie musicale historique et de l'ethnomusicologie, est de proposer une nouvelle approche musicale des anciennes bandes de violons d'Europe occidentale, notamment françaises (techniques de jeu, fonctions des divers instruments dans la bande, structure rythmique, polyphonique et harmonique des musiques produites). En effet, alors que ces bandes anciennes font l'objet d'un important revival depuis une quinzaine d'années (notamment celle des Vingt-quatre Violons), leur dimension ménétrière originelle, qui a perduré en France jusque dans la seconde moitié du XVII^e siècle au moins, est encore généralement occultée. Si les bandes de violons ont disparu en France vers la fin du XVIII^e siècle, leur histoire s'est poursuivie jusqu'à notre époque dans certaines régions d'Europe occidentale et centrale à travers de nombreuses pratiques populaires. Il est alors loisible d'examiner leur jeu et leur structure musicale pour tenter d'en déduire quelques principes de fonctionnement des bandes anciennes, dont elles sont le prolongement direct.

Luc Charles-Dominique
Professeur émérite d'ethnomusicologie
Université Côte d'Azur (Nice, LIRCES).

L'objectif de cette contribution, à la croisée de l'anthropologie musicale historique et de l'ethnomusicologie, est de proposer une nouvelle approche musicale des anciennes bandes de violons d'Europe occidentale, notamment françaises (techniques de jeu, fonctions des divers instruments dans la bande, structure rythmique, polyphonique et harmonique des musiques produites). En effet, bien que les nombreuses sources historiques, textuelles, musicales, d'archives, littéraires, iconographiques, organologiques aient suscité une abondante recherche historique et musicologique et un véritable engouement pour ces bandes anciennes, à l'origine de plusieurs reconstitutions depuis une quinzaine d'années, un sentiment d'insatisfaction persiste.

Sa raison est à chercher, me semble-t-il, dans le fait que de nombreux musiciens et musicologues « baroques » ont complètement occulté les cadres de jeu transversaux des bandes de violons à ces époques anciennes en France (XVI^e et XVII^e siècles). En effet, ces ensembles, alors essentiellement ménétriers, intervenaient aussi bien dans des contextes publics et populaires que dans l'aristocratie et dans les cours, notamment celle de France. Cette histoire complexe étant encore assez méconnue tant des milieux académiques que des instrumentistes professionnels, les ensembles anciens de violons n'ont été appréhendés qu'à travers une pratique de cour, présumée « savante ». Or, si l'on s'en tient seulement à une telle approche, c'est tout un pan du jeu, de la technique, du style de ces bandes et de leurs musiques, largement orales, qui échappe complètement aux tentatives actuelles de restitution se disant pourtant « historiquement informées ». De la sorte, la reconstitution des ensembles de violons d'une bonne partie du XVII^e siècle, notamment de la Grande bande des Vingt-quatre violons – dont les musiciens étaient ménétriers à ces époques –, s'en trouve totalement dénaturée.

Pour remédier à cette situation fâcheuse, il convient de prendre conscience de la transversalité culturelle du violon et de son universalité dans ces temps anciens en Europe (instrument

de ménétriers ruraux et urbains, de cour, de mendiants, musiciens itinérants et nomades, migrants, Tsiganes, artistes de foire, musiciens de troupes itinérantes de théâtre, mais aussi musiciens ancrés dans des traditions « savantes ». Puis, d'examiner le jeu des bandes contemporaines ou actuelles de violons dans les traditions populaires européennes, afin de comprendre la structure musicale de ces ensembles et d'en déduire quelques principes de fonctionnement pour les bandes anciennes dont elles sont le prolongement direct.

● XVI^e et XVII^e siècles : l'ancrage ménétrier de nombreuses bandes de violons d'Europe occidentale

Le point de départ du problème réside donc dans une présence ancienne et importante des bandes de violons dans les cours, et en particulier à la cour de France, qui a pu faire penser à l'amorce d'une nouvelle tradition « savante ».

Dès 1529, en effet, une bande de violons est attestée à la cour de François 1^{er}, cette présence précoce se renforçant sous le règne de Henri II (à partir de 1547) avec l'arrivée à la cour de violonistes italiens. Pour autant, cela fait déjà quelques années que des violonistes transalpins sont au service de certains hauts personnages : depuis 1538, une bande de violons originaires de Lucca (Italie) joue pour l'ambassadeur de Venise à Paris, tandis que le cardinal de Lorraine, en 1543, dispose d'au moins quatre violonistes italiens, que François 1^{er} a l'occasion d'entendre et de récompenser¹. La cour de Lorraine possède également des violonistes, dès 1551-1552, ainsi qu'une bande de cinq violons (non italiens) dès 1561 (on dénombrera 12 violons en 1606 ; 10 en 1631 ; 9 de 1632 à 1669 ; 10, encore, en 1762)². Tout au long du XVII^e et dans les premières décennies du XVIII^e siècle, des bandes de violons sont au service de grandes familles aristocratiques et de certains membres de la famille royale. Les *Mémoires de M^{me} de Motteville* évoquent ainsi la petite bande du prince de Condé (six « petits violons »). La Grande Mademoiselle, duchesse de Montpensier, possède également une bande de six violonistes³ dans laquelle Jean-Baptiste Lully fait ses débuts, comme le rappelle Charles Perrault⁴. Dans ses *Mémoires*, elle déclare qu'il est courant dans la bonne société, à son époque, d'avoir des valets joueurs de violon. En 1679, c'est le capitaine des gardes de Pommereuil qui fait entendre ses violons au roi. En 1694, Monsieur, frère du roi, possède une bande de neuf violons. Les comtes de Lude et de Souscarrière disposent également de leur propre bande. À cette époque, la noblesse régionale française connaît des pratiques identiques : en Languedoc, par exemple, vers la fin du XVII^e siècle, les aristocrates dansent fréquemment au son des bandes de violons. En 1698, Jean de Plantavit de la Pause (vivant à proximité de Béziers) rapporte qu'en 1720, à Villeneuve (actuel Hérault) pour le mariage de Monsieur d'Alliès, de Toulouse, et de Mademoiselle de Montredon de Villeneuve, « il y eut une grosse compagnie, on y donna un grand repas : comme on y avoit une bande des violons, on dança après le dîné pendant une heure »⁵. La cour de France possède deux presti-

¹ Christelle Cazaux, *La musique à la cour de François 1^{er}*, préface de Philippe Vendrix, Paris-Tours, École nationale des Chartres-Centre Études Supérieures de la Renaissance, 2002, p. 116.

² Les archives ont conservé quelques noms de ces violonistes lorrains, de 1551-1552 à 1608 (Laurent Guillo, *Archives seiziémistes de François Lesure, Inventaire et transcription partielle*, BnF, Département de la Musique, IReMus, version 1.1, mai 2017, <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/992f6df4> p. 63, 78, 87, 100, 102, 116, 118, 136, 142-143). Pour les diverses attestations de bandes de violons à la cour de Lorraine : Albert Jacquot, *La musique en Lorraine. Étude rétrospective d'après les archives locales*, Paris, Fischbacher, 1886 [3^e éd.], p. 52, 54, 81, 89, 104, 153 ; François-Georges Pariset, « Le mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite Gonzague-Mantoue (1606). Les fêtes et le témoignage de Jacques de Bellange », in Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, t. 1, p. 171.

³ Bernard Bardet, *Les Violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016 [1956] (Publications de la Société française de musicologie, Troisième série, Tome XVIII), p. 119, 201-202.

⁴ Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : Avec leurs portraits au naturel*, Paris, Antoine Dezallier, 1696, p. 83.

⁵ *Mémoires de Messire Jean de Plantavit de la Pause, seigneur de Margon, chevalier de l'ordre de Saint-Louis, lieutenant du roy de la province de Languedoc, colonel d'un régiment de dragons et brigadier des armées de Sa Majesté, Livre premier depuis*

gieuses bandes de violons, dont l'une, celle des Vingt-quatre Violons, dite Grande bande, va devenir l'emblème de la musique royale française sous les Bourbons, puis, à partir de là, être imitée dans plusieurs cours européennes.

Pour expliquer ce phénomène, il faut d'abord se souvenir que le violon, quoique n'ayant pas complètement abandonné l'Écurie, contrairement à ce qui est souvent dit⁶, a intégré la Chambre dès 1571. En 1577, Guillaume Duburet apparaît comme « violon ordinaire de la chambre du roi ». À cette époque, qu'ils soient membres de la Chambre ou non, les violonistes participent activement à la vie musicale de la cour. En 1573, pour l'arrivée à Paris des Polonais venus offrir au duc d'Anjou le trône de Pologne, la reine organise des festivités aux Tuileries, avec un ballet composé de seize dames représentant les seize provinces de France, accompagné par des « violons montans jusques à une trentaine, sonnans quasy un air de guerre fort plaisant »⁷. En 1582, cinq violons jouent à la fête de la restitution des États par Henri II à Emmanuel-Philibert⁸. À la Chambre, la Grande Bande, possède 22 musiciens en 1609, comme l'indique le *compte de l'espargne*⁹, 23 en 1610, 24 en 1614, effectif définitif qu'elle conservera jusqu'à sa disparition en 1760. Cette bande, dite des Vingt-quatre violons, est exclusivement ménétrière durant une partie du XVII^e siècle. L'autre bande, la Petite Bande encore dite « Petits Violons » ou « Violons du Cabinet », forte de 21 violonistes, plus tardive, n'a pas survécu à la disparition de Louis XIV en 1715. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, ce sont donc au moins 45 violonistes qui se produisent dans deux bandes à la cour du roi, ce qui est absolument considérable.

Il est assez compliqué aujourd'hui de comprendre précisément la raison de la création de la Petite Bande. Car en réalité l'effectif des deux bandes royales de violons et leur composition sont proches et leurs fonctions assez voisines. On a longtemps écrit que la Petite Bande avait été créée par Lully mais on a découvert par la suite qu'elle datait de 1648, lorsque Louis XIV avait environ dix ans (elle est textuellement attestée en 1651 mais en 1648, Guillaume Dumanoir compose pour elle ses *Charivaris*¹⁰). On a également opposé les deux bandes sur le plan du style : on sait en effet que Lully a critiqué le jeu ménétrier plus traditionnel des Vingt-quatre, ce qui a favorisé incontestablement l'essor des Petits Violons, plus conformes à son goût italien et plus aptes, selon lui, à l'interprétation de ses ballets. Mais, en réalité, il semble que la situation soit moins claire et tranchée qu'il y paraît de prime abord car il est bien malaisé de distinguer entre les fonctions, les attributions et les services de ces deux bandes. En 1661, les *États de la France* indiquent que les Vingt-quatre « servent quand le Roy leur commande : comme on danse un ballet [...] à certaines Ceremonies, comme au Sacre, aux entrées des Villes, Mariages & autres Solemnitez & réjouïssances »¹¹. Ces indications, répétées douze fois de 1665 à 1698, se font plus

1646 jusqu'à l'année 1681, Livre second depuis 1681 jusqu'au mois de septembre 1695, Livre troisième, depuis le 18 septembre 1695 jusqu'au 1^{er} janvier 1721, Livre quatrième depuis l'année 1721 jusqu'en 1726, édités et présentés par Hubert de Vergnette de Lamotte, Paris, CTHS, 2012-2015 (collection de documents inédits sur l'histoire de France, section d'histoire du monde moderne, de la Révolution française et des révolutions, série in-8°, vol. 62), Livre troisième, p. 98, 442.

⁶ Certains musicologues expliquent qu'à partir de 1571, il n'y a plus de violons à l'Écurie, même si l'on trouve encore dans les nomenclatures de l'Écurie jusqu'au XVIII^e siècle, mention des douze « Joueurs de violons, hautbois, sacqueboutes et cornets », survivance du nom de cette ancienne bande de la Renaissance. Cependant, les *États de la France* donnent pour les années 1652, 1653 et 1657, les noms de musiciens poly-instrumentistes de l'Écurie, à la fois violonistes et hautboïstes ou cornettistes, ce qui paraît contradictoire. « États de la France (1644-1789). La Musique : les institutions et les hommes », édités par Yolande de Brossard et Érik Kocevar, *Recherches sur la musique française classique*, n° 30, 1999-2000, Paris, Picard, 2003 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons »), p. 80, 85, 94.

⁷ *Ceuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, publiées d'après les manuscrits avec variantes et fragments inédits pour la société d'histoire de France par Ludovic Lalanne, Paris, Jules Renouard, 1864-1882, vol. 7, p. 371.

⁸ Auguste Dufour, François Rabut, *Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie : du XIII^e au XIX^e siècle*, Chambéry, Bottero, 1878, p. 125-126.

⁹ François Lesure, *Les Joueurs d'instruments et la musique instrumentale à Paris au XVI^e siècle*, Thèse de l'École des Chartes, Paris, 1950, p. 137.

¹⁰ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 50-51.

¹¹ *États de la France (1644-1789)*, *op. cit.*, p. 99.

précises en 1697¹² : « Cette bande [de] Violons vient jouer pendant le dîner du Roy, principalement à trois ou quatre différens jours de l'année : come aussi au retour du Voïage de Fontainebleau & autres grands voïages. Les jours qu'ils viennent jouer ordinairement le premier jour de l'an, le premier jour de May, & le premier jour de la Fête [sic] de sa Majesté, c'est-à-dire la S. Loüis. Pour chacun de ces jours le Roy leur fait quelque largesse de 50 ou 52 écus. Si on les mande à la Cour pour servir extraordinairement, on leur donne encore à chacun 40 s. par jour d'extraordinaire, & place dans des Carosses de voiture. Ils ont pain, vin & viande à six bones Fêtes de l'année, ce qui les rend comensaux : de plus pain & vin le jour de la Saint Loüis & le jour de la S. Martin. Quand ils viennent jouer devant S. M. le Surintendant de la Musique de la Chambre se met à leur tête, & bat la mesure. » Entre le règne de Louis XIII et 1692, soit pendant plus de cinquante ans, les Vingt-quatre Violons ont joué un rôle de premier plan dans la vie musicale française. On les trouve dans les ballets, comédies-ballets, opéras et dans les fêtes données par Louis XIV à Versailles (collations et promenades du roi, fêtes sur le Grand Canal). Ils participent également à de nombreux offices¹³.

Les Petits Violons, quant à eux, « servent ordinairement dans tous les divertissemens de sa Majesté, tels que sont les Serenades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Apartemens, & autres concerts particuliers qui se font tant au souper du Roy, que dans toutes les fêtes magnifiques qui se dōnent, ou sur l'eau, ou dans les jardins des Maisons Roïales. Ils se trouvent aussi au Sacre, aux entrées de Villes, aux Mariages, aux Pompes funèbres, & autres solennités extraordinaires ». Cette précision qui est donnée en 1692 dans les *États de la France* (et rappelée en 1697, 1698, 1699, 1702, 1708, 1712), a été précédée, en 1672, de cette indication qui inscrit ces violonistes dans le grand corps des musiciens qui « suivaient le roi et la cour » : « À la Campagne, ils suivent le Roy & jouent ordinairement à son souper & aux assemblées de Bal, & des Recreations de sa Majesté, cōme aussi aux Balets. »¹⁴

Cette quasi-identité de service a permis de multiplier les rencontres formelles entre les Vingt-quatre et les Petits Violons (Lully réunissait fréquemment les deux bandes pour l'exécution de ses œuvres). De même, il existe une forte perméabilité entre les bandes royales et princières de violons de cette époque, ainsi qu'entre les Vingt-quatre et la bande des 32 « violons et joueurs d'instruments de l'Hôtel de Ville de Paris ».

Des deux bandes, c'est celle des Vingt-quatre qui fut imitée dans toute l'Europe au XVII^e siècle et considérée comme le corps de musique royale le plus prestigieux, surtout sous le règne de Louis XIV. L'extraordinaire longévité de cet ensemble, son statut extrêmement élitiste, le fait que Lully ait un peu présidé à son destin, le caractère majestueux de cette formation, son fort effectif et sa grande richesse harmonique et polyphonique, tout cela a concouru à faire des Vingt-Quatre violons un ensemble de référence dans lequel une certaine musicologie a vu, à tort me semble-t-il, la genèse de l'orchestre en France, que ce soit en 1947 avec Manfred Bukofzer¹⁵, en 1960 avec François Lesure¹⁶, en 1996 chez Philippe Beaussant¹⁷, en 1988 chez Neal Zaslaw¹⁸ ou encore en 2004 chez cet auteur et John Spitzer¹⁹. Dotée de surcroît d'un important

¹² Comme en 1698, 1699, 1708, 1718, 1722, 1727 (*Ibid.*, p. 216, 232, 248, 279, 305, 316, 329-330).

¹³ Jérôme de La Gorce, « L'évolution de l'orchestre à cinq parties et la suppression de la quinte de violon », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 42.

¹⁴ *États de la France* (1644-1789), *op. cit.*, p. 116.

¹⁵ « Le premier orchestre permanent de cette époque ». Manfred F. Bukofzer, *La Musique baroque. 1600-1750. De Monteverdi à Bach*, Paris, Lattès, 1982 pour la traduction française [1947], p. 158.

¹⁶ François Lesure, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, t. 1, p. 1561-1572.

¹⁷ « La Chambre comporte un ensemble fixe d'instruments à cordes [la Grande Bande], dont on peut dire qu'il est le plus ancien orchestre constitué. » Philippe Beaussant, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 315.

¹⁸ Neal Zaslaw, « When is an Orchestra not an Orchestra? », *Early Music*, n° 16, 1988, p. 483-495.

répertoire constitué de pièces à danser, de ballets, comédies-ballets, de suites d'opéras, etc., en provenance soit de violonistes-compositeurs des Vingt-quatre (Caroubel, Richomme, Constantin, Dumanoir, etc.), soit de compositeurs tels Lully, Delalande, Charpentier, Campra, etc., la Grande Bande est vue par les musicologues et les musiciens « baroques », non seulement comme le cœur du dispositif musical de cour de Versailles, mais aussi comme un art « savant » de cour, dont l'histoire est délimitée d'un côté par l'emprise qu'y exerça Lully (« la naissance de l'orchestre ») et de l'autre par la relative dilution de cette bande au sein de la musique royale dans le courant du XVIII^e siècle, jusqu'à sa disparition définitive en 1760. Or, cette vision est en grande partie erronée car fortement réductrice.

Tout d'abord, les « bandes » (« *consorts* » constitués d'instruments de la même famille, mais de dimensions et de registres différents) ont une particularité décelable dans leur étymologie, laquelle renvoie à « étendard, bannière » et dont l'évolution sémantique se serait faite par métonymie, du sens d' « étendard » à « troupe assemblée sous un même étendard », puis à « troupe ». Contrairement à la plupart des ensembles de cour dont la pratique est statique, les bandes possèdent intrinsèquement la compétence du jeu déambulatoire, particulièrement adapté à la pratique processionnelle, à la scénographie des entrées royales, etc., pratiques en extérieur traditionnellement réservées aux ménétriers. Cela explique que seuls les instruments ménétriers sont concernés par la notion de *bande*, et que, si l'on parle de « bandes » de violons ou de hautbois, il ne serait jamais venu à l'esprit d'aucun chroniqueur ni théoricien de la Renaissance ou de l'époque baroque d'évoquer, par exemple, des « bandes » de violes...

D'autre part, les bandes de violons sont loin d'être circonscrites à une seule pratique de cour. Ainsi, une « bande de violons » est textuellement attestée à Lyon en 1540²⁰. De 1606 à 1775 au moins, une abondante archivistique mentionne le rôle des bandes de violons comme ensembles communaux polyphoniques (jusqu'à cinq registres à Narbonne) et de dimensions assez importantes (12 violonistes à Abbeville et Bourges, 32 à Paris). Il en est ainsi, outre Abbeville et Bourges, à Aix-en-Provence, Alençon, Amiens, Angers, Avignon, Bagnères-de-Bigorre, Cahors, Figeac, Le Mans, Lyon, Marseille, Montpellier, Narbonne, Paris, Rennes, Troyes, Vannes... Mais les bandes de violons se retrouvent également au cœur des spectacles forains (danseurs de cordes, marionnettistes, montreurs de tours et d'animaux, acrobates, charlatans – ou encore opérateurs –) ainsi que du théâtre de foire et du théâtre, dont l'itinérance est absolument généralisée en France et en Europe au XVII^e siècle. Dans les villes, comme dans tous ces contextes de l'itinérance, les musiciens sont des ménétriers, révélés dans ces emplois et dans ces fonctions par certains statuts corporatifs, d'innombrables contrats d'association et d'engagement, par des archives comptables (pour les ménétriers urbains) ou ayant trait au contrôle de certaines de leurs activités, parfois aux confins de la mendicité et de la licéité.

Par ailleurs, il serait erroné de percevoir les Vingt-quatre violons uniquement comme des musiciens de cour. En effet, au XVI^e siècle déjà, il était possible aux violonistes de la cour de ne pas renoncer à leurs activités urbaines et de se produire dans des petites formations ménétrières urbaines indépendantes, pour tout un ensemble de prestations relevant de l'activité ménétrière. Cette possibilité de cumuler une charge royale avec l'appartenance à un orchestre privé se poursuivit jusque dans les années 1630 environ, même si à cette époque, on préféra se rendre entièrement disponible à la cour, conduite qui devint la règle sous Louis XIV²¹. En particulier, les Vingt-quatre entretenirent des relations très étroites avec la bande des 32 « violons et joueurs d'instruments de l'Hôtel de Ville de Paris » : Louis Constantin, Jean Delamotte, Jean II Favier,

¹⁹ John Spitzer, Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, 2004.

²⁰ *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. 1, Mémoires de la vie de François de Scépeaux, sire de Vieilleville et comte de Durestal, maréchal de France*, textes édités par Vincent Carloix, Paris, Éditions du commentaire analytique du Code civil, 1838, vol. 1, p. 25-26.

²¹ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 72, 102, 107, 117.

Michel Henry, Quentin Léger et Michel I Léger, son fils, tous membres de la bande parisienne, furent également Violons du roi respectivement en 1619, 1598, 1619, 1616, 1603 et 1619, 1650. Au début du XVII^e siècle, à l'exception de Claude Crestot, tous les violonistes des Vingt-quatre étaient membres de la bande de l'Hôtel de Ville de Paris²².

Enfin, les Vingt-quatre sont tout entiers dans le champ musical ménétrier. Leurs membres se recrutent parmi la corporation parisienne des ménétriers et c'est au sein de la Grande Bande qu'est choisi le roi des ménétriers (en 1614, François Richomme ; en 1624, Louis Constantin ; en 1657, Guillaume Dumanoir, etc.). Les trois « maîtres et gouverneurs » de la confrérie Saint-Julien des Ménétriers et les quatre jurés héréditaires par office vénal qui les ont remplacés de 1691 à 1707 sont majoritairement membres des Violons du roi. Durant toute la période qui va de la Toussaint au Carnaval, les Vingt-quatre doivent donner un concert chaque samedi à quinze heures, entre autres dans la salle de Saint-Julien-des-Ménétriers. Enfin, quoique musiciens royaux appartenant à la Chambre, institution musicale fixe et stable, ils établissent entre eux un contrat notarié d'association en 1643 (renouvelé en 1664)²³ – ils sont les seuls à faire cela –, ce qui semble constituer la transposition à la cour de la pratique professionnelle ménétrière universelle de l'association.

Ne pas tenir compte de cette forte empreinte ménétrière dans la reconstitution actuelle des bandes anciennes, et notamment de celle des Vingt-quatre violons, me paraît constituer une importante erreur historique, méthodologique et stylistique. La Grande Bande, formation prestigieuse de cour, fut, durant une grande partie du XVII^e siècle au moins, un ensemble de ménétriers. Hors de la cour, les bandes ménétrières de violons ont connu une activité à la fois « populaire » (bandes indépendantes) et officielle (bandes communales, etc.), cette dernière fonction résultant de l'image très valorisée des *consorts* au détriment des ensembles organologiquement hétérogènes. Quand les ménétriers se produisaient dans un cadre politique, officiel et emblématique, à la cour, dans les villes, ou dans leur service auprès de l'aristocratie, c'est le modèle des bandes qu'ils adoptaient.

Au XVIII^e siècle, l'ancrage culturel ménétrier des Vingt-quatre s'estompa progressivement. D'autre part, comme on l'a dit, cet ensemble ne survécut pas au plan de réorganisation de la musique royale en 1760. Cela explique que les musicologues et les musiciens « baroques », à l'égard de la Grande Bande, non seulement la considèrent comme un « orchestre » de musique « savante » de cour, mais ont le sentiment, à travers leur action revivaliste, de faire l'archéologie musicale d'une formation absente de la musique occidentale depuis deux cent cinquante ans environ. Or, si les bandes de violons ont disparu des cours et de l'aristocratie dans le courant du XVIII^e siècle en France, elles ont poursuivi leur existence dans un cadre plus populaire dans plusieurs régions européennes, jusqu'à une époque contemporaine, voire parfois jusqu'à nos jours.

● Quand les bandes ménétrières de violons ont-elles disparu en France ?

Le XVIII^e siècle voit le déclin de la Ménestrandise française et c'est probablement dans le courant de ce siècle que la plupart des bandes de violons, de hautbois ou autres, disparaissent. Cependant, quelques attestations (archives, iconographie) semblent suggérer des poursuites tardives de ces pratiques, à la fin du XVIII^e et peut-être même au XIX^e siècle. En 1775, les « violons de l'hôtel de ville » sont mentionnés à Rennes, sans précisions supplémentaires concernant la composition de cette bande²⁴. En 1787-1788, à Toulouse, à l'occasion d'une fête donnée par les

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ Érik Kocevar, « Les Vingt-quatre Violons du roi au temps de Louis XIV : un État dans l'État ? », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV...*, op. cit., p. 53 sq.

²⁴ Marie-Claire Le Moigne-Mussat, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, préface de Jean Mongrédien, Genève, Minkoff, 1988 (Coll. « La vie musicale dans les provinces françaises », t. VII), p. 66.

Capitouls en l'honneur de Madame de Cambon, épouse du premier président du parlement, 27 ménétriers jouent pour le bal, dont 19 violons (sans indications de registres), 2 tambourins et 6 basses²⁵. Un document représentant les festivités de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence en 1776²⁶ montre un joueur de tambour à côté duquel se tient un joueur de basse de violon. Un tel duo est totalement improbable. Il suggère simplement la présence d'une part de musiciens, peut-être d'origine militaire ou provenant de la jeunesse urbaine, représentés par ce tambour, et d'autre part d'une bande de violons, évoquée ici par ce joueur de basse. Rappelons qu'Aix-en-Provence possédait une bande municipale de violons et que deux bandes de violons ont été représentées sur l'une des faces d'un paravent figurant la procession de la Fête-Dieu de cette ville vers 1710 (cf. ill. n° 1)²⁷.



Ill. 1. Procession de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence (c. 1710).
 Détail : l'une des deux bandes de ménétriers violonistes.
 Paravent, Huile sur bois, 2,15 x 6 m. Musée du Vieil Aix (Aix-en-Provence), inv. 867.3.1.

²⁵ Archives municipales de Toulouse, CC 2826, p. 253-306.

²⁶ Plume à l'encre brune ou noire, avec rehaut de gouache ou d'aquarelle. Musée Grobet-Labadié, Marseille, D 72 12.

²⁷ « Procession de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence » (c. 1710), détail. Paravent, Huile sur bois, 2,15 x 6 m. Musée du Vieil Aix (Aix-en-Provence), inv. 867.3.1.

Toujours en Provence, mais dans ses confins orientaux, à Grasse (Alpes-Maritimes), le Musée d'Art et d'Histoire de Provence conserve une crèche provençale de la fin du XVIII^e siècle (ill. n° 2 et 3) dans laquelle un musicien joue d'un violon tenu horizontalement, appuyé sur toute la lar-



Ill. 2 et 3. Crèche, bois, papier, carton, verre, fin XVIII^e siècle, et détail.

Musée d'Art et d'Histoire de Provence (Grasse, Alpes-Maritimes). inv. 2012.0.2004.

Cliché : Christelle Aulagner © Coll. Musée d'Art et d'Histoire de Provence, Grasse (Alpes-Maritimes).

geur de sa poitrine, ce document suggérant peut-être la poursuite du jeu de ce type de registres intermédiaires dans cette région à cette époque. Enfin, un tableau intitulé *Une scène de carnaval* (ancien titre : *Une noce en Alsace*), qui a fait l'objet d'un dessin préparatoire en 1860, figure, dans une scène d'extérieur, devant un char tiré par des bœufs et des personnages à cheval, un très beau trio de musiciens jouant d'une clarinette, d'un violon et d'une petite basse de violon portée à courroie. Les gestes musicaux et les instruments sont représentés avec une minutie et une vérité peu communes dans ce type d'iconographie. Nul doute que le peintre, Gustave Brion (1824-1877), a eu l'occasion d'observer de près ce type de musiciens. Qui étaient-ils, d'où venaient-ils ? La probabilité d'une origine locale est réelle quand on sait que Brion, né à Rothan dans le Bas-Rhin, a laissé une œuvre d'inspiration régionaliste.

Répondre à la question de l'époque de la disparition de ces bandes en France est complexe, en raison du peu d'histoires locales produites à ce jour, relatives à la musique ménétrière, mais aussi parce que personne ne s'est réellement intéressé à ces pratiques au XIX^e siècle, époque où, seule, la « poésie populaire » (chansons) faisait l'objet d'investigations.

● Poursuite des pratiques du violon en bandes dans diverses régions d'Europe occidentale, centrale et balkanique, jusqu'à nos jours

Si la Grande Bande a disparu de la cour en 1760 (époque à laquelle elle n'est plus vraiment ménétrière), les bandes de violons vont poursuivre leur activité en France, encore quelques décennies par endroits, dans divers contextes (fêtes officielles urbaines, calendaires, villageoises, etc.). Mais, surtout, elles vont perdurer dans un vaste ensemble européen jusqu'à une époque récente, voire même jusqu'à nos jours. On mesure alors tout le parti que l'on va pouvoir tirer de leur observation dans les processus de reconstitution des anciennes bandes violonistiques européennes, notamment celle des Vingt-quatre, en particulier pour ce qui concerne les fonctions harmoniques et rythmiques des divers registres d'accompagnement (intermédiaires et basses).

Commençons ce rapide inventaire des diverses régions d'Europe à avoir conservé la pratique du violon en bandes par la Campine, région à cheval sur la Belgique (provinces de Limbourg et d'Anvers) et les Pays-Bas (Brabant septentrional), dans laquelle s'est éteint, peu après la Première Guerre mondiale, un jeu populaire ancien de violon en petites bandes (soit deux violons, soit un violon accompagné du violoncelle ou de la contrebasse). Ces petites formations, dont l'iconographie historique a conservé une multitude de traces²⁸, ont joué un rôle de tout premier plan dans l'animation des fêtes de villages et des noces.

En Pologne, en Podhale (partie la plus méridionale du pays), notamment dans la ville de Nowy Targ, la pratique était encore attestée en 1973 d'un jeu populaire à deux violons et contrebasse²⁹.

Le canton suisse d'Appenzell offre une pratique localisée, mais bien vivante, de ce que Lothaire Mabru³⁰ appelle un « quintette à cordes », constitué de deux violons (ou un violon et un alto), un violoncelle, une contrebasse et une cithare à cordes frappées, localement nommée *hackbrett*.

L'Istrie, à cheval sur l'Italie, la Slovénie et surtout la Croatie, a conservé une tradition de violon accompagné par une basse à deux cordes, de fabrication locale, la *bajs*.

Les principales traditions de violon en Italie en usage au XX^e siècle ou encore aujourd'hui, se trouvent, pour le Nord, en Piémont oriental (Ossola, Val Vigizzo), dans le Piémont de culture

²⁸ Par exemple *Cortège de noces*, de Willem Linnig junior (1867). Huile sur panneau, 93,2 x 198,3 cm. Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, inv. 1344.

²⁹ Voir le disque *Pologne/Poland. Chansons et danses populaires/Folk Songs and Dances*, Archives Internationales de Musique Populaire, Musée d'ethnographie de Genève, VDE-757.

³⁰ Lothaire Mabru, « Une musique "appenzelloise" : les quintettes à cordes », *Muziker*, n° 17, 2010, p. 61.

occitane (Val Varaita³¹), dans la Valle del Savena (Apennin bolognais), dans la région de Bagolino (Lombardie), en Émilie (la tradition de Santa Victoria et de la Valle dei Cavalieri dans la province de Reggio d'Émilie)³², en Romagne (les violonistes des orchestres de *liscio*), dans le Val di Resia (Udine) ; pour le Centre, dans le Lazio, dans les Marches (Fabriano) ; pour le Sud, dans les Pouilles (Canosa), en Campanie, Calabre, Sicile (aveugles spécialistes des musiques de dévotion et petits orchestres urbains), en Basilicata où le violon était joué en position verticale avec la harpe³³. Dans la plupart de ces régions, le violon est joué en bandes, soit seulement composées de violons et basses de violons, soit constituées de violons, basses et guitares (ou autres formes de luths). Pour le registre de basse, si l'on utilise de nos jours, de plus en plus, le violoncelle (ou la contrebasse à Bagolino), on a joué traditionnellement d'une basse, généralement à trois cordes, de fabrication locale : le *bassetto* (Piémont, Lombardie, Vénétie, Trentin, Émilie, Marches, Toscane), le *citarruni* ou *chitarruni* en Sicile³⁴ (ill. n° 4), la *búnkula* dans le Val di Resia (Udine).



Ill. 4. Couple de musiciens aveugles avec violon et *citarruni* à Montedoro (Sicile).
Louise Hamilton Caico, *Sicilian ways and days*, New York, D. Appleton and Company, 1910.

³¹ Jan Péire de Bousquier, Maurizio Padovan, « Il violino della Val Varaita. Appunti e considerazioni », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 71-78.

³² Dans le disque *Musiche e canti popolari dell'Emilia*, vol. 1 (Albatros VPA 8260), les pièces *Marcia dei maggianti*, *Passo doppio francese*, *Furlana*, *Dal Maggio « Brunetto e Amatore »*, *Roncastalda*, *Bal di Mantova*, *Ruggero*, *Monferrina e Vitadoro*, *Saltarello romagnolo*, *Valzer*, enregistrées de 1958 à 1975 en donnent un fidèle aperçu (violon seul ou violon accompagné de la guitare).

³³ Febo Guizzi, *Guida alla musica popolare in Italia. Vol. 3 : Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

En Catalogne, il a existé une tradition de bandes de violons jusque vers la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, essentiellement active dans le contexte processionnel religieux, notamment les processions du Corpus. Dans cette région, cette pratique a donné lieu à de nombreuses représentations iconographiques figurant non pas la procession dans son intégralité, mais les groupes et participants les plus significatifs dans une succession de petits motifs indépendants. Ces documents étaient édités isolément, comme de véritables « feuilles volantes ». Les centres d'archives catalans en conservent de nombreux exemplaires (ill. n° 5). On peut y découvrir des



Ill. 5. Procession du Corpus.
Lithographie, c. 1875, n° 378 © Generalitat de Catalunya.

bandes de deux violons et une basse de violon. Ces violonistes, aveugles (comme en Sicile), étaient guidés par des enfants. L'ethnomusicologue catalan Jaume Ayats Abeyà rappelle que l'on pouvait entendre à ces époques, dans les processions religieuses catalanes, des polyphonies vocales à trois voix, avec une voix principale, une autre à la tierce supérieure et une basse en bourdon ou cadentielle (il existe encore de nombreuses partitions de ce type d'ensembles dans les petites églises catalanes)³⁵. Son hypothèse est que ces bandes à deux violons et basse ont peut-être appliqué ce principe harmonique.

En Russie, un documentaire récemment diffusé sur France 5³⁶ et consacré à l'histoire de la Révolution russe, montre, probablement à Moscou, dans la rue, une foule de militaires en fête, dansant au son d'une petite bande constituée de deux violons, une basse de violon portée en bandoulière, une mandoline et un petit accordéon. Il n'est pas possible de savoir s'il s'agit d'images d'archives datées du printemps 1917 ou de films de reconstitution (et de propagande) légèrement postérieurs et datés des années 1920 (leur liste est indiquée à la fin du documentaire). Quoi qu'il en soit, si ces images sont muettes, elles montrent parfaitement le jeu d'une bande avec basse de violon à cette époque en Russie.

Enfin, en Europe centrale (Hongrie) et balkanique (Roumanie, Serbie), on trouve, encore de nos jours, de nombreuses bandes constituées de violons, de basses de violons (soit rudimentaires, de fabrication locale et populaire, à deux ou trois cordes, soit, aujourd'hui, des violoncelles) (ill. n° 6 et 7) ou de contrebasses de tailles différentes, de la petite (*broanca* en Roumanie) à celle de taille normale. Ces bandes possèdent toutes un violon de registre intermédiaire, une sorte d'alto plus ou moins volumineux, qui était traditionnellement de fabrication locale et populaire. Instrument à trois cordes, il est connu sous le nom de *brácsa* (prononcer « bratsch ») ou *kontra* en Hongrie, *contră* (ou *braci*) en Roumanie (il est de plus en plus remplacé par l'alto aujourd'hui). En Hongrie, on connaît également le *gardon*, initialement joué en Transylvanie, sorte de basse de violons à deux cordes, de la taille approximative d'un violoncelle, portée par courroie par le ou la musicien(ne), et dont les cordes sont frappées par une baguette de bois. Son homologue roumain est la *gordună*, laquelle est parfois jouée à archet. À ces divers registres de violons, se rajoutent souvent des instruments n'appartenant pas à la famille des violons (cymbalums, accordéons, flûtes, clarinettes, etc.), mais il existe aussi des bandes uniquement constituées de violons, comme en Transylvanie, avec un ou deux violons (le second jouant alors en accompagnement), un *braci* et une basse de violon, soit entre trois et quatre registres différents de violons. Ces bandes d'Europe centrale et balkanique, essentiellement tsiganes, sont les seules à avoir conservé le registre intermédiaire du *kontra* (ou *contră*) et sont uniquement constituées de violons dans tous leurs registres. De toutes les bandes actuellement en usage en Europe, ce sont celles qui se rapprochent le plus des anciennes bandes historiques ménestrières d'Europe occidentale. Je reviendrai plus loin sur les raisons de cette étonnante pérennité.

En raison du format limité de cette contribution, je propose d'examiner ici le fonctionnement musical des bandes de Campine, Pologne, Suisse, Italie (Resia et Bagolino) et Europe centrale et balkanique. J'essaierai de dégager quelques grandes constantes musicales caractéristiques des différents registres de ces bandes, au-delà des différences et des particularismes.

● Fonction mélodique du « dessus » dans les bandes européennes actuelles

Les anciens « dessus » de violons, aujourd'hui confondus avec l'instrument que nous nommons « violon », ont bien entendu un rôle mélodique soliste. Chez les Tsiganes hongrois, le lea-

³⁵ Communication personnelle. Jaume Ayats Abeyà, Professeur d'Ethnomusicologie, est l'ex-Directeur du Musée de la Musique de Barcelone.

³⁶ 1917, il était une fois la révolution. *La Russie des Tsars entre en révolution*, film de Bernard George (Cinétévé).



Ill. 6. Tsiganes accompagnant un danseur, Márcadópuszta, Hongrie, 1932.
Musée d'Ethnographie de Budapest, inv. 66626 © Musée d'Ethnographie de Budapest. Cliché Sándor Gönyey.



Ill. 7. Bande de musiciens tsiganes entre 1887 et 1895, Transylvanie, Hongrie.
Musée d'Ethnographie de Budapest, inv. 76160.
Cliché József Huszka. © Musée d'Ethnographie de Budapest.

der – *vojvoda*, *primás* – est le premier violoniste³⁷. Liszt décrit ainsi son rôle et son jeu brillant, ornementé et largement improvisé : « L'habitude de l'ornementation [...] fait nécessairement du premier violon le personnage principal de l'orchestre qui, au fond, n'est là que pour [...] ombrer et colorer les efflorescences de son improvisation. C'est le premier violon qui décide les mouvements à prendre ; une fois qu'il commence un trait, l'orchestre fait silence et attend que la fusée ait brillé de tout son éclat avant de s'éteindre. »³⁸ Le *primás*, qui lance les mélodies, est adulé par le public. En Hongrie, tous les grands noms de la musique tzigane sont des violonistes³⁹.

Lorsque le violon est dédoublé, le violon accompagnateur peut jouer en hétérophonie avec le violon soliste (Transylvanie), de façon parallèle, en tierces (Serbie) ou sixtes, ou interrompre ce conventionnel parallélisme consonnant par des intervalles récurrents de seconde, quarte ou quinte⁴⁰. Il en est ainsi en Émilie (Italie), où l'on joue continuellement en bourdons ou en doubles cordes dans certaines danses (accords de sixtes et tierces, mais aussi de quintes et, plus rarement, de secondes et septièmes)⁴¹. Pour l'ethnomusicologue Roberto Leydi, c'est grâce à ces intervalles, hors de l'harmonie académique, presque jamais exactement justes, que l'on évite la monotonie dans les tierces et sixtes parallèles qui forment la structure de base des voix. Il note par ailleurs que la seconde voix n'est pas subordonnée à la première. Bien au contraire. À Bagolino (Lombardie), elle est souvent la plus belle, la plus incisive et la plus cohérente. Cela est lié au fait que le violoniste qui la joue est considéré comme le meilleur, celui dont le style (dit « antique » dans la vallée) est le plus lié à la tradition, phénomène que l'on observe également dans l'Apennin bolognais où le troisième violon, doit être le plus habile et le plus ancien⁴². Il s'agit donc de réalisations harmoniques jouissant d'un statut tout particulier, auxquelles on attache la plus grande importance.

● Le rôle harmonique des registres intermédiaires dans les bandes européennes actuelles

Viennent ensuite les instruments de registres intermédiaires qui remplacent les hautes-contre, tailles et quintes des anciennes bandes d'Europe occidentale.

Dans les bandes d'Europe centrale et balkanique, le *kontra* (ou *contră*), plus ou moins volumineux, est appuyé contre la poitrine du musicien, la caisse étant dans un plan vertical. L'instrument ne possède généralement que trois cordes et son chevalet a été retaillé de manière rectiligne afin que le musicien frotte ces trois cordes ensemble, lesquelles sont en *scordatura*⁴³. De la sorte, le musicien produit continuellement des accords de trois sons.

En Europe occidentale, les bandes, qui n'ont pas conservé ce registre intermédiaire joué à archet, ne sont constituées que de violons et basses (les violons accompagnateurs et les basses jouant souvent en accords), ou ont remplacé les anciens registres intermédiaires par des colachs, mandolines (luths plutôt historiques dans la tradition italienne) ou divers types de guitares, tous ces instruments étant alors joués alors en accords.

³⁷ Endre Spur, « The language and status of the Gypsy orchestras of Hungary », *Journal of the Gypsy Lore Society*, Third Series, Special Jubilee Number 1888-1938, 1938, p. 47.

³⁸ Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881 [1859], p. 396-397.

³⁹ Patrick Williams, *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*, Paris-Arles, Cité de la Musique-Actes Sud, 1996, p. 25.

⁴⁰ Bernardo Falconi, Livret du disque « *Pas en amùr. Monfrine e balli di carnevale. Italian Fiddle Music from Caffaro Valley* », Compagnia Sonadùr di Ponte Caffaro, Associazione culturale Barabàn, Gaggiano, 1993, p. 13.

⁴¹ Luigi Rovighi, « Violino popolare e violino barocco. Rapporti fra due linguaggi e due prassi », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 51.

⁴² Placida Staro, « Musica per danzare. Congruenza fra cultura musicale e cultura coreutica nella prassi esecutiva del violinista Melchiade Benni di Monghidoro », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 68.

⁴³ Manière d'accorder les instruments à cordes qui s'écarte de l'accord usuel.

On constate donc que le recours à un accompagnement harmonique est très répandu, effectué soit par les registres intermédiaires, soit par les basses quand la bande ne possède pas de tels registres. Il est obtenu le plus souvent par le frottement de deux cordes simultanées, soit jouées à vide, soit l'une des deux à vide (en bourdon), soit les deux jouées non à vide. Ce type d'accompagnement n'est d'ailleurs pas spécifique aux bandes de violons, ni aux traditions musicales européennes. En effet, dans un certain nombre de musiques de tradition orale, les joueurs d'instruments à archet, dès lors qu'ils accompagnent une mélodie instrumentale ou vocale, utilisent fréquemment un jeu harmonico-rythmique en doubles cordes. Il en est ainsi, par exemple, de la Mongolie (*morin khuur*, vièle à deux cordes), ou, plus près de nous, de la Castille (Espagne) avec le jeu du *rabel*.

En Belgique, on connaît l'accompagnement d'un chant des Rois mages pour deux violons et basse dans la région d'Audenarde (première moitié du XIX^e siècle)⁴⁴, ce qui atteste une tradition polyphonique de violons en bandes dans cette région. De plus, une *Contredanse* pour deux violons de la région de Gand (manuscrit anonyme du début du XIX^e siècle) montre le second violon jouant la seconde et la troisième phrases en doubles cordes (il s'agit des cordes graves de *sol* et *ré*, non pas sonnées à vide mais jouées en accords)⁴⁵. De même, dans des manuscrits de Campine méridionale des XIX^e et XX^e siècles, le violon accompagnateur joue systématiquement en doubles cordes non frottées à vide (soit les deux plus graves, soit les deux cordes intermédiaires de *ré* et *la*)⁴⁶.

À Nowy, en Pologne méridionale, dans la région de Podalhe, en 1973, ont été enregistrées des bandes composées généralement de deux violons et une contrebasse à trois cordes, la basse alternant alors des accords de deux sons constitués par les cordes à vide, soit la plus grave et la médiane, soit la médiane et l'aiguë. Dans ces mêmes régions, il arrive qu'un second violon assure un « bourdon rythmique harmonique » en faisant des accords de tierce (sur deux cordes), par exemple le *fa* dièse sur la corde de *ré* et la corde de *la* sonnée à vide⁴⁷.

À Resia, la *búnkula* (basse à trois cordes) accompagne le violon par le frottement de deux cordes à vide en bourdons, dans une alternance de deux accords (la corde à vide la plus grave et la médiane ; puis la médiane et la plus aiguë), chaque accord étant tenu sur toute la durée d'une phrase musicale⁴⁸.

À Appenzell (Suisse), le violoncelle qui accompagne les deux violons (parfois remplacés par un violon et un alto) et qui s'intercale dans une section d'accompagnement constituée du *hackbrett* (cithare à cordes frappées) et de la contrebasse, joue seulement en doubles cordes.

Il convient de rappeler ici qu'au-delà d'un jeu violonistique harmonique assez systématiquement présent dans une fonction accompagnatrice, certaines traditions régionales européennes de violon font un usage important du jeu en doubles, triples ou quadruples cordes. Ainsi, le jeu de certains ménétriers en Gascogne (France) collectés dans les années 1970 et 1980⁴⁹, en Émilie (Italie), où le violoniste produit des accords de trois et quatre sons, spécialement au

⁴⁴ Hubert Boone, Wim Bosmans, *Instruments populaires en Belgique*, traduction française de Nicolas Meeùs, Leuven, Peeters, 2000, p. 74.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ Ewa Dahlig, « Monophonie, hétérophonie et poly(?)phonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 46-47.

⁴⁸ Plage 13 : « Reseaskin », San Giorgio di Resia, disque *Folklore Musicale Italiano*, vol. 1, registrazioni originali di Alan Lomax e Diego Carpitella, Pull QLP 107. Voir aussi : Febo Guizzi, *Un voyage à Resia. Il manoscritto di Ella Adamešsky del 1883 e la nascita dell'etnomusicologia in Europa*, trascrizione del manoscritto di Giuseppe Frappa, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012.

⁴⁹ Le ménétrier violoniste Émile Ribet (c. 1865-1949), Herran (Haute-Garonne), « terminait les morceaux par des accords ». Témoignage de Mme Raymonde Pichon, sa fille (1989, Aspet, Haute-Garonne), collectage personnel.

début et à la fin de la danse⁵⁰, en Sicile également. Dans les partitions que Meyerbeer⁵¹ ou que Sergio Bonanzinga a transcrites⁵² ainsi que dans des enregistrements de terrain⁵³, on trouve de nombreux accompagnements par le violon en doubles, triples et quadruples cordes. La plupart sont des accords de *sol* utilisant une ou deux cordes à vide (du grave à l'aigu : *sol-ré-si* sur les trois cordes les plus graves ; ou *ré-si-sol* sur les trois plus aiguës ; ou encore, sur les quatre cordes, *sol-ré-si-sol*) mais on trouve aussi *sol-mi-do* sur les trois cordes graves. En règle générale, ces accords servent à marquer les temps forts ou les débuts de mesures, ou parfois à relancer une phrase⁵⁴. Il est intéressant de noter que la plupart des mélodies très harmonisées au violon sont indiquées par Meyerbeer comme « anciennes » ou « très anciennes » – « *molto antica. [...] Ha più di cent'anni* »⁵⁵. Dans cette région, le jeu du violon était tellement polyphonique et harmonique que les violonistes disaient eux-mêmes que leur instrument imitait le son de la *zampogna*, l'une des cornemuses les plus polyphoniques, à quatre chalumeaux, originaire de Calabre et de Sicile⁵⁶. En Oach (Roumanie), le chevalet, retailé dans le but d'une surtension des cordes, est presque plat. Cela permet aux violonistes de développer un jeu permanent en doubles cordes, localement appelé *pontaj*.

● La fonction rythmique du « remplissage » des bandes européennes actuelles : marquer les contretemps

En Transylvanie, « l'accompagnement est non seulement harmonique mais encore rythmique ; la *contralaucă* [autre nom du *contră*] (son nom l'indique bien) a pour rôle d'accentuer les contretemps »⁵⁷. Cela est particulièrement visible dans les mélodies riches et élaborées, de métrique binaire, au tempo rapide⁵⁸. En Olténie-Valachie (Roumanie), l'accompagnement est plus rythmique qu'harmonique : « Les violonistes accompagnateurs utilisent l'archet [...] sur une très faible longueur tout près du talon [dans le premier quart à partir de la hausse]. Les accents sont exécutés de façon plus sèche et avec plus de mordant qu'en Transylvanie, grâce à un mouvement rapide et sec de détente du poignet droit (comme pour exécuter un *staccato* au talon), de sorte que les sons produits sont presque discontinus. »⁵⁹ Dans ce cas, les contretemps, dénommés *esztam*, sont dit « courts », à la différence des *esztam* longs qui, eux, sont des contretemps à tempo lent avec archet à la corde⁶⁰. Quoi qu'il en soit, les contretemps doivent être for-

⁵⁰ Notamment dans l'interprétation de la *Saltarello romagnolo*. Luigi Rovighi, *op. cit.*, p. 50.

⁵¹ Fritz Bose, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, a cura di Sergio Bonanzinga, Palermo, Sellerio, 1993 [1^e éd. Berlin, Walter de Gruyter, 1970].

⁵² Voir par exemple la partition de *Canti francescani a Messina*, avec le violoniste-chanteur Felice Pagano enregistré à Messina le 01/12/1991 : Sergio Bonanzinga, « Riti musicali popolari e devozioni "francescane" a Messina », in Carolina Miceli, Agostina Passantino (dir.), *Francescanesimo e cultura nella provincia di Messina*, Atti del Convegno di studio, Messina 6-8 nov. 2008, Palermo, Biblioteca Franciscana officina di studi medievali, 2009, p. 37. Ou encore le violoniste-chanteur Rosario Salerno enregistré à Palermo en 1970 : Sergio Bonanzinga, « Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia », in Diego Ciccarelli, Marisa Dora Valenza (dir.), *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, Atti del Convegno di studio, Palermo 1-4 dicembre 2004, Palermo, Biblioteca Franciscana officina di studi medievali, 2006, p. 81.

⁵³ Disque *I cantastorie ciechi a Palermo*, « Le ultime testimonianze di una tradizione musicale urbana consolidatasi nella Palermo del 600 », A cura di Elsa Guggino e Girolamo Garofalo. Disque Albatros VPA 8491, 1987.

⁵⁴ Fritz Bose, *op. cit.*, partitions de *La picciotta che prende sposo vecchio* (Messina), *Li mariti riversi*, *La storia di lu gangitanu fra Giniparu*, *La calabresa...*

⁵⁵ Danse *La Capona*, *Ibid.*, p. 125 ou *Lu ruggeri*, *Ibid.*, p. 131.

⁵⁶ Sergio Bonanzinga, « Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia », *op. cit.*, p. 83.

⁵⁷ Jacques Bouët, « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », *Studii de muzicologie*, n° 9, 1973, p. 366.

⁵⁸ Filippo Bonini Baraldi, *Tsiganes, musique et empathie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p. 59.

⁵⁹ Jacques Bouët, « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », *op. cit.*, p. 367.

tement accentués et même les violonistes dilettantes, lorsqu'ils jouent sans accompagnement, accentuent les contretemps avec l'archet, ce qui confère beaucoup d'élan à leur interprétation⁶¹.

Dans certains cas, l'accentuation du contretemps par la section rythmique influence le jeu du soliste qui marque un certain balancement, un certain swing et donne du relief aux contretemps en les anticipant par des mordants, accélérations, vibratos, accents d'archet, etc.⁶². Cela produit de fréquentes désynchronisations entre violon soliste et *contră*, subtils décalages entre mélodie et accompagnement, effets volontairement recherchés par les violonistes tziganes roumains et qui participent de ce que Bonini Baraldi appelle une « esthétique du décalage », procédé harmonico-rythmique qu'il observe chez des musiciens qui « jouent ensemble depuis quarante ans »⁶³. Speranța Rădulescu a nommé ce jeu tzigane le « principe de la corrélation élastique de la mélodie et de l'accompagnement ». Elle le présente ainsi : « Les pulsations du discours musical global sont assurées par l'accompagnement, qui est toujours précis du point de vue rythmique. La mélodie est souple, elle peut se permettre des relâchements et des précipitations, à condition que ceux-ci se compensent réciproquement et qu'ils soient interrompus par des moments de parfaite synchronisation. Le degré d'élasticité d'une mélodie dépend du genre auquel elle appartient (par exemple, la danse est plus rigoureuse que la chanson, etc.). »⁶⁴

Plusieurs traditions populaires de bandes de violons en Europe occidentale attestent un jeu en contretemps marqué soit par les seconds violons, soit par les violoncelles, contrebasses ou guitares. Cela est particulièrement marqué dans les Flandres, qui ont conservé de nombreux manuscrits de musiques de *speellieden* (ménétriers) contenant, outre des chants, des musiques polyphoniques dont la plupart étaient jouées au violon. Ainsi, dans les manuscrits de Campine

The image shows a musical score for the accompaniment of a polka. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'pp' and 'al Trio', and ends with 'Fine'. The second staff is marked 'f'. The third staff is marked 'p' and 'Trio'. The fourth staff ends with 'D.C.'. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

III. 8. Accompagnement d'une polka de Campine méridionale, XIX^e-XX^e siècles.

Hubert Boone, Wim Bosmans, *Instruments populaires en Belgique*, traduction française de Nicolas Meeùs, Leuven, Peeters, 2000, p. 75.

⁶⁰ Jacques Bouët, Livret du disque *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, CNRS-Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 274937, p. 2.

⁶¹ Jacques Bouët, « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », *op. cit.*, p. 368.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Filippo Bonini Baraldi, *op. cit.*, p. 210-211.

⁶⁴ Speranța Rădulescu, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 63.

méridionale des XIX^e et XX^e siècles, les contretemps apparaissent de façon importante. Hubert Boone et Wim Bosmans publient⁶⁵ l'accompagnement de violon d'une polka (a) (ill. n° 8) : le jeu est en accords (sur les deux cordes graves du violon) et systématiquement en contretemps. Suit une synthèse des différents accords réalisés par les violons dans leur accompagnement (b) (ill. n° 9).

b)

Bes	F	C	G	D
Sib	Fa	Do	Sol	Re
A	E	d min.	a min.	e min.
La	Mi	re min.	la min.	mi min.

Ill. 9. Synthèse des différents accords réalisés par les violons dans leur accompagnement d'une polka de Campine méridionale, XIX^e-XX^e siècles. Hubert Boone, Wim Bosmans, *Instruments populaires en Belgique*, traduction française de Nicolas Meeùs, Leuven, Peeters, 2000, p. 75.

En Pologne, un accompagnement appelé le *sekund* (ill. n° 10) se réduit à une formule rythmique en contretemps jouée en doubles cordes par le violon accompagnateur (la basse ne joue que les premiers temps de ces mesures ternaires). Harmoniquement, cet accompagnement est le plus souvent en tierces, mais aussi en sixtes, quintes, septièmes et, plus exceptionnellement, quarts :

Ill. 10. Accompagnement « *sekund* » par le second violon et la contrebasse. Pologne, Podhale, Nowy Targ, 1973). Ewa Dahlig, « Monophonie, hétérophonie et poly(?)phonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 46.

Ce type d'accompagnement est relativement récent (seconde moitié du XIX^e siècle). Mais il a existé une pratique plus ancienne d'accompagnement en contretemps en doubles cordes accidentelles⁶⁶.

Dans le « quintette à cordes » du canton suisse d'Appenzell, le second violon joue la mélodie du premier à la tierce (ou à la quarte et à la quinte) et parfois même à l'octave inférieure. La contrebasse fait entendre sur les temps forts la basse de l'accord, tandis que le violoncelle se charge des contretemps, généralement en doubles cordes, et étoffe l'harmonie de la contrebasse⁶⁷, comme on peut le voir dans cette musique de danse notée en 1904⁶⁸ (ill. n° 11) :

⁶⁵ Hubert Boone, Wim Bosmans, *op. cit.*, p. 71-75.

⁶⁶ Ewa Dahlig, *op. cit.*, p. 46.

Violino I
 Jetzt macht me no de Cher - ab, de Cher - ab, de Cher - ab; jetzt

Violino II

Hackbrett

Violoncello

Bass

VI. 1
 macht me no de Cher - ab, de Cher - ab, de Cher! Cher!

VI. 2

H.

Vlc.

B.

Ill. 11. Mélodie de danse notée en 1904. Brigitte Bachmann-Geiser, *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz*, Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Herausgegeben von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, Serie 1, Band 4, Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1981, p. 59.

En Italie, où le violon, souvent dédoublé, est en général accompagné de la guitare (ou de la mandoline) et de la basse, les contretemps sont assurés par ces deux derniers instruments. Cette fonction rythmique prime alors sur leur rôle harmonique. Dans l'Apennin bolognais, la voix principale est confiée au premier violon ; le second violon fait un accompagnement à caractère

⁶⁷ Lothaire Mabru, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁸ A. Tobler, « Der Volkstanz im Appenzellerland », *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 8, 1904, S. 1-23, 100-115, 178-195. Publiée dans Brigitte Bachmann-Geiser, *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz*, Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Herausgegeben von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, Serie 1, Band 4, Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1981, p. 59.

rythmique exécuté dans la plupart des cas en doubles cordes ; le troisième violon, le plus habile et le plus ancien, s'occupe de « montrer » ; enfin, la guitare procède à l'accompagnement rythmique⁶⁹.

Nous voyons donc qu'en dehors des bandes tsiganes de violons d'Europe centrale et balkanique, il a existé dans les Flandres, en Pologne, en Suisse, en Italie, un jeu populaire non tsigane du violon en bandes dont la structure rythmique de l'accompagnement était basée sur le contre-temps.

● Ces règles harmoniques et rythmiques actuelles étaient-elles de mise dans les anciennes bandes européennes de violons ?

L'examen détaillé des traditions européennes actuelles de bandes de violons montre que ces ensembles ont fait l'objet de transferts culturels sur le continent européen, à plusieurs niveaux et à plusieurs époques.

Tout d'abord, dès l'apparition du violon au début du XVI^e siècle, dans le nord de l'Italie, l'instrument a été joué dans des bandes qui se sont presque immédiatement transportées en France et en Angleterre. La genèse même du violon doit sans doute beaucoup aux migrations des Juifs d'Europe, les Séfarades d'Espagne à la fin du XV^e siècle tout comme les Ashkénazes aux mêmes époques. Ici, les transferts culturels se sont opérés entre Européens eux-mêmes.

D'autre part, les Tsiganes installés en Europe depuis les XIV^e et XV^e siècles vont, eux aussi, s'approprier le violon (et très certainement la bande de violons), comme ils l'ont fait de la cornemuse flamande à la fin du XV^e siècle, du galoubet-tambourin provençal au XVIII^e siècle, ou encore des traditions locales de tambourin (couple flûte et tambour-bourdon) au Pays basque au XIX^e siècle.

Dans le cas des Tsiganes, les transferts culturels s'expliquent par une conjonction de phénomènes dont l'étude est extrêmement intéressante, quoique compliquée⁷⁰. Rappelons tout d'abord qu'en France (et, plus généralement, en Europe), les Tsiganes (historiquement appelés Égyptiens ou Bohémiens) sont présents depuis environ six cents ans et qu'une bonne partie d'entre eux a connu l'itinérance, contexte évidemment favorable à toutes sortes de transferts (ils ont croisé les voyages incessants de troupes de théâtre qui possédaient leurs propres violonistes, les pèlerinages en musique, les déambulations d'artistes de toute sorte, etc.). D'autre part, ils se rendaient systématiquement dans les foires et y côtoyaient des artistes forains, ils fréquentaient les cours et les aristocrates, etc. Par ailleurs, nous savons que dès le XVII^e siècle, des Tsiganes violonistes, esclaves dans les cours de Transylvanie, ont été envoyés par leurs maîtres dans la région de Venise pour se former, acquérir de nouveaux répertoires et des instruments qu'ils ramenaient ensuite dans leurs cours d'origine. Mais, si les pérégrinations tsiganes sont en grande partie la cause de ces transferts, les violonistes européens, notamment français, ont eu leur part de responsabilité dans ce processus. En effet, au XVII^e siècle, des bandes entières de violonistes français sont présentes dans de très nombreuses cours en Angleterre, Suède, Allemagne, Italie... De même, la Transylvanie, quoique sous domination ottomane, s'est tournée vers l'Occident aux XVI^e et XVII^e siècles, ce qui a très certainement contribué à la diffusion des bandes occidentales de violons en Europe centrale.

Avec les Tsiganes, les transferts culturels ont lieu, certes, en Europe, mais entre populations d'origines diverses.

Au final, le violon et sa pratique orchestrale en bande ont connu des transferts culturels tous azimuts et sur plusieurs siècles. Ces transferts sont donc à la fois transculturels, transcontinentaux et transhistoriques.

⁶⁹ Placida Staro, « Musica per danzare », *op. cit.*, p. 68.

⁷⁰ Luc Charles-Dominique, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018.

Cependant, « transférer » ne consiste pas à reproduire ailleurs à l'identique. Cela provoque des modifications dans les faits culturels transférés. « Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser [...]. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu. »⁷¹ À l'arrivée, le fait musical transféré diffère de ce qu'il était à l'origine. Il est normal, dans ces conditions, qu'au terme de ces transferts, les bandes actuelles soient un peu différentes et que d'autres instruments (guitare, par exemple) s'y soient parfois glissés. Cependant, la transformation n'altère en rien les principes liés à l'organisation des *consorts* de violons. On y retrouve, en effet, le principe organologique de la complémentarité d'instruments d'une même famille dans des registres différents.

Au-delà de ce constat d'une certaine pérennité (présente également dans les domaines de la facture instrumentale ou encore dans la tenue et le jeu de ces instruments), la question qui se pose immédiatement est celle de savoir si l'organisation musicale des bandes actuelles porte en elle une mémoire musicale plus ancienne. Les actuelles bandes d'Europe centrale et balkanique, et de certaines régions d'Italie et d'Europe occidentale ont-elles conservé des principes musicaux qui auraient traversé les époques de façon relativement intacte ? Cette interrogation ne porte pas sur les répertoires (genres, formes) et les styles mais sur les fonctions harmoniques et rythmiques des registres intermédiaires. L'accompagnement harmonique et rythmique des parties intermédiaires (assurées par des instruments de type alto et/ou violoncelle, ou par des guitares) que l'on constate partout, dans les Flandres, en Pologne, Suisse, Italie, Europe centrale et balkanique, etc., était-il la règle dans le jeu ménétrier européen ancien ? On peut le penser. Si l'on prend l'exemple de l'Italie du Nord, les actuelles bandes populaires de violons sont quasiment à l'identique de celles décrites par Burney dans les années 1770 à Turin, Milan, Venise, Bologne... La probabilité est forte pour que les jeux harmonique et rythmique en contretemps de la section d'accompagnement, qui y sont aujourd'hui largement répandus, aient déjà été en vigueur dans le dernier quart du XVIII^e siècle.

Malheureusement, pour ce qui est de la France, nous sommes assez peu renseignés. En effet, s'il existe une abondante littérature musicale (opéras, ballets, etc.), principalement au XVII^e siècle et dans une moindre mesure au siècle suivant, dans laquelle la bande de violons à cinq parties est présente (notamment à l'époque de Lully), l'interprétation des registres intermédiaires (haute-contre, taille et quinte) est problématique et soulève plus de conjectures qu'autre chose.

Ce constat s'explique par un usage répandu au XVII^e et dans la première moitié du XVIII^e siècle, chez certains compositeurs, de se défaire de l'écriture de ces parties intermédiaires sur un compositeur de statut et de considération moindres (assistant, secrétaire, etc.). L'un des exemples les plus célèbres en est Lully. Le Cerf de La Viéville rapporte qu'en-dehors de « ses principaux chœurs, & de ses duo, trio, quatuor importants » dont il « faisoit lui-même toutes les parties »⁷², il « ne faisoit que le dessus & la basse, & laissoit faire par ses Secretaires la haute-contre, la taille & la quinte, qui est ce que quelques gens appellent les fiches, ou les parties-médianes, & que j'aurois mieux apeler [...] les parties moyennes »⁷³. Graham Sadler publie le fragment d'une partition préparée par André Danican Philidor qui comporte une collection de marches et autres musiques incluant six airs composés par Lully pour la bande royale de hautbois. Or, la quatrième de ces pièces porte l'annotation suivante : « Philidor l'aîné en a fait les parties M.r de Lully ne les ayant pas voulu faire. » Sur les partitions des cinquième et sixième pièces, on peut lire : « Par le mesme » (*i.e.* Lully) et « Les parties par Philidor l'aîné »⁷⁴. Pascal

⁷¹ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.

⁷² Graham Sadler, « The Inner String Parts in the Operas of Jean-Baptiste Lully (1632-1687): autorship, function and evolution », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *op. cit.*, p. 220.

⁷³ Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, F. Foppens, 1705-1706, vol. 2, p. 127.

⁷⁴ Graham Sadler, *op. cit.*, p. 221.

Collasse (1649-1709), si l'on en croit Titon du Tillet, a été, pendant de nombreuses années, le « secrétaire » de Lully, chargé, selon plusieurs témoins, de l'écriture des parties intermédiaires à partir des dessus et basses fournies par son « maître » : « Il a été un des meilleurs élèves du fameux Lully, qui l'employait souvent dans la composition de ses Opéra, c'est-à-dire, à remplir ordinairement les parties du milieu de ses chœurs de voix et de quelqu'une de ses symphonies. Les leçons de son Maître et son heureux génie le rendirent bon Musicien et capable de composer par lui-même plusieurs Opéra. »⁷⁵ Jean-François Lalouette (1651-1728), premier assistant de Lully, fut également chargé par son maître d'écrire ces parties de remplissage⁷⁶. Cette habitude de déléguer l'écriture des parties intermédiaires n'est, cependant, pas spécifique au Florentin. Dans le premier volume de la collection Philidor de la Bibliothèque nationale, on trouve une « Courante de Mr de Verpé, favorite de Mr le Marquis de Qualin en 1639. Les parties en sont faites par Mr de Lazarin »⁷⁷. Les voix médianes des motets de Henry du Mont (1610-1684) ont été écrites par un autre musicien après la mort du compositeur. Dans ceux de Pierre Robert (1622-1699) antérieurs à 1673, ont été rajoutées une première partie intermédiaire vers 1673 (haute-contre de violon), puis une seconde (quinte) vers 1679⁷⁸. Le procédé est encore en usage en 1740. Le 8 juillet de cette année-là, à Versailles, « M. le duc de Trémoille, premier gentilhomme de la chambre, a fait un opéra dont il n'y a encore que le prologue et les deux premiers actes d'achevés ; le sujet est *L'Empire de l'Amour dans tout l'univers*. Il a composé les paroles et la musique ; il y a beaucoup d'airs agréables et de chants gracieux. Comme il ne sait point la composition, c'est le petit Bury, organiste, qui est attaché à M. de la Trémoille, qui a fait les basses, seconds dessus et toutes les parties de remplissage »⁷⁹. Encore au XVIII^e siècle, les parties de violons ne sont pas vraiment fixées, ce qu'attestent les multiples suppressions, recompositions ou arrangements de toutes sortes⁸⁰. Selon Graham Sadler, la pratique qui consiste à laisser les parties intermédiaires à d'autres compositeurs remonte au début du XVII^e siècle au moins⁸¹. Effectivement, Michel Henry, ménétrier parisien et fils de ménétrier, a noté dans son recueil (1620) des « airs qui ont été sonnez la nuit de Saint-Julien [des Ménétriers] 1603 ». C'est lui qui a écrit les musiques des premiers dessus de violons, laissant le soin à M. Fransigne d'écrire toutes les autres, pardessus, haute-contre, taille, quinte et basse. En 1587, il pouvait préciser : « Moy, Michel Henry, je fis la plupart des dessus, les parties lors n'étaient qu'à cinq par feu M. Planson et depuis M. Chevalier a fait la quinte. »⁸²

Il n'y a pas qu'en France que l'on confie les parties intermédiaires à un autre compositeur, réalisation parfois différée dans le temps. Peter Holman, qui présente un manuscrit anglais de 1663 d'une musique de violons faisant apparaître seulement les parties de dessus et de basse, note qu'il « est difficile de croire que Banister et ses six collègues aient pu jouer une œuvre avec

⁷⁵ Marie Demeilliez, « L'orchestre à cordes de Pascal Collasse : vers de nouveaux mélanges », in Jean Duron, Florence Gétéreau (dir.), *op. cit.*, p. 283.

⁷⁶ Edmond Lemaître, « L'orchestre dans le théâtre lyrique français chez les continuateurs de Lully (1687-1715) », *Recherches sur la musique française classique*, n° 24, 1986, p. 114.

⁷⁷ Martine Roche, « Le manuscrit de Cassel et les "Pièces pour le violon à 4 parties de différents auteurs" », *Recherches sur la musique française classique*, IX, 1969, p. 6.

⁷⁸ Il en est de même des motets composés après 1673 qui auraient été augmentés d'une partie de quinte vers 1679. Seule la symphonie du motet plus tardif *Benedixisti Domine*, entré au répertoire de la Chapelle entre 1679 et 1683, aurait été directement composée avec un ensemble instrumental constitué du trio et des deux parties intermédiaires (haute-contre et quinte de violon). Thomas Leconte, « La question instrumentale dans les motets à grand chœur de Pierre Robert », in Jean Duron, Florence Gétéreau (dir.), *op. cit.*, p. 192-193.

⁷⁹ Norbert Dufourcq, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 17), p. 70.

⁸⁰ Bénédicte Hertz, « Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en province au XVIII^e siècle : les parties intermédiaires dans le fonds musical lyonnais », in Jean Duron, Florence Gétéreau (dir.), *op. cit.*, p. 413.

⁸¹ Graham Sadler, *op. cit.*, p. 222.

⁸² François Lesure, « Le recueil de ballets de Michel Henry (vers 1620) », in Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, t. 1, p. 206.

un trou béant entre les voix aiguë et basse. Cela nécessitait clairement des parties centrales »⁸³. Il précise que les compositeurs des danses des masques anglais faisaient comme leurs collègues français, ce qui explique pourquoi tant de musiques anglaises de danses de cour ont survécu avec seulement deux parties, les copistes et bibliothécaires sachant qu'elles étaient les seules à avoir été écrites par les compositeurs eux-mêmes. Ces parties extrêmes étaient conservées car elles constituaient « l'essence de la musique »⁸⁴. C'est en réaction à cet usage que Robert Ballard publia son recueil de *Pièces pour le violon à quatre parties de différents auteurs* (1665). Dans son avant-propos, il nota que cette publication intervenait à la suite des « plaintes qui [lui] ont été faites par des personnes de conditions et autres, [...] de la difficulté qu'ils avoient d'en trouver [« des pièces propres à jouer sur le violon »] d'écrites à la main avec toutes les parties »⁸⁵.

La déconsidération du « remplissage » – encore appelé *ripieno* –, générale et visible dans le désintérêt des compositeurs à son égard ou encore dans le nom peu valorisant qui lui est attaché, ne laisse pas d'interroger. Il y a en premier lieu l'assujettissement de l'accompagnement à la mélodie ou, en tout cas, aux voix principales. Cela répartit les voix en deux catégories : les parties « musicales » et celles qui font seulement le « remplissage » (autrement dit, le remplissage n'est pas de la « musique »). Rousseau a écrit que « ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins »⁸⁶, comme si le *ripieno* n'avait aucune utilité réelle et n'était présent que par simple convention. Pour Sébastien de Brossard, « dans tout Accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent Chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage... »⁸⁷. Ce remplissage, servile, qui peut n'être laissé qu'aux soins d'un musicien médiocre, n'est pas digne du compositeur : parce qu'« il importe assés peu que les parties subalternes soient si chantantes, si travaillées, [...] autrefois les gens de qualité laissoient aux Musiciens de naissance & de profession le métier d'accompagner », écrit Le Cerf de La Viéville à une époque (1705-1706) où ce procédé, comme on l'a vu, est loin d'avoir disparu⁸⁸.

En second lieu, il est fort possible que le jeu de ces parties intermédiaires se soit situé dans la tradition orale, ce qui pourrait expliquer l'inutilité de noter ces parties. Charles Perrault, dans des pages qui sont restées fameuses, décrit l'action de Lully à la tête des diverses bandes de violons du roi, notamment de celle des Petits Violons qui avait « l'avantage de joüer des Pieces de [sa] composition [...], Pieces d'une espece toute differente de celles que jusques-là on avoit entenduës [en particulier dans la Grande Bande]. Avant luy [au sein des Vingt-quatre] on ne consideroit que le chant du Dessus dans les Pieces de Violon ; la Basse & les Parties du milieu n'estoient qu'un simple accompagnement & un gros Contrepoint, que ceux qui joüoient ces Parties composoient le plus souvent comme ils l'entendoient, rien n'estant plus aisé qu'une semblable Composition, mais M. Lully a fait chanter toutes les Parties presque aussi agreablement que le Dessus, il y a introduit des fugues admirables, & sur tout des mouvemens tout nouveaux, & jusques-là presque inconnus à tous les Maistres [...]. Un faux accord, une dissonance estoit un écueil où échoüoient les plus habiles, & ç'a esté de ces faux accords & de ces dissonances que M. de Lully a composé les plus beaux endroits de ses Compositions par l'Art

⁸³ Ma traduction.

⁸⁴ Peter Holman, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court (1540-1690)*, Oxford-New-York, Clarendon Press-Oxford Université Press, 1993, p. 323.

⁸⁵ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 411.

⁸⁶ Léon Vallas, « La musique à Lyon au dix-huitième siècle : la musique à l'académie de Lyon », *Revue musicale de Lyon*, 1908, p. 10. Cité dans Bénédicte Hertz, *op. cit.*, p. 401.

⁸⁷ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique... ensemble une table alphabétique des termes françois qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément, un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et françois, et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays et de langues...*, Paris, Ballard, 1703, p. 394.

⁸⁸ Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, *op. cit.*, 1705-1706, p. 72, 104.

qu'il a eu de les préparer, de les placer & de les sauver »⁸⁹. On voit que le « remplissage » était laissé à l'appréciation de musiciens qui l'exécutaient assez librement, à leur manière, mais aussi sans doute en fonction de modalités de réalisation prédéterminées. Ce texte montre comment Lully introduisit un accompagnement « savant » à la place de l'accompagnement « simple » dont parle Manfred Bukofzer⁹⁰, ce dernier type d'accompagnement consistant peut-être en un « art » ménétrier, un savoir-faire routinier. De même que les *lăutari* roumains usent, en tout et pour tout, d'une dizaine seulement de formules mélodiques et rythmiques d'accompagnement nommées *fiituri*, plus quelques autres dérivées, une seule *fiitură* étant utilisée tout au long d'une même pièce⁹¹, il est fort possible que les ménétriers aient accompagné leurs mélodies à partir de procédés stéréotypés, harmoniquement simples, un « gros Contrepoint » qui n'avait rien de commun avec les « fugues admirables » et « mouvemens tout nouveaux » de Lully.

Concernant l'examen harmonique et rythmique du « remplissage » des anciennes bandes européennes de violons, auquel je souhaite me livrer à présent, la dimension harmonique fait référence à un jeu en accords à deux, trois ou quatre sons, réalisés par un même violon de registre intermédiaire, grâce au frottement simultané (ou quasi simultané) de plusieurs cordes.

Un tel jeu est suggéré dans un premier temps par l'iconographie qui représente certains de ces violons avec des chevalets plats, comme la quinte que tient l'un des violonistes de la procession de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence (c. 1710) (ill. n° 12). Par ailleurs, certains textes, malheureusement peu nombreux et explicites, laissent entrevoir un possible jeu harmonique des violons faisant le « remplissage ». En 1702, l'abbé Raguenet écrit : « Quant aux accompagnemens de violon [en France], ce ne sont, en la plûpart, que de simples coups d'archet qu'on entend



Ill. 12. Voir légende ill. 1 (détail).

⁸⁹ Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : Avec leurs portraits au naturel*, Paris, Antoine Dezallier, 1696, p. 83.

⁹⁰ Manfred F. Bukofzer, *op. cit.*, p. 412.

⁹¹ Speranța Rădulescu, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *op. cit.*, p. 62.

par intervalles, qui n'ont aucun chant lié & suivi, & qui ne servent qu'à faire entendre de temps en temps, quelques accords... »⁹² Sébastien Brossard, à la même époque, confirme cette appétence des Français pour le jeu harmonique, « attendu qu'ils trouvent plus aisément des accords [dans le remplissage] que des chants »⁹³. Lors de l'entrée de Louis XIII en Avignon, le 16 novembre 1622, « un maistre jouëur de violon [...] hachoit quatre cordes sous ses doigts en mille voix differantes et les faisoit discourir parfaitement. »⁹⁴ Le fait de « hacher quatre cordes » donne une indication sur le type de coups d'archets, énergiques, avec des attaques franches, dans de rapides mouvements semi-circulaires qui épousent la courbure du chevalet, de la corde la plus grave à la plus aiguë. Il s'agit d'une indication sur le jeu polyphonique de ce ménétrier car « hacher quatre cordes » consiste à réaliser des accords de quatre sons. Maximilian Joseph von Lamberg, au XVIII^e siècle, évoque un curieux personnage, surnommé « S. Germain, mais dit Marquis d'Aymar ou Belmar », une sorte d'opérateur (« il a un beaume qui rajeunit »), dont « on ne sait, au reste, qui est cet homme singulier ; on le croit Portugais », qui a « mille talents peu ordinaires [...] ; il joue supérieurement du violon, mais derrière un écran ; on croit entendre alors cinq ou six instruments à la fois »⁹⁵. Marcelle Benoît constate que dans les bandes françaises de violons, vers la fin du XVII^e siècle, la polyphonie linéaire fait de plus en plus place à l'harmonie verticale, à la mélodie accompagnée⁹⁶. L'hypothèse que je voudrais formuler ici, concernant l'accompagnement ménétrier dans les anciennes bandes de violons, est celle d'un remplissage très différent du contrepoint. Il pourrait avoir été un projet fondamentalement harmonique, non pas seulement celui qui consiste à enrichir le dessus et la basse d'accords réalisés par la fusion des lignes mélodiques jouées par les hautes-contre, tailles et quintes, mais celui d'un jeu violonistique en accords, à l'instar des *contră, gardon* et *gordună* de Hongrie et Roumanie.

Concernant la présence de contretemps dans la section d'accompagnement des bandes de violons, les sources historiques sont encore moins prolixes. Dans le *Ballet des Muses* de Lully (1690), les trois voix intermédiaires, qui sont en homorythmie entre elles, commencent la mesure ternaire sur le second temps tandis que la basse marque fortement le premier temps en l'allongeant (noire pointée). Lorsque Henry Prunières évoque les « rythmes imprévus et cocasses »⁹⁷ de la musique des Vingt-quatre violons, c'est peut-être au contretemps qu'il se réfère, formulation néanmoins ambiguë, à l'image de Mersenne qui tient le violon pour « le plus parfait, & le plus excellent de tous les [...] instrumens tant pour la variété de ses diminutions, de ses syncopes, de ses liaisons, de ses feintes », ce qui indique, dans le jeu violonistique, à la fois des effets mélodiques et rythmiques particuliers⁹⁸, peut-être un accompagnement en contretemps. Michel de Pure (1620-1680, aumônier et conseiller du roi, auteur et traducteur), dans son *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, écrit :

Je conclus donc absolument pour eux [les violons] : je désire toutefois qu'ils soient bien choisis, bien concertez, & bien sages. Car quand la main est sans guide, ou quand le caprice le conduit, tout aussi-tost l'habileté se débauche & s'efface : & mille cous d'archet égarez & extravagans, font

⁹² François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, à Paris, chez Jean Moreau, 1702, p. 54-55.

⁹³ Sébastien de Brossard, *op. cit.*, p. 524-525.

⁹⁴ Jean Robert, « Une famille de "joueurs de violon" avignonnais au XVII^e siècle : les de La Pierre », *Recherches sur la Musique française classique*, t. IV, 1964, p. 57.

⁹⁵ Maximilian Joseph von Lamberg, *Mémorial d'un mondain*, nouvelle édition revue et augmentée, « À Londres », 1776, p. 119.

⁹⁶ Marcelle Benoît, « Une association de joueurs d'instruments à Paris en 1681 », *Recherches sur la Musique française classique*, t. IV, 1964, p. 93.

⁹⁷ Henry Prunières, *Lully. Biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1927, p. 83.

⁹⁸ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, CNRS, 1963 (réédition en fac-similé de l'édition de 1636), « Livre Quatriesme des instrumens à cordes, premiere proposition », p. 182.

des agréments forcez, & jettent ceux qui dancent ou dans des contre-temps impreveus, ou bien tout à fait hors de cadence. Le Poëte ou celui qui a la direction du Balet, doit prendre un soin exact de faire joüer note pour note l'Air du Balet, sans y permettre ny redouble ny batterie qu'alors qu'on ne dance point. Car aussi-tost que l'Entrée est commencée, la gloire du Violon n'est plus qu'à jouer de mesure & mouvement, sans vouloir affecter ny passage ny diminution, parce que vous ne scauriez prendre ou dérober si adroitement un temps pour faire vostre baterie, que vous n'interrompiez en quelque façon le train de celui qui dance : & que ce moment suspendu ne face une notable méconte mesme parmy les gens de la meilleure oreille. Il y en a toutefois d'incorrigibles, & qui ébloüis de la vitesse de leurs doigts, ne regardent plus aux pieds du Danceu, ny au pas de Balet. C'est un des principaux soins de l'Entrepreneur ou du Poëte, & sur lequel il ne doit rien relâcher ny en faveur d'une bonne main, ny sous le pretexte de son habileté⁹⁹.

Ce passage est extrêmement fameux. Un certain nombre de musicologues y ont vu les débuts de la direction d'orchestre par Lully. Sans remettre en cause cette interprétation, j'ai de ce texte une lecture différente. J'y vois la confirmation d'un jeu ménétrier violonistique collectif en contretemps – peut-être cet « art ménétrier » dont parle François Lesure –, préexistant à Lully, et que ce dernier essaya de faire disparaître. Lorsque « la main » était « sans guide », autrement dit avant que Lully ne préside aux destinées du violon de cour, « l'habileté se débauch[ait] » et les « mille cous d'archet égarez & extravagans » qui en résultaient plongeaient ceux qui dansaient « dans des contre-temps impreveus », faisant même perdre leurs repères aux danseurs expérimentés, ceux « de la meilleure oreille » se trouvant alors dans « une notable méconte », c'est-à-dire n'arrivant plus à compter les temps de la mesure. La lecture d'un jeu ménétrier en contretemps semble tout à fait claire dans ce texte, jeu qui s'est poursuivi puisqu'il y a toujours des violonistes « incorrigibles »...

À l'instar du jeu des violonistes actuels d'Europe centrale et des nombreuses bandes populaires d'Europe occidentale, où la réalisation des contretemps va de pair avec un jeu en accords (sur plusieurs cordes), il est fort possible que les anciens ménétriers historiques aient allié jeu harmonique de leurs violons intermédiaires et jeu rythmique en contretemps. De la sorte, le remplissage aurait été à la fois vertical et horizontal, l'un n'allant pas sans l'autre.

● Les règles de l'harmonie ménétrière historique

L'harmonie pratiquée par les ménétriers historiques n'avait rien d'académique et reflétait leur ancrage musical dans l'oralité routinière ainsi que dans certains systèmes musicaux propres aux musiques européennes de tradition orale. Jules Écorcheville a ainsi analysé l'harmonie ménétrière du manuscrit de Kassel (entre 1650 et 1668) : « Les 24 violons ont un goût décidé pour les duretés harmoniques, pour les froissements rapides et inattendus. Il semble que leur oreille se soit réjouie d'accords légèrement acidulés, piquants et aigres-doux. Ils ont cherché et ils ont obtenu de leur orchestre ce choc amusant des mouvements vibratoires qui est à la musique ce que les pointes sont à la littérature. On doit reconnaître en cela une tendance manifeste de leur style. Nous la découvrons tout d'abord dans cette polyphonie heurtée et fragile dont ils entourent leurs airs. »¹⁰⁰ Cette analyse est illustrée chez Écorcheville par de nombreux exemples de frottements harmoniques, dissonances, quintes parallèles, etc., ce qui inspire à l'auteur cette remarque : « Rien n'est plus antipathique au style rigoureux que de pareilles libertés. Point de suspensions régulières, point de ces préparations et résolutions qui enchaînent gravement les mailles du contrepoint, peu d'appogiatures même, c'est-à-dire de retards accentués sur les

⁹⁹ Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668, p. 276-277.

¹⁰⁰ Jules Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une Étude historique*, 2 vol., Berlin-Paris, L. Liepmannssohn, L.-Marcel Fortin, 1906, p. 80.

temps forts et qui ont au moins l'excuse de l'expression sentimentale. Mais une affectation de broderies harmoniques si l'on peut dire ainsi, et d'altérations attaquées directement, de dissonances qui pincet l'oreille, puis s'effacent sans qu'on ait su d'où elles viennent et où elles vont. Au lieu d'une trame solide, de brusques agrégations d'un illogisme intentionnel. Tels sont les caractères généraux de cette harmonie encore jeune, dont la saveur est celle d'un fruit vert. »¹⁰¹ Henry Prunières, à propos notamment de Mazuel et de Dumanoir, constate un goût des « recherches vaines et du compliqué » se caractérisant par une « polyphonie cahotante et tourmentée », des « dissonances aigrettes », des « ornements innombrables »¹⁰². François Lesure note, lui aussi, dans le *Terpsichore* et dans le Manuscrit de Kassel, « les frottements rapides et inattendus, les fausses relations, les dissonances, une polyphonie un peu cahotante »¹⁰³. L'écoute du disque (1954) que Félix Raugel a consacré aux musiques des Vingt-quatre violons du roi¹⁰⁴ permet à l'auditeur de prendre toute la mesure de ces frottements et dissonances. Cependant, Lesure a raison de rappeler « qu'il ne faut aucunement porter [cela] au compte de la maladresse d'écriture » : certains violonistes des Vingt-quatre, au terme de nombreuses leçons de contrepoint ou de fugue prises chez différents maîtres, possédaient ce que Bernard Bardet a qualifié de véritable « science polyphonique et harmonique ». Ainsi, Bruslard et Lacroix avaient reçu des leçons et conseils de Nicolas Métru, de François Roberday – les maîtres de Lully –, ou d'autres organistes célèbres de l'époque. En 1611, dans la bibliothèque de Caroubel père, on trouve le traité de Zarlino (*Institutioni harmoniche*)¹⁰⁵. Et pourtant, malgré cela, c'est une conception très particulière de l'harmonie, toute ménétrière, qui prévaut dans ces divers manuscrits du XVII^e siècle. Martine Roche, dans une analyse comparative du manuscrit de Kassel et des *Pièces pour le violon à quatre parties de différents auteurs* de Ballard (1665), estime que « les deux textes présentent en commun une écriture harmonique rugueuse, aux notes de passage sur le temps, aux échappées irrationnelles, langage dissonant aux fausses relations dans un style qui reste très dépouillé, encore animé d'une veine populaire héritée des "violoneux" et des ménétriers »¹⁰⁶. En 1774, au sujet des anciens ménétriers violonistes de la cour royale, un texte apporte cette précision : « Toutes ces Bandes de Violons, uniquement composées de Maîtres à Danser, Ménestriers, faisoient un Corps à part, & n'avoient rien de commun avec le Corps de la Musique de la Chambre du Roi [...]. Au commencement du règne de Louis XV, la petite Bande disparut & l'on conserva les charges des vingt-quatre Violons. Mais leur symphonie dissonnante [Écorcheville a changé ce terme en « discordante »] au lever & au grand couvert, détermina Messieurs les Premiers-Gentilshommes de la Chambre du Roi, à ne plus permettre à l'avenir que ces charges fussent acquises par des Ménestriers, & à mesure qu'elles devenoient vacantes, on les donnoit à des Musiciens. »¹⁰⁷ Bien que Collasse ait montré toute son habileté à s'affranchir de ces quintes et octaves parallèles dans son écriture des parties médianes chez Lully¹⁰⁸, il en reste encore un certain nombre chez le Surintendant, notamment dans ses premiers ballets de cour. Graham Sadler remarque cependant que cela n'offense pas l'oreille car ces conduites harmoniques sont limitées, soit aux parties de remplissage, soit se situent entre le remplissage et les dessus, et de ce fait, sont relativement inaudibles, ce qui ne constitue pas une faute, selon lui¹⁰⁹.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰² Henry Prunières, *op. cit.*, 1927, p. 83.

¹⁰³ François Lesure, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 1566.

¹⁰⁴ Disque vinyle : « Les Vingt-quatre violons du Roy. Danses françaises du XVII^e siècle » (L'Anthologie Sonore, Adès, MS 30 AS 545).

¹⁰⁵ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁶ Martine Roche, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷ *Recueil d'édit, Arrêt du Conseil du Roi, Lettres patentes, mémoires et arrêts du Parlement, &c. En faveur des Musiciens du Royaume*, Paris, Ballard, 1774, p. 76-77.

¹⁰⁸ Marie Demeilliez, *op. cit.*

¹⁰⁹ Graham Sadler, *op. cit.*, p. 226.

Écorcheville note par ailleurs une ambiguïté manifeste du majeur et du mineur dans la musique des Vingt-quatre : « On pourrait dire que le problème de la tonalité est posé mais laissé dans une volontaire irrésolution. [...] Lorsque nous suivons pas à pas l'harmonie fluctuante de certaines pièces, nous perdons facilement pied. Des phrases comme celles-ci [suivent deux exemples musicaux] ne semblent-elles pas se réclamer du majeur aussi bien que du mineur ? Ici et en maint endroit [...], les deux modes et leurs séries d'accords s'enchevêtrent et se jouent à plaisir [...]. L'axe tonal et modal se trouv[e] ainsi continuellement déplacé... »¹¹⁰ Cette analyse harmonique prend un relief tout particulier si on la place en regard de celles qui concernent les musiques tziganes dans les *tarafs* de Roumanie. Speranța Rădulescu, en effet, y fait le constat du « principe de la prévalence de la fonction tonale sur l'aspect modal des accords. La qualité majeure, mineure, diminuée ou ambiguë des accords est, pour le discours accompagnateur, moins significative que leur fonction tonale. Il est d'ailleurs possible qu'un accord majeur soutienne une mélodie ou un fragment mélodique mineur, sans que le frottement des tierces soit ressenti comme une aspérité »¹¹¹, ce que confirme Jacques Bouët : « Les principes de base de l'harmonie tonale sont assez bien assimilés par les altistes accompagnateurs [les joueurs de *contră*] de la Plaine de Transylvanie, de la Vallée du Chioar et de la Région des forestiers. Leur manière d'harmoniser la mélodie se distingue cependant de celle en vigueur dans le système classique : ils utilisent exclusivement des accords majeurs, même lorsque la partie mélodique évolue sur un mode mineur. Ces superpositions bi-modales, choquantes pour l'esprit éduqué à la tradition savante, sont en fait perçues comme parfaitement correctes et, passée la première surprise, l'oreille occidentale s'y accoutume fort bien. Il serait, de toutes façons, incongru de les considérer comme des fautes d'harmonie. »¹¹²

● Les anciennes bandes ménésières de violons : des musiques de l'improvisation

Ces harmonies particulières, ainsi que les contretemps qui leur sont attachés, qui me semblent réellement constituer l'âme des musiques des bandes de violons, actuelles comme anciennes, se trouvent au cœur de l'improvisation ménésièrre historique. François Lesure revient dans plusieurs de ses écrits sur cette dimension de la musique des violonistes ménésièrres du demi-siècle qui a précédé l'avènement de Lully, époque au cours de laquelle les Violons du roi ont fait « souverainement » régner à la cour leur tradition d'improvisation, telle qu'elle était pratiquée depuis plusieurs décennies parmi les violonistes de la Ménestrandise¹¹³. Pour lui, les « manuscrits qui nous conservent les œuvres de ces "petits maîtres" ne donnent [...] qu'une idée très incomplète de leur art. Les "24" étaient d'abord des improvisateurs, célèbres par leurs "mignards tremblements", leurs coups d'archets "mourants", comme dit P. Trichet, ou "certains tremblements qui ravissent l'esprit", dont Bocan et Lazarin possédaient le secret selon Mersenne, qui donne des exemples des doubles ou diminutions exécutés par les virtuoses à la suite de certaines pièces »¹¹⁴. Le système musical très particulier et hétérodoxe des ménésièrres trouva un espace d'expression important, y compris à la cour, avant que Lully n'y mît, en partie, un terme. En effet, à la cour, l'écriture harmonique contraignante du Florentin sonna le glas de ce que Lesure appelle le « *flamenco* improvisateur des Violons du roi »¹¹⁵. Le terme est fort et inhabituel dans le mode d'écriture de François Lesure, lui qui avait perçu avec une grande clairvoyance, tout comme Écorcheville auparavant, la nature même de l'esthétique ménésièrre.

¹¹⁰ Jules Écorcheville, *op. cit.*, p. 82.

¹¹¹ Speranța Rădulescu, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *op. cit.*, p. 63.

¹¹² Jacques Bouët, Livret du disque *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹³ François Lesure, *Les Joueurs d'instruments et la musique instrumentale à Paris au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 137.

¹¹⁴ François Lesure, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 1567.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 1566.

Ajoutons par ailleurs que l'improvisation violonistique ménétrière ne se situe pas que dans les registres intermédiaires et n'est pas qu'harmonique et rythmique : elle est aussi mélodique (ornementations, diminutions, légères variantes mélodiques, etc.) ou à différents niveaux du jeu violonistique (vibratos, coups d'archet, etc.). Tout cela procure un jeu brillant, remarquable, et explique les éternelles rivalités entre violonistes d'une même bande pour s'approprier les registres de dessus.

● Les paramètres d'une reconstitution correcte du jeu ancien en bandes

Les reconstitutions actuelles des anciennes bandes de violons doivent tenir compte des techniques de jeu et de tenue des époques anciennes : techniques d'archet, de tenue et de portage de l'instrument, quête exigeante de l'efficacité acoustique et de l'énergie du jeu ménétrier.

Très peu d'ensembles actuels ont intégré dans leur travail de restitution la dimension ménétrière originelle des anciennes bandes et, en conséquence, ont entrepris un travail stylistique dans cette direction. Non seulement ces musiques étaient à l'origine orales et routinières, mais elles ont eu pour fonction de faire danser ou de « sonner » dans des contextes bruyants, extérieurs ou non (processions urbaines, banquets, noces, fêtes de toute nature, carnivals, foires, etc.). Or, quiconque a pratiqué le violon dans de tels contextes sait par expérience que, sans un jeu vif, énergique, puissant, aux attaques franches, brillant et situé de préférence dans les registres aigus, éventuellement avec l'ajout de bourdons, il ne lui sera pas possible de se faire entendre. C'est pourquoi lorsque l'on écoute la plupart des tentatives actuelles de jeu violonistique en bandes, l'on ne peut être que frappé du décalage entre ce que l'on devrait entendre au vu de ce qui vient d'être rappelé et ce que l'on entend réellement, à savoir un jeu sans relief et sans véritable recherche d'une couleur sonore de l'ensemble. D'autre part, l'attention des musiciens semble davantage captée par la partition que par la conduite instantanée et créative, sinon de l'improvisation, du moins de la variabilité constitutive des musiques « populaires » et « traditionnelles ». Pour moi, cette carence générale dans le jeu, la technique et la sonorité produite, est au moins aussi problématique que l'absence de réflexion sur la fonction et le jeu des registres intermédiaires. Elle dénote la non prise en compte des origines ménétrières de ces pratiques musicales.

Les violonistes d'Europe centrale, parmi lesquels figurent de nombreux Tsiganes, n'ont pas une façon unique de tenir l'archet et d'en jouer. Si de nombreux instrumentistes professionnels urbains, en Hongrie notamment, possèdent une tenue d'archet assez académique, il existe aussi un jeu d'archet beaucoup moins orthodoxe : tenue « avancée » selon l'expression de Cyril Lachèze¹¹⁶, c'est-à-dire éloignée de la hausse ; position de la main perpendiculaire à la baguette, ou alors couchée dans le sens inverse de la tenue académique¹¹⁷. Aujourd'hui, une technique assez répandue (en Hongrie comme en Roumanie) consiste à tenir l'archet à quelques centimètres du talon et à l'empoigner véritablement (main droite perpendiculaire à la baguette). Cette technique est notamment en usage en Transylvanie, où les Tsiganes, à la recherche de l'efficacité sonore, produisent un son plein en exerçant une forte pression sur l'archet. La tenue vigoureuse et le jeu puissant de l'archet sont encore plus visibles dans le jeu du *contră*. Filippo Bonini Baraldi estime qu'ils permettent d'obtenir une plus grande efficacité sonore, tandis que, pour Jacques Bouët, « il faut de la pression pour frotter les trois cordes et que les accords sonnent correctement »¹¹⁸. Dans certains cas, dans le but d'accentuer le jeu énergique et la recherche d'efficacité rythmique et acoustique, le joueur de *contră* utilise un archet différent des archets

¹¹⁶ Cyril Lachèze, *La tenue du violon à l'époque baroque*, Mémoire de master d'Histoire, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2012, vol. 1, p. 75.

¹¹⁷ Robert Mandel, *Hungarian folk instruments*, Budapest, Kossuth Publishing, 2008.

¹¹⁸ Communications personnelles.

habituels. À propos du *braci* du MuCEM¹¹⁹, Anne Houssay note que son « archet est court et correspond plus à un archet de danse, un archet que l'on ne décolle pas de la corde, il n'a aucune souplesse, extrêmement rigide, donc son mouvement est essentiellement linéaire, il colle bien à la corde »¹²⁰.

La tenue d'archet à une certaine distance de la hausse et dans une position de la main non académique, à l'évidence, est corrélée à une esthétique de l'énergie et de l'efficacité sonore, liée à la musique à danser. On la retrouve chez les musiciens populaires historiques européens, dans nombre de documents anciens. En 1782, Lorents Nicolaj Berg, un « *civic musician* » danois, publie une méthode instrumentale pour les débutants¹²¹, dans laquelle, en contraste avec la tenue académique de l'archet du violon, il explique que les musiciens de rues agrippent leur archet comme un couteau à pain et grattent les « pauvres cordes » avec un bras rigide et crispé, à tel point que le violon pousse des cris perçants et des grognements comme il est possible de les entendre lors de l'abattage des animaux dans le Jylland¹²².

Dans les musiques à danser qui demeurent l'apanage des répertoires ménétriers de violons, il faut que le musicien sache marquer la « cadence », définie par Rousseau comme « une qualité de la bonne Musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la Mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct. Cette qualité est sur-tout requise dans les Airs à danser »¹²³. C'est grâce à une importante pression de la mèche sur les cordes et à un jeu d'archet franc, en attaques, que le violoniste impulse à sa musique de danse toute la dynamique requise. Dans ce processus, plusieurs éléments entrent en ligne de compte : outre la force musculaire du bras et de l'avant-bras, la position de la main sur la baguette et la forme et la tension de l'archet jouent un rôle déterminant. Dans les périodes anciennes de la Renaissance et du baroque, les archets étaient convexes. Si cette convexité a depuis longtemps disparu, on constate cependant une tendance générale à tendre très fortement les mèches des archets chez les ménétriers européens collectés dans le courant du *xx*^e siècle (et peut-être encore aujourd'hui chez certains violonistes « traditionnels » du *folk-revival*). Quelques photographies anciennes montrent, en effet, des violonistes populaires avec un archet tellement tendu, qu'il en est presque convexe. La recherche d'une plus grande efficacité sonore, notamment en raison du jeu en bourdon, fréquent dans les musiques populaires de violon, est peut-être à l'origine d'une telle tension de la mèche. Mais, dans quelle mesure aussi, ces archets sur-tendus ne portent-ils pas la mémoire des anciens archets convexes et de leur jeu ?

Quoi qu'il en soit, le « bon » violoniste à danser doit marquer la cadence au moyen d'un jeu dynamique, franc, et tirer de son instrument des sons pleins et éclatants grâce à une forte pression d'archet. Rousseau ne dit-il pas que « le beau Tymbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le Tymbre du Violon »¹²⁴ ? Selon Sébastien de Brossard, le violon a un « son naturellement fort éclatant & fort gay, ce qui le rend très-propre pour animer les pas de la danse »¹²⁵. Le violon, considéré comme « bas » par les ménétriers, a pourtant été jugé perçant, voire tapageur et criard, par exemple par Hubert Le Blanc en 1740¹²⁶. François Lesure, éminent

¹¹⁹ Inv. DMH 1991.269.1.1-2.

¹²⁰ Film *Renaissance d'un bratch roumain*. Réal. Marie-Barbara Le Gonidec avec la collaboration scientifique d'Anne Houssay, MuCEM/Cité de la Musique, Paris, 2012, 48'.

¹²¹ *Den Første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*.

¹²² Jens Henrik Koudal, *For town and country: the civic music system in Denmark 1660-1800*, traduit du danois par Colin Roth, Turnhout (Belgique), Brepols (coll. Épitome musical), 2018 (chapitre 11).

¹²³ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, 2007 [fac-similé de l'édition de 1768], p. 68-69.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 528.

¹²⁵ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, op. cit., p. 247.

¹²⁶ Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, Genève, Minckoff reprint, 1975 [1^e éd. 1740].

historien des musiques ménétrières, considérait lui aussi le violon comme un « haut » instrument¹²⁷. En 1632, Michel de Marolles mentionne le « bruit » des violons au cours d'un dîner donné en l'honneur du prince de Condé, ce dernier leur ordonnant alors de « se taire »¹²⁸. Sébastien Locatelli, en visite à Lyon en 1664, à l'évocation de la « musique du pays » constituée de « quarante ou cinquante grandes basses de viole en même temps que de quinze ou vingt violons », a ce commentaire : « Il faut pour jouer de ces basses de viole, donner de plus grands coups d'archet ; aussi ont-elles des sons très forts, mais si beaux et si bien en mesure qu'on ne peut rien entendre de mieux. On ne se lasse pas d'écouter les meilleurs musiciens qui jouent ainsi continuellement des airs nouveaux ; ils font généralement un tel fracas qu'ils semblent vous inviter à la bataille et vous mettent au cœur une ardeur belliqueuse. »¹²⁹ Ce son plein et puissant est appelé « plein-jeu » par Sébastien de Brossard : « Se dit du Jeu de l'Orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, & aussi lorsqu'on remplit toute l'Harmonie ; il se dit encore des instruments d'archet, lorsqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner. »¹³⁰

En France, durant une bonne partie du XVII^e siècle, le jeu du violon reste centré autour de la musique de danse : la main gauche ne démanche généralement pas au-delà de la troisième position ; le principe fondamental du jeu de la main droite, même chez Lully, est de tirer l'archet à chaque mesure. En plus d'un archet nerveux et énergique, d'un jeu rythmique propre à souligner la cadence, le but recherché est la « netteté et la belle simplicité », caractéristiques du « goût français » selon Jacques Aubert qui, en 1730, regrette le développement de la virtuosité violonistique à la faveur de l'italianisme¹³¹.

Puisque l'énergie du jeu à danser est à la fois un référent esthétique et une finalité du jeu violonistique ménétrier et populaire, l'une des premières qualités du « bon » violoniste à danser sera la résistance à la fatigue : capacité de jouer longtemps (souvent une nuit entière, parfois plus) sur un registre très dynamique, aptitude à surmonter les conditions de jeu les plus rudes, à résister au vin et à l'alcool, à développer un jeu puissant, tonique, musculairement et nerveusement éprouvant. En 1656, les « tambourins d'Ustaritz et St Jean de Luz et [le] violon de Sare » reçoivent 27 livres pour « avoir sonné pendant lesd. 3 jours » « pour monseigneur le maréchal et sa suite »¹³². En 1701, Duché de Vancy relate le voyage de Philippe V et des ducs de Bourgogne et de Berry, de Versailles à Hendaye. À Saint-Jean-de-Luz, « une compagnie de douze Basques des mieux faits et d'égale grandeur avait été choisie [...] pour danser devant le Roi et les Princes. Ils marchaient dans les rues toujours dansant, ayant à leur tête quatre tambours [tambourins] du pays [...]. Deux violons accompagnaient cette symphonie, au son de laquelle nos jeunes Basques dansaient sans discontinuer, très légèrement et de bonne grâce, ce qu'ils ont fait pendant trois jours et quatre nuits que nous avons été à St-Jean-de-Luz »¹³³. En 1668, les compagnons mariniers de Narbonne rappellent à Eustache Barthe, maître violon de la ville, et à trois autres ménétriers, leur obligation de respecter le contrat signé : ils doivent jouer du violon et du hautbois pendant trois jours à la fête de la corporation des mariniers fixée au 15 août et participer à la procession de Notre-Dame de La Mourguier¹³⁴.

¹²⁷ François Lesure, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 1561.

¹²⁸ Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, 1976 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 24), p. 39.

¹²⁹ *Voyage de France. Mœurs et coutumes françaises (1664-1665). Relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais, traduite sur les manuscrits autographes et publiée avec une introduction et des notes par Adolphe Vautier*, Paris, Picard, 1905.

¹³⁰ Sébastien de Brossard, *op. cit.*, p. 378.

¹³¹ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 38.

¹³² CC 3-2 recettes et dépenses 1652-1663, Archives communales de Saint-Jean-de-Luz, AD64. Cité dans Xabier Itçaina, « Les ménétriers dans la société d'ordre en Labourd : quelques hypothèses à partir des données lacunaires d'Ancien Régime » (à paraître).

¹³³ Joseph-François Duché de Vancy, *Lettres inédites de Duché de Vancy contenant la relation historique du voyage de Philippe d'Anjou, appelé au trône d'Espagne, ainsi que des ducs de Bourgogne et de Berry, ses frères, en 1700, précédées de l'exposé de ce qui s'est passé à la cour de Versailles, par Colin de Raynaud*, Paris, Lacroix, 1830, p. 129-130.

De nombreux témoignages de musiciens traditionnels collectés en France dans les années 1970 et 1980 insistent sur les deux qualités essentielles du bon musicien : « avoir la cadence » et se montrer infatigable. En 1797 déjà, Louis-Sébastien Mercier écrivait : « Tous les joueurs de violon sont retenus trois semaines à l'avance ; ils gagnent d'autant plus d'argent qu'ils vont long-temps. Aller long-temps ; voilà le mérite par excellence ; il faut aller toute la nuit, et que le poignet soit infatigable. Comment le violon a-t-il prévalu ? Je ne sais pourquoi ; mais il est couru, ce ménétrier, pourvu qu'il sache tenir l'archet jusqu'à quatre heures du matin ; et c'est-là le fort du métier, que dis-je ? de l'art ! Le ménétrier enfin doit être fort du poignet ; du bras ! faire vibrer la corde. »¹³⁵ Un siècle plus tard, en 1883, Ella Adaïewsky, en voyage à Resia (Italie), décrit un « *citëràvaz* »¹³⁶ (joueur de violon) aveugle jouant « des nuits entières aux bals qui ont lieu pendant cette fête » : « C'était un spectacle à la fois touchant et curieux de [...] voir notre Résien aveugle, son violon appuyé contre la poitrine, la tête renversée en arrière et secouant ses cheveux gris, ses yeux éteints tournés vers le ciel, qu'ils ne pouvaient plus voir, sa figure s'animant de plus en plus et prenant une expression extatique, battant avec une verve endiablée la mesure de son pied gauche, et poussant de temps en temps un cri sauvage. Il mettait toute sa conviction et tout son cœur dans [ces] pauvres mélodies primitives, qui lui semblaient les plus belles du monde... »¹³⁷

La frappe du pied par le musicien lors de son exécution musicale fait partie de sa performance, quel que soit l'instrument dont il joue. Cette façon de jouer est universellement attestée dans les musiques populaires européennes. Elle accentue l'engagement physique du musicien mais elle marque aussi la « cadence » et sert de guide sonore aux danseurs ainsi que de repère rythmique au musicien dans les passages syncopés. Le ménétrier violoniste Jean Tougne, dit « Pelet », de Saint-Lary (Ariège), mort en 1953, fruitier (fabricant de beurre) et bouilleur de cru, jouait en frappant du pied, « très fort ». « Il avait la cadence. »¹³⁸ À Resia, Ella Adaïewsky note l'« accent » produit « simultanément sur chacun des temps [par] la quinte monotone de la basse et le battement du pied. Ce battement constant du pied du musicien étant la seule norme métrique que l'on puisse [...] saisir, nous l'adoptons comme unité rythmique pouvant servir de point de départ et d'élément constitutif d'une mesure. [...] tout ce que nous savons *c'est qu'il faut battre du pied (ljupati z nóhu) car sans cela, ajoutent [les Résiens], on ne pourrait pas danser [sou-ligné dans le manuscrit]* »¹³⁹.

La recherche permanente de l'efficacité sonore incite les ménétriers à utiliser les registres aigus du violon, beaucoup plus facilement perceptibles que les registres medium et graves. Mersenne rappelle que « l'on ne touche quasi que la chanterelle & la seconde des Dessus de Violon »¹⁴⁰. Dans certains cas, les violons sont accordés plus hauts que l'accordage normal en *sol-ré-la-mi*. Julijan Strajnar note ainsi que les violonistes de Resia jouent sur des violons modifiés pour permettre leur accordage beaucoup plus aigu. Les violons, de fabrication industrielle ou artisanale, sont alors adaptés aux besoins du musicien. On enlève au chevalet sa partie supérieure pour diminuer sa hauteur, on décale la position de l'âme (les Résiens disent que le violon – *citira* – ainsi modifié « chante mieux » et donne un « son meilleur »). Le chevalet ainsi abaissé permet la surtension des cordes. Le nouvel accordage se situe une tierce mineure au-dessus de

¹³⁴ Archives départementales de l'Aude, 3 E, M^e Jean, 4^e liasse. Cité dans Jean-Louis Bonnet, « Cérémonies et fêtes populaires à Narbonne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin de la Commission Archéologique et Littéraire de Narbonne*, t. 43, n^o 1^{re} série, 1990, p. 60.

¹³⁵ Louis-Sébastien Mercier, *Le nouveau Paris*, Paris, Fuchs, Pougens et Cramer, 1797, vol. 3, p. 130-134.

¹³⁶ À Resia, le violon est nommé « *citira* ».

¹³⁷ Febo Guizzi, *Un voyage à Resia, op. cit.*, p. 36-37.

¹³⁸ Témoignage livré par M. Junca (né en 1907), voisin immédiat de Pelet. Collectage personnel, 1989.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁴⁰ Cité dans Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle. Étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 203.

l'accordage habituel du violon (*sib*, *fa*¹, *do*², *sol*²) et parfois même une tierce majeure (*si*, *fa*¹#, *do*²#, *sol*¹#). Les cordes ainsi fortement tendues cassent souvent, raison pour laquelle les violonistes remplaçaient les cordes de *la* et *mi* par des fils métalliques, notamment par des câbles de téléphone. Les violonistes de Resia disent que l'« on doit faire comme ça », que « cela a toujours été comme ça », que « c'est seulement ainsi que l'on peut jouer », qu'« on entend mieux de cette façon »¹⁴¹. Cela n'est pas sans rappeler la tradition locale de violon en Oach (Roumanie), où le violon – *cetera* – est accordé une quinte au-dessus de son accordage normal. Là aussi, les violonistes commencent par retailler le chevalet en diminuant sa hauteur. Puis ils déplacent le chevalet vers la touche, remontent le cordier vers le chevalet en modifiant la longueur de la corde d'attache du cordier à la caisse. Enfin, ils déplacent l'âme vers la touche. Les cordes du violon sont remplacées : le *sol* par le *ré*, le *ré* par le *la*, le *la* par le *mi*, et la chanterelle reste un *mi* normal, mais monté jusqu'au *si*. L'objectif d'une telle métamorphose est clairement une quête accrue d'efficacité sonore, le violon accompagnant en Oach une façon locale de chanter à la fois suraiguë et extrêmement puissante, proche du cri¹⁴².

Si le jeu violonistique connaît une indéniable académisation au XVII^e siècle dans le cadre de la cour, le jeu énergique, en cadence, conserve ses adeptes. Michel de Pure, en 1668, écrit, en effet : « Les Italiens qui ne dancent ordinairement que sur les Guitarres, & les Espagnols qui n'employent que des Harpes, sont étourdis de la prestesse de nos Violons, & de ces chants, & de ces tirades de l'archet, à chaque demy-mesure, ou à chaque Note blanche : & bien loin que les uns & les autres atrapent aisément en dançant nostre cadence, ils süent sans [*sic*] & eau, pour pouvoir donner mesme en chantant, ce mouvement enjouüé & soudain à leurs chants, & pour executer une de nos cadences. »¹⁴³

Quelles que soient les époques et les cultures musicales, qu'il s'agisse de ménétriers historiques, de violonistes populaires actuels d'Europe occidentale et centrale, ainsi que de Tsiganes, tous n'ont de cesse de produire un jeu énergique, dynamique, tout en attaques et en forte pression, dans le but de marquer la « cadence », de susciter et d'accompagner au mieux la danse, d'offrir le son le plus plein et le plus efficace possibles. Dans cette optique, on remarque que, dans de nombreuses traditions populaires de violon en Europe, l'archet est tenu perpendiculairement au plan des cordes, et non la baguette inclinée vers la volute comme il est de règle dans la tradition académique. De la sorte, la mèche est en contact sur toute sa largeur avec la corde, avec une pression égale. Si le musicien appuie avec la main ou le bras sur l'archet, le son n'en sera que plus « plein ».

Depuis le XVII^e siècle, et notamment, en France, le triomphe de l'académisme dans la seconde moitié du siècle ainsi que l'apparition d'une véritable tradition hagiographique autour de Lully, il est de bon ton d'opposer la délicatesse et la finesse du jeu d'archet du « bon » violoniste à la rudesse, l'acidité, de celui du violoneux « racleur ». Mais, au-delà du jugement dépréciatif, dans quelle mesure ce « raclement » ne reflète-t-il pas réellement le jeu des ménétriers ? Ces musiciens, dans une activité déambulatoire, processionnelle, extérieure, ou bien chorégraphique, ne développent pas un jeu doux, filé et coulé. En Pologne, le terme qui correspond à violon est « *skrzypce* », du verbe « *skrzypieć* », « grincer »¹⁴⁴. Chez les violonistes transylvains, majoritairement tziganes, « la mèche [de l'archet] abondante et épaisse est tendue, une fois pour

¹⁴¹ Julijan Strajnar, *Citira, La musica strumentale in Val di Resia. Inštrumentalna glasba v Resiji*, Edizioni Musicali Pizzicato, 1988, p. 21-23.

¹⁴² Il semblerait cependant que dans cette région de la Roumanie, cette quête des registres suraigus ait été accentuée fortement dans les années 1990, puisque vers 1970, le violon n'était accordé qu'une tierce au-dessus (comme à Resia), tandis qu'au début du XX^e siècle, son accordage aurait été à peu près celui du violon « normal ». Bernard Lortat-Jacob, Jacques Bouët, Speranța Rădulescu, *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2002, p. 109, 113-118.

¹⁴³ Michel de Pure, *op. cit.*, p. 264-265.

¹⁴⁴ Luigi Rovighi, *op. cit.*, p. 40.

toutes à la fabrication et enduite de poix : nul besoin ni de hausse mobile, ni de vis, ni de bouton. Ces particularités organologiques donnent à l'ensemble un son "rapeux" très caractéristique »¹⁴⁵. L'adjectif « racleur » pour désigner les violonistes populaires ne doit pas être vu seulement comme la marque du rejet culturel mais comme une observation objective. Ce paramètre doit être intégré aujourd'hui dans le style violonistique et l'exécution de certains répertoires des musiques à danser pour violon de l'époque baroque.

Enfin, ces entreprises de reconstitution ne peuvent absolument pas faire l'économie d'une réhabilitation des tenues « basses » du violon¹⁴⁶ ou du portage par courroie¹⁴⁷, non seulement des instruments de registres intermédiaires (hautes-contre, tailles et quintes) mais aussi des basses de violons.

Le premier volet du plan de relance de l'« Orchestre des 24 Violons du Roy », dans lequel s'est engagé le Centre de musique baroque de Versailles (CmbV) entre 2005 et 2010, a porté sur la reconstitution des anciens registres intermédiaires et leur fabrication en nombre suffisant pour que ces instruments puissent rejoindre les rangs de ce nouvel ensemble. Ce travail, assuré par les luthiers Giovanna Chitto et Antoine Laulhère, a produit des résultats indéniables, puisque des violons de ce type ont été intégrés à des productions musicales baroques, avant la fin des années 2000 (par exemple, dans *Les Folies Françaises*, dirigé par Patrick Cohën-Akenine, en charge de ce projet revivaliste ; ou encore dans *Le Poème harmonique*, dirigé par Vincent Dumestre, occasionnellement enrichi de ces violons pour son interprétation de l'opéra *Cadmus & Hermione* de Lully, en 2008). Cette première entreprise de réhabilitation a néanmoins suscité un débat chez les spécialistes, débat à l'origine de journées d'études coorganisées par Jean Duron (CmbV) et Florence Gétreau (Cnrs, BnF) à Versailles, du 22 au 24 septembre 2011. Il s'agissait alors d'inviter « les spécialistes musicologues, historiens, organologues et musiciens à réinvestir à présent ce sujet de l'orchestre à cordes "à la française" sur de nouvelles bases, en réinterrogeant les sources dans leur contexte, en examinant notamment certaines pistes jusque-là délaissées » (texte de l'appel à communications). Ces rencontres ont donné lieu à un important ouvrage collectif, codirigé par Jean Duron et Florence Gétreau¹⁴⁸. La seconde partie de cet *opus*, intitulée *Organologie/Iconographie*, est constituée de cinq contributions majeures dont l'objet est de dresser un inventaire extrêmement précis des sources organologiques (instruments, cordes et archets) et iconographiques relatives à ces « voix médianes » et aux basses de violons, cela dans le but de documenter, poursuivre et améliorer le travail de reconstitution entrepris par le CmbV. Il est donc très probable que, dans quelques années, une nouvelle génération d'instruments reconstitués viendra alimenter les entreprises de plus en plus nombreuses de relance des anciennes bandes de violons.

Si l'on ne peut que se réjouir de ces avancées, il faut néanmoins considérer que cet aspect est secondaire en regard des styles et techniques de jeu. Je considère, par exemple, l'interprétation de Félix Raugel, à la tête de l'Orchestre à cordes de l'Anthologie sonore, en 1954, beaucoup plus intéressante que tout ce qui s'est fait depuis (en raison de son respect de l'ancienne harmonie ménétrière), malgré des instruments qui n'étaient pas du tout adaptés à de tels répertoires, et une absence quasi-totale, à cette époque, de connaissances musicales liées à l'interprétation de la musique baroque. Dans un tout autre domaine, l'on ne peut que constater le

¹⁴⁵ Jacques Bouët, Livret du disque *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴⁶ Cf. Luc Charles-Dominique, « Gestes et attitudes corporelles chez les "violoneux" français d'hier et d'aujourd'hui », in Monique Desroches, Sophie Stévançe, Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 45-61, ainsi que l'article de Cyril Lachèze dans la présente publication.

¹⁴⁷ Luc Charles-Dominique, « Les instruments à archet suspendus par courroie dans les traditions populaires européennes. Questions autour de la permanence d'un mode de jeu ancien », in Yves Balmer, Alban Framboisier, Fabien Guilloux et Catherine Massip (dir.), *Musiques-Images-Instruments. Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2019, p. 379-390.

¹⁴⁸ Jean Duron, Florence Gétreau, *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, coll. MusicologieS.

formidable décalage chez les Tsiganes d'Europe centrale et balkanique, entre l'aspect souvent très rudimentaire et « bricolé » de leurs violons et l'extraordinaire qualité sonore qu'ils en tirent. Pour moi, la question instrumentale n'est pas prioritaire dans une telle entreprise de reconstitution.

Ainsi, lorsque Félix Raugel fait interpréter par son orchestre l'« Allemande à 5 » composée par le théoricien et compositeur De La Voye-Mignot et figurant notamment dans le Manuscrit de Kassel¹⁴⁹, il respecte non seulement l'orchestration initiale à cinq violons, mais surtout les dissonances que l'on entend dès le premier temps de la troisième mesure, dissonances qui ont disparu de la version enregistrée par Jordi Savall... pour bande de hautbois¹⁵⁰ ! Que vaut-il mieux ici ? Respecter l'esprit du jeu dissonant des ensembles de violons de l'époque, même si l'interprétation et les instruments ne sont pas adaptés, ou se servir d'instruments plus proches de leurs modèles historiques et d'un jeu ayant intégré les standards de l'interprétation baroque, mais en dénaturant complètement le son d'ensemble et en gommant toutes les aspérités censées faire taches dans le jeu lisse et sans rugosité de certains revivalistes « baroqueux » ?

Les entreprises de reconstitution des anciennes bandes de violons n'ont qu'une quinzaine d'années et n'ont pas encore atteint le seuil de maturité nécessaire au succès de la démarche. Mais, à présent que certains violons de registres intermédiaires peuvent être utilisés, en attendant peut-être une seconde génération d'instruments produits à partir des dernières recherches, il faut très sérieusement réfléchir au jeu, à la technique, à la tenue, au style anciens. Il est de la responsabilité des chefs de ces bandes et de leurs musiciens de trouver un son proche du jeu ménétrier, énergique, franc, puissant, plein. Par ailleurs, ils doivent garder en mémoire que ces musiques sont celles, sinon de l'improvisation, du moins de la variabilité mélodique, harmonique et rythmique et que l'assujettissement à la partition que l'on observe à peu près dans toutes les expériences actuelles de reconstitution doit cesser. Surtout si l'on tient compte du fait que les parties notées des registres intermédiaires, dans la plupart des cas, n'ont aucune réalité. Il est temps de considérer ces parties intermédiaires comme l'assise harmonique et rythmique de ces anciennes bandes, notamment dans les répertoires chorégraphiques, véritable ciment esthétique de ces ensembles, assurant à ces musiques ménétrières tout leur sel et toute leur saveur. Jean Duron, à propos de la musique polyphonique des violonistes ménétriers historiques français, a eu cette analyse juste et pénétrante : « Quant aux parties intermédiaires au timbre plus épais, elles réalisent un accompagnement très dense, surtout durant les soixante années où l'écriture en quintette fut la norme et où elles réunissaient un nombre important de musiciens. Leur positionnement au grave, surtout à l'époque de Lully, permet de magnifiques effets de timbre, grâce au halo harmonique que produisent les rencontres ou même les frottements de tierces ou de secondes au grave entre la *quinte* et la *basse de violon*. [...] En résumé, bien loin de se limiter à un simple rôle de remplissage dans lequel on les a souvent confinées, elles jouent un rôle essentiel dans la bonne marche du mouvement : elles donnent du relief à la voix soliste, de la luminosité au chœur et une belle énergie aux symphonies. Elles créent aussi une animation rythmique particulièrement sophistiquée. »¹⁵¹

N'oublions pas qu'en France, au XVI^e siècle, les violonistes n'étaient que des ménétriers, qu'ils l'ont été majoritairement au XVII^e, même à la cour, et ont continué à l'être, même en moindre proportion, au XVIII^e siècle. La restitution de leurs musiques doit donc impérativement en tenir compte.

¹⁴⁹ Présente dans le Manuscrit de Kassel (Murhardsche Bibliothek der Stadt und Landesbibliothek : 2° Ms. Mus. 61, daté 1650-1660), où elle porte le nom de *Mr. De La Voye*, et dans le manuscrit de l'Université d'Uppsala (mus. Hs. 409, sous le nom de *la Voÿs*).

¹⁵⁰ « Guillaume Dumanoir, Michel Mazuel, Mr De La Voye & Anonymes. Suites d'orchestre 1650-1660 », Le Concert des Nations, Jordi Savall, Fontalis ES 9908 (enregistré en 1996).

¹⁵¹ Jean Duron, « Les cordes de l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : rejet, oubli, redécouverte », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *op. cit.*, p. 18.

Les bandes revivalistes ne doivent pas hésiter à se confronter au contexte du bal (faire danser leur procurera les styles nécessaires), apprendre à se passer de la partition et, à la place, à s'observer, à personnaliser leur jeu, à improviser, jouer les registres intermédiaires de façon harmonique et en contretemps pour les répertoires chorégraphiques au moins, se familiariser avec les techniques et tenues anciennes, travailler les timbres et le son d'ensemble. Et pour cela, ne pas hésiter à écouter des enregistrements ou visionner des captations audiovisuelles ethnomusicologiques de traditions ménésiennes de violon. Jean Carignan (1916-1988), très fameux « violoneux » québécois, qui s'est également formé, très jeune, en autodidacte, au jeu classique du violon, et qui reçut l'hommage de Yehudi Menuhin dans un concert en janvier 1978 où les deux musiciens jouèrent à tour de rôle et ensemble, a dressé ce constat : « Si l'on compare le meilleur violoniste traditionnel du monde au meilleur violoniste classique du monde, l'un ne peut remplacer l'autre. Ce n'est pas la même technique d'archet, ce n'est pas le même doigté. J'ai vu Yehudi Menuhin une fois jouer un *reel*. C'était bon, très très bon. Le problème ne se pose pas [de] savoir s'il peut jouer comme ça, car il peut jouer mieux que personne. Et s'il joue ça, c'est qu'il est capable de le jouer. Le jour qui a suivi, je me suis dit : "Je dois admettre que cet homme peut jouer à peu près tout, mais il n'y a qu'une seule chose dans ça (qui ne convient pas)." Il ne jouait pas comme un violoneux. Il jouait comme un violoniste. C'est la seule différence. Mais il pouvait jouer. Il y a quelque chose dans la musique traditionnelle pour violon qu'il est à peu près impossible... on m'a dit que c'était impossible d'écrire ça. La seule façon de trouver comment ça se joue, c'est de regarder quelqu'un le faire. »¹⁵²

Si tous ces éléments techniques et stylistiques étaient respectés, alors nous serions en mesure de redécouvrir ces ensembles avec un son et un jeu proches de ce qu'ils ont pu être, il y a quelques siècles ...

Si l'on est réellement engagé dans des entreprises patrimoniales de réhabilitation, il faut se placer dans les dispositions adéquates et éviter les contresens (ou les non-sens) esthétiques et culturels.

● Références bibliographiques

BACHMANN-GEISER Brigitte, *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz*, Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Herausgegeben von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, Serie 1, Band 4, Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1981.

BARDET Bernard, *Les Violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016 [1956] (Publications de la Société française de musicologie, Troisième série, Tome XVIII).

BEAUSSANT Philippe, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996.

BENOÎT Marcelle, « Une association de joueurs d'instruments à Paris en 1681 », *Recherches sur la Musique française classique*, t. IV, 1964, p. 82-94.

BONANZINGA Sergio, « Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia », in Diego Ciccarelli, Marisa Dora Valenza (dir.), *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, Atti del Convegno di studio, Palermo 1-4 dicembre 2004, Palermo, Biblioteca Franciscana officina di studi medievali, 2006, p. 69-154.

¹⁵² Livret du coffret de trois disques « Jean Carignan. 2^e édition. 2nd Edition », Archives du Musée canadien des civilisations, Hull, Québec, 1999, réf. TCD3-2188-2. Texte écrit par Carmelle Bégin, ethnomusicologue au Musée canadien des Civilisations (« La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan », collection *Mercur*, série n° 40).

- BONINI BARALDI Filippo, *Tsiganes, musique et empathie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.
- BONNET Jean-Louis, « Cérémonies et fêtes populaires à Narbonne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin de la Commission Archéologique et Littéraire de Narbonne*, t. 43, n^{le} série, 1990, p. 59-67.
- BOONE Hubert, BOSMANS Wim, *Instruments populaires en Belgique*, traduction française de Nicolas Meeùs, Leuven, Peeters, 2000.
- BOUËT Jacques, « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », *Studii de muzicologie*, n^o 9, 1973, p. 353-397.
- BOUSQUIER Jan Péire (de), PADOVAN Maurizio, « Il violino della Val Varaita. Appunti e considerazioni », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n^o 4, juill.-déc. 1983, p. 71-78.
- BOSE Fritz, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, a cura di Sergio Bonanzinga, Palermo, Sellerio, 1993 [1^e éd. Berlin, Walter de Gruyter, 1970].
- BROSSARD Sébastien (de), *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique... ensemble une table alphabétique des termes françois qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément, un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et françois, et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays et de langues...*, Paris, Ballard, 1703.
- BUKOFZER Manfred F., *La Musique baroque. 1600-1750. De Monteverdi à Bach*, Paris, Lattès, 1982 pour la traduction française [1947].
- CAZAUX Christelle, *La musique à la cour de François I^{er}*, préface de Philippe Vendrix, Paris-Tours, École nationale des Chartes-Centre Études Supérieures de la Renaissance, 2002.
- CEULEMANS Anne-Emmanuelle, *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle. Étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018.
- « Gestes et attitudes corporelles chez les "violoneux" français d'hier et d'aujourd'hui », in Monique Desroches, Sophie Stévanca, Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 45-61.
 - « Les instruments à archet suspendus par courroie dans les traditions populaires européennes. Questions autour de la permanence d'un mode de jeu ancien », in Yves Balmer, Alban Framboisier, Fabien Guilloux et Catherine Massip (dir.), *Musiques-Images-Instruments. Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2019, p. 379-390.
- DAHLIG Ewa, « Monophonie, hétérophonie et poly(?)phonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n^o 6, 1993, p. 45-53.
- DEMEILLIEZ Marie, « L'orchestre à cordes de Pascal Collasse : vers de nouveaux mélanges », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 283-306.
- DUCHÉ DE VANCY Joseph-François, *Lettres inédites de Duché de Vanci contenant la relation historique du voyage de Philippe d'Anjou, appelé au trône d'Espagne, ainsi que des ducs de Bourgogne et de Berry, ses frères, en 1700, précédées de l'exposé de ce qui s'est passé à la cour de Versailles, par Colin de Raynaud*, Paris, Lacroix, 1830.

- DUFOUR Auguste, RABUT François, *Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie : du XIII^e au XIX^e siècle*, Chambéry, Bottero, 1878.
- DUFOURCQ Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 17).
- DURON Jean, « Les cordes de l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : rejet, oubli, redécouverte », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 7-23.
- ÉCORCHEVILLE Jules, *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une Étude historique*, 2 vol., Berlin-Paris, L. Liepmannssohn, L.-Marcel Fortin, 1906.
- ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1/2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 07 juillet 2016. URL : <http://rsl.revues.org/219>.
- États de la France (1644-1789). La Musique : les institutions et les hommes*, édités par Yolande de Brossard et Érik Kocevar, *Recherches sur la musique française classique*, n° 30, 1999-2000, Paris, Picard, 2003 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons »).
- GUILLO Laurent, *Archives seiziémistes de François Lesure, Inventaire et transcription partielle*, BnF, Département de la Musique, IReMus, version 1.1, mai 2017, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01528115/document>.
- GUIZZI Febo, *Guida alla musica popolare in Italia. Vol. 3 : Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002.
- *Un voyage à Résia. Il manoscritto di Ella Adaïewsky del 1883 e la nascita dell'etnomusicologia in Europa*, trascrizione del manoscritto di Giuseppe Frappa, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012, p. 36-37.
- HERTZ Bénédicte, « Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en province au XVIII^e siècle : les parties intermédiaires dans le fonds musical lyonnais », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 401-413.
- HOLMAN Peter, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court (1540-1690)*, Oxford-New-York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1993.
- JACQUOT Albert, *La musique en Lorraine. Étude rétrospective d'après les archives locales*, Paris, Fischbacher, 1886 [3^e éd.].
- KOCEVAR Érik, « Les Vingt-quatre Violons du roi au temps de Louis XIV : un État dans l'État ? », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 49-62.
- KOUDAL Jens Henrik, *For town and country: the civic music system in Denmark 1660-1800*, traduit du danois par Colin Roth, Turnhout (Belgique), Brepols (coll. Épitome musical), 2018.
- LACHEZE Cyril, *La tenue du violon à l'époque baroque*, Mémoire de master d'Histoire, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2012, 2 vol.
- LA GORCE Jérôme (de), « L'évolution de l'orchestre à cinq parties et la suppression de la quinte de violon », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015.
- Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie*

- LAMBERG Maximilian Joseph (von), *Mémorial d'un mondain*, nouvelle édition revue et augmentée, « À Londres », 1776.
- LE BLANC Hubert, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, Genève, Minkoff reprint, 1975 [1^e éd. 1740].
- LE CERF DE LA VIÉVILLE Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, F. Foppens, 1705-1706, 2 vol.
- LECONTE Thomas, « La question instrumentale dans les motets à grand chœur de Pierre Robert », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 183-218.
- LEMAITRE Edmond, « L'orchestre dans le théâtre lyrique français chez les continuateurs de Lully (1687-1715) », *Recherches sur la musique française classique*, n° 24, 1986, p. 107-127.
- LE MOIGNE-MUSSAT Marie-Claire, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, préface de Jean Mongrédien, Genève, Minkoff, 1988 (Coll. « La vie musicale dans les provinces françaises », t. VII).
- LESURE François, *Les Joueurs d'instruments et la musique instrumentale à Paris au XVI^e siècle*, Thèse (inédiée) de l'École des Chartes, Paris, 1950.
- « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, t. 1, p. 1561-1572.
- « Le recueil de ballets de Michel Henry (vers 1620) », in Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, t. 1, p. 205-219.
- LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881 [1859].
- LORTAT-JACOB Bernard, BOUËT Jacques, RĂDULESCU Speranța, *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2002.
- MABRU Lothaire, « Une musique "appenzelloise" : les quintettes à cordes », *Muziker*, n° 17, 2010, p. 57-74.
- MANDEL Robert, *Hungarian folk instruments*, Budapest, Kossuth Publishing, 2008.
- MASSIP Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, 1976 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 24).
- Mémoires de Messire Jean de Plantavit de la Pause, seigneur de Margon, chevalier de l'ordre de Saint-Louis, lieutenant du roy de la province de Languedoc, colonel d'un régiment de dragons et brigadier des armées de Sa Majesté, Livre premier depuis 1646 jusqu'à l'année 1681, Livre second depuis 1681 jusqu'au mois de septembre 1695, Livre troisième, depuis le 18 septembre 1695 jusqu'au 1^{er} janvier 1721, Livre quatrième depuis l'année 1721 jusqu'en 1726*, édités et présentés par Hubert de Vergnette de Lamotte, Paris, CTHS, 2012-2015 (collection de documents inédits sur l'histoire de France, section d'histoire du monde moderne, de la Révolution française et des révolutions, série in-8°, vol. 62).
- MERCIER Louis-Sébastien, *Le nouveau Paris*, Paris, Fuchs, Pougens et Cramer, 1797.
- MERSENNE Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, CNRS, 1963 (réédition en fac-similé de l'édition de 1636).

- Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. 1, Mémoires de la vie de François de Scépeaux, sire de Vieilleville et comte de Durestal, mareschal de France, textes édités par Vincent Carloix, Paris, Éditions du commentaire analytique du Code civil, 1838, 2 vol.*
- Cœuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, publiées d'après les manuscrits avec variantes et fragments inédits pour la société d'histoire de France par Ludovic Lalanne, Paris, Jules Renouard, 1864-1882.*
- PARISET François-Georges, « Le mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite Gonzague-Mantoue (1606). Les fêtes et le témoignage de Jacques de Bellange », in Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, t. 1, p. 153-189.
- PERRAULT Charles, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : Avec leurs portraits au naturel*, Paris, Antoine Dezallier, 1696.
- PURE Michel (de), *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668.
- PRUNIÈRES Henry, *Lully, Biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1927.
- RĂDULESCU Speranța, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 55-67.
- RAGUENET François, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, à Paris, chez Jean Moreau, 1702.
- Recueil d'édit [sic], Arrêt du Conseil du Roi, Lettres patentes, mémoires et arrêts du Parlement, &c. En faveur des Musiciens du Royaume*, Paris, Ballard, 1774.
- ROBERT Jean, « Une famille de "joueurs de violon" avignonnais au XVII^e siècle : les de La Pierre », *Recherches sur la Musique française classique*, t. IV, 1964, p. 54-68.
- ROCHE Martine, « Le manuscrit de Cassel et les "Pièces pour le violon à 4 parties de différents auteurs" », *Recherches sur la musique française classique*, IX, 1969, p. 5-20.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, 2007 [fac-similé de l'édition de 1768].
- ROVIGHI Luigi, « Violino popolare e violino barocco. Rapporti fra due linguaggi e due prassi », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 31-56.
- SADLER Graham, « The Inner String Parts in the Operas of Jean-Baptiste Lully (1632-1687) : authorship, function and evolution », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 219-240.
- SPITZER John, ZASLAW Neal, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, 2004.
- SPUR Endre, « The language and status of the Gypsy orchestras of Hungary », *Journal of the Gypsy Lore Society, Third Series, Special Jubilee Number 1888-1938*, 1938, p. 46-58.
- STARO Placida, « Musica per danzare. Congruenza fra cultura musicale e cultura coreutica nella prassi esecutiva del violinista Melchiade Benni di Monghidoro », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 57-69.
- STRAJNAR Julijan, *Citira, La musica strumentale in Val di Resia. Inštrumentalna glasba v Resiji*, Edizioni Musicali Pizzicato, 1988.

VALLAS Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932.

Voyage de France. Mœurs et coutumes françaises (1664-1665). Relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais, traduite sur les manuscrits autographes et publiée avec une introduction et des notes par Adolphe Vautier, Paris, Picard, 1905.

WILLIAMS Patrick, *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*, Paris-Arles, Cité de la Musique-Actes Sud, 1996.

ZASLAW Neal, « When is an Orchestra not an Orchestra? », *Early Music*, n° 16, 1988, p. 483-495.

● Présentation de l'auteur

Luc Charles-Dominique est Professeur émérite d'ethnomusicologie à l'Université Côte d'Azur. Cofondateur et président du CIRIEF (Centre International de Recherche Interdisciplinaire en Ethnomusicologie de la France), il est membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.

l.charles-dominique@wanadoo.fr

La facture revivaliste et actuelle de l'accordéon diatonique et ses enjeux : un exemple aux antipodes du retour aux sources organologiques

Raffaele Pinelli
Université Côte d'Azur
Università La Sapienza

RÉSUMÉ

La facture actuelle de l'accordéon diatonique entre la France et l'Italie est au cœur de l'analyse proposée dans cet article. Une fois retracés les temps forts de l'histoire de la facture des accordéons à partir du XIX^e siècle dans ces deux pays, on examinera l'apport de l'un des protagonistes de son histoire récente. Pour ce faire, l'analyse, qui adopte une approche à la fois diachronique et synchronique, et s'appuie sur des sources écrites et orales, montrera si, et dans quelle mesure, ce milieu particulier de la facture instrumentale a cherché à prendre en compte les sources organologiques.

Raffaele Pinelli
Doctorant en Ethnomusicologie.
Université Côte d'Azur (Nice, LIRCES). Università La Sapienza (Rome).

● La facture des accordéons entre le XIX^e et le XX^e siècle

Cet article traite de la facture actuelle de l'accordéon diatonique en France et en Italie, deux pays qui, plus que d'autres en Europe¹, ont contribué au développement organologique et à l'histoire de cet instrument, et sont étroitement liés par l'histoire de sa facture. Seront analysés les événements qui ont conduit à son renouveau à partir des années 1970, après des décennies d'une production de faible intensité au profit des accordéons chromatiques. Cette relance, favorisée par des dynamiques particulières impliquant les facteurs d'instruments de musique et les musiciens, a stimulé tant la création de nouveaux modèles d'accordéons diatoniques que de nouveaux paradigmes musicaux qui ont permis, à leur tour, le passage de l'état d' « instrument de musique paysan de l'ère industrielle »² à celui, actuel, d'instrument à part entière.

Une fois retracés les temps forts de la facture des accordéons à partir du XIX^e siècle dans les deux pays, seront examinés les apports de quelques-uns des protagonistes de cette histoire récente. En s'appuyant sur des sources à la fois orales et écrites, l'analyse cherchera à montrer si, et dans quelle mesure, ce milieu particulier de la facture instrumentale a cherché à prendre en compte les sources organologiques.

En 1979, Marc Perrone³, un jeune musicien français d'origine italienne, rencontre les Castagnari⁴, une famille d'artisans facteurs d'accordéons, à Recanati, une petite ville de la région des Marches en Italie. Cette rencontre marquera l'histoire récente de ces instruments à soufflet.

¹ Pour plus de renseignements sur l'histoire de la facture des accordéons diatoniques et chromatiques, cf. notamment les ouvrages de Pierre Monichon, *L'accordéon*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 ; Pierre Monichon, *L'accordéon*, Lausanne, Payot, 1985 ; Pierre Monichon, Alexandre Juan, *L'accordéon*, Saint-Amand-Montrond, Éd. Cyrill-Demian, 2012. Concernant les analyses historiques, musicologiques et ethnomusicologiques sur l'accordéon diatonique dans les contextes nationaux européens, cf. Francesco Giannattasio, *L'organetto*, Roma, Bulzoni, 1979, et Jon Faulstad, *Ein-raderen i norsk folkemusikk*, Oslo, Universitetsforlaget, 1978.

² Francesco Giannattasio, *L'organetto*, op. cit.

³ Plus d'informations sur sa carrière artistique et sa biographie sont disponibles à l'adresse internet : www.marcperrone.net.

Le jeune musicien français, qui militait déjà depuis quelques années dans un groupe fameux du *folk revival* français, *Perlinpinpin Fòlc*, avait commandé à Arrigo Guerrini, un facteur italien d'accordéons de Castelfidardo, un village proche de Recanati, un accordéon diatonique à trois rangées, que ne fut jamais livré : Guerrini, âgé de 89 ans, décédait avant de lui remettre l'instrument commandé. Perrone étant à la recherche d'un autre facteur d'accordéon diatonique, il lui fut conseillé de s'adresser aux Castagnari, « ... les seuls qui probablement auraient pu en fabriquer... »⁵.

Pour mieux comprendre ces propos, il est nécessaire de rappeler les quelques étapes de l'histoire de ces instruments en France et en Italie.

L'origine des accordéons diatoniques, ancêtres des aérophones mécaniques à soufflet, remonte par convention à 1829, quand un fabricant autrichien de pianos et d'orgues, Cyrill Demian, dépose à Vienne le brevet d'un nouvel instrument de musique qu'il appelle *accordion*⁶. Il s'agit d'un petit instrument caractérisé par un soufflet et une boîte en bois comportant un clavier de cinq touches. En tirant et en poussant le soufflet, l'air capturé ou expulsé met en vibration les anches libres métalliques logées dans la boîte de protection des mécaniques des touches. Dans ce modèle, assez rudimentaire, chaque touche permet d'actionner plusieurs anches différentes qui, en vibrant simultanément, produisent deux accords distincts selon que le soufflet est tiré ou poussé. Ce principe, appelé bi-sonore, est spécifique aux accordéons diatoniques ainsi qu'à d'autres aérophones mécaniques à soufflet ; il les distingue des chromatiques, qui adoptent le principe uni-sonore.

Pierre Monichon affirme que Demian s'attendait à « ... une vente raisonnable de ses produits pour augmenter un peu son chiffre d'affaires... »⁷, mais qu'une fois « sorti » de l'atelier viennois, l'instrument a connu un succès qui, en termes de diffusion, a été parmi les plus significatifs de l'histoire récente de tous les instruments de musique.

Le prototype de Demian s'est propagé rapidement dans la plupart des pays européens où il a pris les noms, ainsi que les caractéristiques esthétiques et organologiques des cultures dans lesquelles il a été adopté.

En France, et notamment à Paris, s'il conserve le principe bi-sonore, le prototype viennois est modifié par les facteurs d'instruments qui, en changeant le clavier et les anches, lui donnent la possibilité de jouer des mélodies à la place des accords. Le nouvel instrument prend le nom d'*accordéon* et, tout au long des années 1830, plusieurs méthodes d'apprentissage sont imprimées à Paris⁸.

À cet égard, dans son remarquable ouvrage consacré aux facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle⁹, l'organologue Malou Haine a collecté une grande quantité de données relatives à la facture instrumentale française. Si ces sources ne constituent pas des séries temporelles complètes et homogènes, elles apportent un éclairage sur la facture instrumentale en France au XIX^e siècle, en nous permettant de reconstruire, au moins en partie, celle des accordéons.

Les plus anciennes notices documentées de l'installation à Paris des premiers ateliers de facture d'accordéons remontent à la première moitié des années 1830¹⁰. Si l'*Almanach-Bottin* de

⁴ Pour plus d'informations sur la famille Castagnari et leurs accordéons (diatoniques et chromatiques) cf. le site internet www.castagnari.com.

⁵ Ce sont les mots de Marc Perrone lors d'un entretien qu'il nous a accordé chez lui à Paris, le 8 oct. 2014.

⁶ Pierre Monichon, *L'accordéon*, 1985, *op. cit.*, p. 32-37.

⁷ Pierre Monichon, Alexandre Juan, *L'accordéon*, *op. cit.*, p. 54.

⁸ Pierre Monichon, *L'accordéon*, 1985, *op. cit.*, p. 139-140.

⁹ Malou Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1985.

¹⁰ A. Reisner, musicien et facteur d'accordéons dont nous ne connaissons pas le prénom, fonde à Paris en 1832 son atelier (cf. Pierre Monichon, *L'accordéon*, 1985, *op. cit.*, p. 39-46). En 1834, le facteur parisien Isoard participe avec ses accordéons à l'exposition nationale de Paris (Malou Haine, *op. cit.*, p. 66).

1836 indique quatre facteurs d'accordéons et d'harmonicas, l'Agenda musical de Planque de 1835 en mentionne seize¹¹. L'enquête de la Chambre de Commerce de Paris de 1847 montre que sur un total de 373 facteurs installés dans la capitale, 62 fabriquent des accordéons, c'est-à-dire 17% (les facteurs de pianos sont 193, soit 53%, et les luthiers seulement 19, c'est-à-dire 3%)¹².

Menée au second semestre 1848, juste après la Révolution, l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris, qui porte sur 1847¹³, affiche une forte régression des chiffres d'affaires dans les milieux de la facture instrumentale parisienne (la perte s'élève à 68% par rapport à l'année précédente et, pour ce qui est des accordéons, à 24%) ; on constate aussi une forte diminution des acteurs sociaux qui y sont impliqués (dans toutes les branches de la facture instrumentale, les licenciements des ouvriers atteignent 2512 unités, soit une perte de 60% des effectifs ; pour ce qui est de la facture des accordéons, cette régression concerne 91 ouvriers sur 288, soit 32%)¹⁴. Après la période de crise économique et les bouleversements politiques vécus lors de la Deuxième République, c'est pendant le Second Empire qu'on assiste à ce que Malou Haine qualifie, à juste titre, « d'âge d'or » de la facture instrumentale française¹⁵. Cela, à la suite de l'expansion industrielle et de la croissance de la consommation et à la pratique de la musique¹⁶.

Les données collectées par l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris en 1860 montrent, par rapport à l'enquête de 1847, une diminution des facteurs-patrons (cela ne concerne que les facteurs de pianos et d'accordéons). Paris compte à présent 358 patrons, dont 179 facteurs de pianos (50%), alors que les facteurs-patrons d'accordéons ne sont que 30 (8%), soit 32 de moins qu'en 1847. Les artisans-ouvriers engagés dans cette filière ne dépassent pas les 231 unités (sans compter quatre apprentis)¹⁷. Cependant, par rapport aux données de l'enquête de 1848, on remarque une petite augmentation de 34 unités. Cette tendance se retrouve dans les chiffres d'affaires : 1 284 703 F en 1860 vs 1 057 500 F en 1848¹⁸ (57% environ, 737 203 F, concernent le marché intérieur, contre 42% environ, 547 500 F, les exportations¹⁹).

L'enquête de la Chambre de Commerce de Paris de 1872 montre une forte croissance du nombre des facteurs-patrons parisiens, désormais 679. Parmi eux, ceux appartenant à la branche dénommée « pianos et harpes » sont toujours les plus nombreux, soit 250 (37% environ) et les artisans-ouvriers, 4 277. Les facteurs-patrons d'accordéons sont 125 (18,4%) ; avec leurs 479 artisans-ouvriers, ils occupent à présent la troisième position par ordre d'importance parmi toutes les branches de la facture instrumentale, juste après les luthiers et les facteurs d'instruments à vent en bois²⁰. Comme l'explique Malou Haine, cette augmentation importante découle de la prolifération des petits artisans, eux dont le travail était déjà organisé en filière, probablement dès les années 1840, c'est-à-dire peu de temps après l'arrivée de l'*accordion* en France (le nombre des patrons s'accroît plus que celui des ouvriers, comme aussi celui des petits façonniers indépendants, sans compter le fait que la taille moyenne des ateliers passe de 8 à 4 ouvriers entre 1860 et 1872²¹). À ce sujet, l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris de 1847 a déjà dévoilé la présence importante d'ateliers de petite taille : ceux ne possédant qu'un ou deux artisans at-

¹¹ Malou Haine, *op. cit.*, p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 68, 69 et 337.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 353-354.

¹⁵ *Ibid.*, p. 100 sq.

¹⁶ « L'expansion industrielle est considérable, les réseaux de chemin de fer se multiplient et cette époque est marquée par des phénomènes de sociabilisation importants auxquels la musique n'est guère pas [*sic*] étrangère. C'est notamment l'apogée de l'orphéon, l'essor des cafés-concerts, le développement des fanfares et harmonies dans toutes les villes et villages, la multiplication des salles de concert, ainsi que le renouveau de la musique religieuse. » Malou Haine, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷ *Ibid.*, p. 101, 355.

¹⁸ *Ibid.*, p. 354, 355 et 360.

¹⁹ *Ibid.*, p. 156, 356.

²⁰ *Ibid.*, p. 372.

²¹ *Ibid.*, p. 104-110.

teignent alors 50% (dont 19 ont un seul artisan et 12 emploient un seul ouvrier) ; ceux de 2 à 10 ouvriers représentent 40% (25), et ceux qui comptent plus de 10 ouvriers, 10% (6)²². Parmi ces ateliers, on trouve : 8 facteurs d'accordéons, 21 ébénistes, 12 accordeurs et monteuses, 7 fabricants de garnitures (parmi lesquels des fabricants de jeux d'anches en cuivre, de claviers et des touches), 8 fabricants d'incrustations, 2 facteurs d'accordéons-jouets, 2 fabricants de soufflets, 2 réparateurs²³. Dans l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris de 1860, les ateliers des facteurs-patrons d'accordéons se répartissent comme suit : les petits ateliers, dans lesquels travaillent un ou deux artisans, sont 14 (soit 47%), ceux qui emploient de 2 à 10 ouvriers sont 13 (soit 43%), et ceux qui occupent plus de 10 ouvriers, enfin, sont 3 (soit 10%)²⁴. L'enquête de 1872 révèle une augmentation de 316% des facteurs-patrons d'accordéons en douze ans seulement, ce qui est symptomatique de la prolifération des petits ateliers et affiche leur « ...volonté de ne pas s'étendre de manière industrielle »²⁵, selon Malou Haine. Dans cette courte période, en effet, l'ensemble des acteurs sociaux de la filière productive parisienne des accordéons s'accroît de 131%.

Mais en 1896, l'enquête de l'Office du Travail²⁶ met en évidence une forte régression du nombre de facteurs français d'instruments après 1872, période de crise économique et politique et de forte stagnation économique qui suit la guerre franco-allemande. En l'espace de vingt-quatre ans, les patrons ne sont plus que 224 (soit une baisse de 64%), et chaque branche de la facture instrumentale accuse une perte au moins égale à 50%. On assiste alors au déclin de la facture française des accordéons : dans tout l'Hexagone, il n'y a que deux facteurs-patrons encore en activité, l'un installé à Paris et l'autre dans les Bouches-du-Rhône²⁷. Parmi les causes du déclin de cette branche (et des autres branches de la facture instrumentale française), se trouve l'incapacité (ou peut-être la non-volonté) d'adaptation des facteurs-patrons aux transformations du marché intérieur, ainsi que l'augmentation de la concurrence étrangère, notamment allemande, dans la fabrication d'instruments moins chers et plus compétitifs que les français²⁸. À ce sujet, et selon l'interprétation de Malou Haine relative à l'ensemble des données statistiques collectées autour du commerce extérieur²⁹, les accordéons sont les instruments les plus importés en France pendant la dernière décennie du XIX^e siècle. Dans ce processus, l'Allemagne se taille la part du lion, en inondant le marché intérieur français d'instruments bon marché : 75% des instruments importés dans l'Hexagone sont allemands (alors que pendant le Seconde Empire ils n'étaient que 25%), dont 51% d'accordéons³⁰.

En ce qui concerne l'Italie, politiquement fragmentée au XIX^e siècle, nous ne sommes pas en mesure d'établir les dates et les lieux exacts de la fondation des premiers ateliers de facture des accordéons. Cependant, nous savons que les accordéons y sont apparus vers 1833. Cette infor-

²² *Ibid.*, p. 337.

²³ Pour plus de détails sur ces spécialisations, voir Malou Haine, *op. cit.*, p. 69.

²⁴ *Ibid.*, p. 109, 355.

²⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁶ *Ibid.*, p. 25-27.

²⁷ *Ibid.*, p. 163-164, 382, 389.

²⁸ Concernant les données relatives aux importations des instruments de musique en France dans cette période, ainsi qu'aux causes du succès des instruments de musique d'importation et de la chute des manufactures et ateliers d'accordéons français, voir Malou Haine, *op. cit.*, p. 197-208.

²⁹ À ce sujet, nous invitons le lecteur à prendre en compte les avertissements donnés par Malou Haine à propos de l'ensemble des sources sur le commerce extérieur collectées et analysées dans son ouvrage. Malou Haine, *op. cit.*, p. 33-37.

³⁰ *Ibid.*, p. 203.

³¹ Cf. Giuseppe Greggiati, « Metodo per l'Armonica a mantice », Ostiglia, 1839 (Mss. Teoria B 71/1-3, Fondo musicale Giuseppe Greggiati, Ostiglia). Ce manuscrit, retrouvé dans un fonds de la bibliothèque de musique d'Ostiglia par sa bibliothécaire, Mme Elisa Superbi, a fait l'objet de trois publications différentes : Attilio Amitrano, *Metodo per l'armonica a mantice di don Giuseppe Greggiati (Ostiglia 1793-Mantova 1866)*, Mori, Edizioni La Grafica, 2012 ; Corrado Rojac, Ilaria Nardi, 1839 : *la fisarmonica di Giuseppe Greggiati. La terza parte del metodo*, Edizioni Ars Spolentium, Spoleto, 2012 ; Giuseppe Greggiati, *Metodo per l'armonica a mantice di don Giuseppe Greggiati (Ostiglia 1793-Mantova 1866)*. *Terza*

mation provient d'un manuscrit rédigé entre 1839 et 1842 par le prêtre Giuseppe Greggiati d'Ostiglia, un petit village en Lombardie, document récemment retrouvé et que nous avons pu examiner³¹. Dans ce manuscrit, le prêtre écrit qu' « environ en 1833 un nouvel instrument à vent et à soufflet est arrivé en Lombardie de Vienne, qui est appelé par les Allemands [pas de nom], par les Français *accordéon* et par les Italiens *armonica* »³². De 1830 à 1860, plusieurs ateliers s'installent dans le pays, notamment dans le centre-nord. C'est le début de la facture instrumentale italienne des accordéons.

Selon une tradition qui s'est progressivement imposée chez les facteurs d'accordéons du DIMROC (le District Industriel Multisectoriel de Recanati-Osimo-Castelfidardo), 1863 est l'année de la fondation de la première usine italienne consacrée à la facture d'accordéons diatoniques, avec la figure quasi légendaire de Paolo Soprani³³. C'est à partir de cette usine installée à Castelfidardo, mondialement connu comme « le village des accordéons » et qui est devenu aujourd'hui une petite ville, que débute l'histoire du DIMROC, actuellement premier foyer mondial de production des instruments de musique, notamment d'accordéons. Entre 1860 et 1890 les ateliers se multiplient dans tout le pays, mais principalement dans le centre-nord³⁴.

Tout au long du XIX^e siècle, les efforts des usines et des ateliers italiens portent sur l'amélioration des accordéons diatoniques qui, entretemps, se sont propagés rapidement dans la plupart des pays européens et d'Amérique du Nord, notamment grâce aux premières vagues migratoires. Sous l'effet d'une demande croissante en provenance du marché extérieur³⁵, les facteurs d'instruments s'engagent dans la création de plusieurs prototypes, à l'origine de la création d'un instrument très proche de ce que l'on appelle aujourd'hui « accordéon chromatique ».

L'invention de ce modèle a été attribuée à Paolo Soprani qui, en 1897, en avait déposé le brevet³⁶ à Paris. Cependant, comme nous l'avons écrit³⁷, nous estimons qu'il faut attribuer cette

parte (integrale), il repertorio della prima stagione fisarmonicistica italiana, édité par Attilio Amitrano, Mori, Edizioni La Grafica, 2016. Dans l'ouvrage de 2012, Attilio Amitrano a publié la première et la deuxième partie de la méthode de Giuseppe Greggiati, ainsi que certaines lettres et documents du prêtre d'Ostiglia. La troisième partie de la méthode a fait l'objet de deux publications différentes, dont la première par Corrado Rojac et Ialaria Nardi en 2012, et la deuxième encore une fois par Attilio Amitrano en 2016. Corrado Rojac a ainsi reconstitué un exemplaire d'*armonica* décrit dans le manuscrit de Giuseppe Greggiati, grâce à la collaboration d'Adriano Clementi, artisan facteur d'accordéons auprès de la firme italienne Pignini de Castelfidardo (pour plus de renseignements, cf. le site internet de Corrado Rojac à l'adresse <http://www.corradorojac.com>). Malgré cette abondance de publications, nous avons remarqué des problèmes d'interprétation du point de vue musicologique, organologique, ethnomusicologique et historique. C'est pourquoi nous avons souhaité examiner directement le manuscrit, qui est toujours conservé dans le fonds G. Greggiati de la bibliothèque de musique d'Ostiglia (MN).

³² « Circa l'anno 1833 fu portato da Vienna in Lombardia un nuovo Strumento da fiato a mantice, chiamato dai tedeschi [pas de nom], dai Francesi *Accordéon* e da noi Italiani *Armonica*. » Giuseppe Greggiati, « Metodo per l'Armonica a mantice », *op. cit.*, f. 3.

³³ Concernant l'histoire de ce qui ressemble à un mythe de création, cf. Francesco Giannattasio, *L'organetto*, *op. cit.*, p. 46 ; Pierre Monichon et Alexandre Juan, *L'accordéon*, *op. cit.*, p. 77 ; Beniamino Bugiolacchi, Fabio Buschi, Roberto Carlorosi, *Artigiani del suono*, Recanati, Tecnostampa, 2013, p. 264.

³⁴ Pour plus de renseignements sur les dates et les lieux de fondations des ateliers et usines italiennes, cf. Pierre Monichon, *L'accordéon*, 1985, *op. cit.*, p. 133-137 ; Francesco Giannattasio, *L'organetto*, *op. cit.*, p. 117-118 ; Carlo Aguzzi, *Stradella e le sue fisarmoniche*, Caselle di Altivole, Physa Edizioni Musicali, 2015, p. 324-325.

³⁵ Malheureusement, il n'y a pas encore d'études concernant la valeur des exportations italiennes d'accordéons au XIX^e siècle. Pour tout ce qui concerne les données de 1907 à 1980, cf. Marco Moroni, *Emigranti, dollari e organetti*, Ancona, Affinità elettive, 2004, p. 80-81 et p. 95-96.

³⁶ Il s'agit du brevet enregistré le 5 mars 1897. L'information de l'existence de ce brevet provient de Pierre Monichon, dans la deuxième édition de son livre sur l'histoire de l'accordéon (cf. Monichon, *L'accordéon*, *op. cit.*, p. 98-101). Nous avons eu la possibilité d'examiner la copie de ce brevet provenant des archives de Pierre Monichon, qui l'avait reçu en 1978, et qui nous a été communiqué par Alexandre Juan. Dans cette copie, que peut-être Pierre Monichon avait demandée à l'Institut national de la propriété industrielle, on peut noter : le numéro 264.685, qui correspond vraisemblablement au numéro de dépôt, le timbre du cabinet Blétry, qui a probablement avancé le dépôt sur demande de Paolo Soprani, ainsi que la signature du Chef du Bureau de la propriété industrielle.

³⁷ Cf. Raffaele Pinelli, « Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 30, 2017, p. 175-189.

invention à un autre facteur italien, Giuseppe Galleazzi. En effet, les planches présentées dans le brevet français, ainsi que la description de l'innovation dont Paolo Soprani demanda la protection et le droit d'exploitation, se retrouvent telles quelles dans deux brevets identiques déposés dans deux pays différents par Galeazzi. Dans le premier brevet³⁸, enregistré en 1894 à San Francisco aux États-Unis, ville dans laquelle il avait fondé son atelier³⁹, il signe *Joseph*, l'équivalent anglais de *Giuseppe*. Dans le second brevet, déposé à Rome en 1896⁴⁰, on retrouve son prénom italien. De ce dernier brevet, Paolo Soprani déposa en Italie un *attestato completivo*⁴¹ en 1899⁴². Cela semble indiquer que Paolo Soprani avait acheté le brevet de 1896 de Galleazzi. En outre, le fait que Giuseppe « *Joseph* » Galleazzi ait gardé pour lui le brevet de 1894 déposé aux États-Unis, nous permet d'avancer l'hypothèse d'une stratégie commerciale mise en place par le facteur italo-américain : abandonner l'exploitation du marché intérieur européen à Soprani, en gardant pour lui-même celui de l'Amérique du Nord, notamment des États Unis et, probablement, du Canada aussi.

Cependant, quoique les brevets puissent être considérés comme des sources primaires, en l'état actuel de la recherche historique sur ces instruments de musique, nous ne pouvons affirmer avec certitude que Galeazzi est « le père » du premier prototype d'accordéon chromatique, bien que la redécouverte de ses brevets d'invention le laisse présager. En revanche, il est certain que Paolo Soprani n'en est pas l'inventeur.

Dans la période qui va du début du xx^e siècle aux années 1960, on assiste à la fois au succès mondial de l'accordéon chromatique et des usines italiennes du DIMROC, ainsi qu'au « confinement » des accordéons diatoniques dans le milieu des musiques dites traditionnelles. C'est à cette période aussi que commence l'histoire de la famille Castagnari, maîtres-facteurs d'accordéons.

● La famille Castagnari

En 1914, Giacomo Castagnari installa son atelier dans le village de Recanati. Il y travailla tout d'abord avec son épouse, puis avec ses deux fils, Mario et Bruno. Jusqu'à nos jours, trois générations⁴³ se sont succédé, tant à la direction de l'usine qu'aux activités dans les ateliers, une caractéristique qui a fait de la famille Castagnari un cas très rare (probablement unique) dans la production des aérophones mécaniques à soufflet.

Si, jusqu'à la première moitié des années 1930, Giacomo Castagnari fabriqua surtout des accordéons diatoniques, c'est de la seconde moitié de la décennie 1930 jusqu'aux années 1970 que l'atelier, sous la direction de ses deux fils, Mario et Bruno, devint une petite usine consacrée principalement à la production d'accordéons chromatiques et de ses pièces « à façon ».

Cette période est celle de la très forte expansion de l'accordéon chromatique, au cours de laquelle le DIMROC s'affirma comme le centre mondial de la production et de l'innovation appliquée aux aérophones mécaniques à soufflet.

³⁸ Cf. Joseph Galleazzi, « Accordion », United States Patent Office, n° 517.648, San Francisco, déposé le 9 sept. 1893 et publié le 3 avr. 1894.

³⁹ Cf. Marion Jacobson, *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion in America*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, p. 42.

⁴⁰ Cf. Giuseppe Galleazzi, « Armonica », Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, n° 42687, Roma, déposé le 29 sept. 1896.

⁴¹ Il s'agit d'un certificat d'addition. Celui était ajouté par l'inventeur à un brevet qui avait déposé précédemment, pour y apporter des modifications ou améliorations. Une fois accepté et enregistré par l'établissement de la propriété industrielle, le certificat suit le sort du brevet auquel il est attaché.

⁴² Cf. Soprani, « Armonica », Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, n° 51986, Roma, déposé le 17 juin 1899, et publié le 13 sept. 1899.

⁴³ À l'heure actuelle, le passage de témoin est en cours entre la troisième et quatrième génération d'artisans-facteurs.

Massimo Castagnari, maître-facteur de la troisième génération et notre principal informateur, nous a raconté que ces années furent riches d'expérimentations dans toutes les usines et tous les ateliers du district industriel : la recherche était permanente afin de répondre aux nombreuses demandes d'améliorations en provenance d'un marché, notamment extérieur, en pleine croissance. C'est à cette époque, par exemple, que les États-Unis devinrent les principaux destinataires des exportations des facteurs italiens, notamment ceux du DIMROC, en absorbant, dès les années 1950, plus de 50% des exportations d'accordéons italiens⁴⁴.

Une telle hégémonie s'explique par la conjonction de plusieurs facteurs : des prix plus bas que la concurrence pour les instruments finis et semi-finis ; une qualité supérieure ; une capacité de production de haute qualité capable de s'adapter rapidement à la demande et aux changements des marchés intérieur et extérieur⁴⁵.

● La reprise de la facture instrumentale des accordéons diatoniques : une alliance entre facteurs d'instruments et musiciens

En 1979, on a vu que Marc Perrone se rendit en Italie à la recherche d'un facteur d'accordéons diatoniques. Il cherchait des instruments solides et fiables ; c'est pourquoi on lui recommanda de s'adresser aux Castagnari, une fois connue la disparition d'Arrigo Guerrini. Marc Perrone savait que la famille Castagnari ne fabriquait plus d'accordéons diatoniques depuis longtemps. Pour convaincre Mario Castagnari d'accepter sa commande, et aussi pour faire baisser le prix de vente, il s'engagea à lui faire parvenir des commandes depuis la France, un pays où la demande d'accordéons diatoniques était alors en forte croissance. La proposition reçut l'assentiment de Mario Castagnari. À son retour en France, Perrone se fit l'ambassadeur des Castagnari, à la suite de quoi plusieurs personnes de son entourage commandèrent des accordéons à cette famille de facteurs.

La production des accordéons diatoniques redémarra alors sous le sillage d'une alliance inédite entre un musicien et des facteurs d'instruments de musique.

En 1987, après avoir reçu des Castagnari trois modèles différents d'accordéons diatoniques respectant toutes les demandes expresses d'innovations organologiques, voire de personnalisation, Perrone demanda aux Castagnari la modification d'un modèle à trois rangées et douze basses. Cela aboutit à la création d'un modèle à trois rangées et dix-huit basses, dont la disposition des notes de la main gauche (résultant de la combinaison de « basses et accords »), offrait un cycle complet de douze accords correspondant à tous les intervalles de l'échelle chromatique tempérée.

Pendant les années 1990, Perrone demanda aux Castagnari un autre effort pour la création d'un accordéon diatonique à quatre rangées et dix-huit basses. Avec ce modèle, les facteurs italiens atteignirent les limites physiques de l'instrument, au-delà desquelles il y a l'accordéon chromatique, plus grand et plus complet.

Ces diverses améliorations permirent à Perrone de dépasser les limites organologiques de l'instrument et les barrières imposées par son accordage fixe, et influencèrent tant sa poétique que sa poétique, voire sa créativité et sa *praxis* instrumentale. Perrone a ainsi eu la possibilité de s'attaquer à de nouveaux genres musicaux, de composer et de partager des répertoires avec les musiciens et les instruments de musique les plus disparates. D'un strict point de vue organologique, si ces instruments ont préservé le principe bi-sonore, ils ont connu d'importants

⁴⁴ Cf. Moroni, *Emigranti, dollari e organetti*, op. cit., p. 94.

⁴⁵ Une telle capacité d'adaptation productive est l'une des caractéristiques de certains systèmes productifs italiens, dont les Districts industriels sont l'expression directe. Pour plus de renseignements sur l'histoire de la production industrielle et semi-industrielle des districts italiens dans une perspective historico-sociologique cf. Arnaldo Bagnasco, *Tre Italie : la problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1977.

changements dans le rapport entre les deux claviers (main gauche et main droite), ce qui constitue une complexité supplémentaire pour le musicien.

Bien que ces modèles d'accordéons diatoniques se rapprochent de plus en plus des accordéons chromatiques pour ce qui est de leurs caractéristiques organologiques et de leurs possibilités expressives, ils restent et resteront toujours des « diatos », pour utiliser une dénomination familière, tant qu'ils conserveront le principe bi-sonore.

● Les années 1980-1990

Dans les années 1980, d'autres accordéonistes diatoniques ont profité de la possibilité de personnaliser leurs instruments de musique. Les demandes de modifications organologiques, formulées aux facteurs d'instruments, se sont alors multipliées. Cela s'est manifesté tout d'abord dans le cadre du *folk revival*, puis dans celui de ce que l'on appelle aujourd'hui les musiques du monde.

On peut donc distinguer, entre la France et l'Italie, deux générations de musiciens qui ont suivi l'exemple de Marc Perrone. Parmi eux, se trouvent les Italiens Riccardo Tesi et le jeune Simone Bottasso, ainsi que les Français François Heim, Norbert Pignol, Stéphane Milleret et Jannick Martin. Ces musiciens ont tous choisi un facteur auquel adresser leurs demandes. Si Riccardo Tesi, Simone Bottasso, François Heim et Jannick Martin ont fait confiance aux Castagnari, Norbert Pignol et Stéphane Milleret ont préféré le facteur français Bertrand Gaillard.

Gaillard qui, à la différence des Castagnari, n'est pas issu d'une famille de facteurs d'instruments dont le savoir-faire a toujours été transmis oralement, a commencé son activité de facteur d'accordéons diatoniques dans les années 1990, après presque treize ans « d'auto-formation », comme il nous l'a révélé. Grâce à sa formation d'ébéniste, il mena une étude minutieuse des accordéons allemands Hohner et des instruments italiens de Soprani, Guerrini et Castagnari, qu'il tenait pour les meilleurs accordéons diatoniques du marché. Il décida alors d'en construire de nouveaux, qui se détachaient radicalement de tous ces modèles, pour fabriquer des instruments possédant des mécaniques en métal super-Durall (le même alliage utilisé pour la fabrication des anches), des claviers fermés (comme dans les modèles traditionnels irlandais), des nouveaux types de sommiers, ainsi qu'un nouveau *design*.

En 1992, contacté par Norbert Pignol et Stéphane Milleret, musiciens et fondateurs du collectif Mustradem (acronyme de Musiques Traditionnelles de Demain) qui désiraient des instruments très fiables, dotés d'un son et de mécaniques précis, Gaillard leur fabriqua deux nouveaux modèles d'accordéons diatoniques. Ceux-ci, en « seconde » (c'est-à-dire à deux voix), à trois rangées et à douze basses, présentaient un clavier pour la main droite personnalisé sur demande : la disposition des notes, conçue par les deux musiciens, favorisait l'improvisation jazz en ouverture du soufflet. Ce système, identifié comme « le clavier Pignol-Milleret », est utilisé par de nombreux musiciens dans le monde et est fabriqué par plusieurs facteurs d'accordéons diatoniques.

Comme Perrone avec Castagnari, Pignol et Milleret demandèrent à Gaillard, devenu leur facteur de référence, la réalisation de deux autres accordéons. Il s'agissait de modèles à trois rangées et à dix-huit basses, dont la disposition des boutons du clavier de la main gauche n'était plus en rangées parallèles et symétriques mais ergonomiques⁴⁶, et qui permettait l'exécution de simples notes et pas seulement d'accords. Grâce à l'application de ce système de registres mécaniques pour les basses, très proche du dispositif que l'on retrouve dans les accordéons chromatiques, ces nouveaux modèles ont permis aux deux musiciens de composer de la mu-

⁴⁶ À ce sujet, voir l'image « option 18 basses » du modèle « Saphir » dans le site internet du facteur à l'adresse www.accordeonsgaillard.fr/accordeon-saphir.html.

sique dans laquelle il n'y a plus la distinction entre un clavier de la main gauche exclusivement consacré à l'harmonie et un autre de la main-droite réservé à la mélodie.

● Conclusion

Ce processus de modifications permanentes fait de la facture actuelle d'accordéons diatoniques un domaine aux antipodes d'un retour aux sources organologiques.

Pendant toutes nos enquêtes de terrain, nous n'avons jamais trouvé de trace d'archives, dans les ateliers ou usines des facteurs d'instruments visités, sauf dans l'atelier de Bertrand Gaillard qui adopte une méthode de travail différente de celle des facteurs d'instruments s'inscrivant dans une continuité transgénérationnelle et qui se décline par la transmission orale des savoirs et savoir-faire techniques.

Questionné sur l'absence dans son atelier de tout type d'archives, voire de « traces » du travail réalisé, Massimo Castagnari nous a répondu : « Nous n'avons pas besoin de dessins : nous fabriquons nos instruments à partir de ce que nous imaginons. [...] Pourquoi devrions-nous préserver un exemplaire de chaque modèle d'accordéon réalisé et que nous ne fabriquons plus ? Nous avons décidé de fabriquer d'autres modèles qui sont bien meilleurs que les précédents. [...] Mon père a gardé pendant une certaine période pas mal de ses instruments de son invention. Un jour, il a tout jeté à la poubelle et d'autres facteurs ont fait comme lui aussi... »⁴⁷

Ce manque de sources de toutes sortes, qu'elles soient relatives aux processus de production ou aux instruments fabriqués et à leurs parties, nous montre la présence d'un *modus operandi* qui est révélateur à son tour d'un *modus pensandi*, où la dimension du passé, dépouillé de ses sources et donc de ses traces, n'a pas la même valeur attribuée à celle du présent et du futur. C'est dans cette perspective que l'on peut retrouver l'une des caractéristiques les plus importantes de la facture instrumentale, qui concerne tant les musiques de tradition orale que les musiques actuelles.

Par ailleurs, dans le cadre de la facture des accordéons, la demande par les musiciens d'une personnalisation de leur instrument ne date pas du début des mouvements revivalistes. Don Giuseppe Greggiati, déjà, avait décrit dans son manuscrit la même pratique que lui-même avait mise en place pour obtenir la fabrication de modèles que l'on appellerait aujourd'hui des accordéons diatoniques à deux/trois rangées⁴⁸. D'autre part, la chaîne actuelle de production des accordéons est très proche (pour ne dire pas quasiment identique) de celle que l'on trouve à Paris entre la première et seconde moitié du XIX^e siècle, en raison de la présence de petits patrons et d'artisans-ouvriers spécialisés et hautement qualifiés, et aussi d'une chaîne de production très morcelée et semi-industrialisée (dans laquelle l'apport des machines-outils n'exclut pas l'intervention manuelle de l'artisan-ouvrier).

En conclusion, nous retiendrons que l'analyse des dynamiques interrelationnelles entre différentes catégories sociales, comme celles que nous venons de décrire, peut constituer une « clé de voûte » pour comprendre les faits musicaux dans les sociétés complexes, comme les nôtres, et constater à quel point les dualismes oralité/écriture, tradition/innovation, local/global se rencontrent et s'entremêlent tout en s'alimentant réciproquement. Ce faisant, l'étude des faits musicaux, à la fois diachronique et synchronique, contribuera à la fabrication d'une large histoire culturelle.

⁴⁷ Nous avons transcrit les propos de Massimo Castagnari, lors d'un terrain consacré à la collecte de photographies dans son atelier à Recanatì, le 22 févr. 2017.

⁴⁸ Cf. Giuseppe Greggiati, « Metodo per l'Armonica a mantice », *op. cit.*, f. 4-7.

● Références bibliographiques

- AGUZZI Carlo, *Stradella e le sue fisarmoniche*, Caselle di Altivole, Physa Edizioni musicali, 2015.
- AMITRANO Attilio, *Metodo per l'armonica a mantice di don Giuseppe Greggiati (Ostiglia 1793-Mantova 1866)*, Mori, La Grafica, 2012.
- BAGNASCO Arnaldo, *Tre Italie : la problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1977.
- BUGIOLACCHI Beniamino, Fabio Buschi, Roberto Carlorosi, *Artigiani del suono : tracce di storia della fisarmonica*, Recanati, Tecnostampa, 2013.
- FAUKSTAD Jon, *Ein-raderen i norsk folkemusikk: historikk, bruk og repertoar*, Oslo, Universitetsforlaget, 1978.
- GIANNATTASIO Francesco, *L'organetto*, Roma, Bulzoni, 1979.
- GREGGIATI Giuseppe, « Metodo per l'Armonica a mantice ». Ostiglia, 1839. Mss. Teoria B 71/1-3. Fondo musicale Giuseppe Greggiati, Ostiglia.
- *Metodo per l'armonica a mantice di don Giuseppe Greggiati (Ostiglia 1793-Mantova 1866). Terza parte (integrale), Il repertorio della prima stagione fisarmonicistica italiana*, édité par Attilio Amitrano, Mori, La Grafica, 2016.
- HAINÉ Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 1985.
- JACOBSON Marion, *Squeeze This!: A Cultural History of the Accordion in America*, Urbana, University of Illinois Press, 2012.
- MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.
- *L'accordéon*, Lausanne, Payot, 1985.
- MONICHON Pierre, JUAN Alexandre, *L'accordéon*, Saint-Amand-Montrond, Cyrill-De-mian, 2012.
- MORONI Marco, *Emigranti, dollari e organetti*, Ancona, Affinità elettive, 2004.
- PINELLI Raffaele, « Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 30, 2017, p. 175-189.
- ROJAC Corrado, NARDI Ilaria, *1839 : la fisarmonica di Giuseppe Greggiati. La terza parte del metodo*, Spoleto, Ars Spoletium, 2012.

● Présentation de l'auteur

Raffaele Pinelli est doctorant en ethnomusicologie à l'Université Côte d'Azur de Nice, en cotutelle internationale de thèse avec l'Université de Rome La Sapienza. Lauréat de nombreuses bourses d'étude internationales, il est actuellement chargé de cours en ethnomusicologie à l'Université d'Aix-Marseille. Il est aussi musicien, producteur artistique et exécutif, directeur artistique, conseiller artistique.

raffaele.pinelli@univ-cotedazur.fr

Mise en page : Luc Charles-Dominique.
Création couverture : Raffaele Pinelli.

Premier trimestre 2022.