

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ

MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

MASTERARBEIT

La « Basse de Procession »

Contextes et modes de jeux des instruments à cordes frottées
suspendus et en déambulation en France entre le XVI^e et le XVIII^e
siècle

von

Paul Poupinet

Betreuende Dozentin : Christelle Cazaux

Hauptfach : Violoncello

Hauptfach Dozent : Petr Skalka

Datum des Masterkonzerts : 21.05.2024

Abgabedatum der Masterarbeit : 26.02.2024

Table des matières

Résumé.....	p. 3
Remerciements.....	p. 4
Introduction.....	p. 5
I - Contexte d'un mode de jeu.....	p. 8
A - La famille des violons : origine des instruments à archet suspendus.....	p. 8
B - Jeu en extérieur et pratique urbaine de la musique : appropriation et mise en scène de l'espace public.....	p. 18
C - Une pratique musicale ménétrière.....	p. 28
D - Titres de noblesse des violons dans les cours de France.....	p. 38
II - Des spécificités techniques.....	p. 43
A - Différentes postures de jeu des basses.....	p. 43
B - Moyens techniques d'un mode de jeu déambulatoire.....	p. 50
C - Conséquences sur la technique instrumentale.....	p.60
III - Evolution ou disparition d'une pratique.....	p. 64
A - Disparition progressive d'un mode de jeu ?.....	p. 64
B - Une pratique toujours vivante.....	p. 68
Conclusion.....	p. 73
Bibliographie.....	p. 75

Résumé

Le terme « basse de procession » désigne la pratique des instruments à archets suspendus par courroie permettant au musicien de marcher tout en jouant. Les basses de violons et autres instruments volumineux sont soutenus devant le corps, à l'horizontale ou sur l'épaule, dans divers contextes (fêtes, noces, parades...) Cette recherche se concentre sur cette tradition en France entre les *XVI*e et *XVIII*e siècle, dans un but de former un socle théorique servant de base à une expérimentation pratique.

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé lors de ces recherches. D'abord Florence Gétreau, qui lors d'un échange m'a suggéré de resserrer les axes de recherches du sujet initial sur lequel je voulais travailler, les musiques de rues en France au XVIII^e siècle, pour aller au plus précis. Elle m'a également partagé une grande partie de ses publications qui m'ont inspiré lors de mes recherches. Je voudrais également remercier Luc Charles-Dominique pour l'échange passionnant que nous avons eu, et pour le partage de ses recherches. J'ai trouvé un grand nombre d'informations en rapport avec mon sujet d'étude dans son livre *Les « Bandes » de violons en Europe, Cinq siècles de transferts culturels*, ainsi que dans le reste de ses écrits. Merci également à Alain Gerveau pour le partage de sa thèse sur les ensembles de violons en Italie du Nord, et d'autres documentations. Aussi, merci à Hervé Douchy et à Carlos Leal pour le partage de leurs collections iconographiques respectives autour de ce sujet. Je remercie aussi chaleureusement Juline Leroux, pour la création et la confection de la sangle qui me sert à mettre en pratique la position debout de mon instrument. Enfin, un grand merci à Christelle Cazaux pour son aide très utile et ses encouragements tout au long de ce mémoire.

Introduction

Si le terme de « basse de procession » est selon toute vraisemblance une invention moderne, la pratique qu'il désigne a bel et bien été vivante en France et en Europe, il y a de cela plusieurs siècles. La violoncelliste et musicologue Sylvette Milliot définit en 1964 cette appellation ainsi : « de proportions inférieures (à la contrebasse) tout en restant plus grand[e] que notre violoncelle actuel. [Elle] est connu[e] en lutherie sous le nom de basse de procession ; utilisé[e] à cette occasion pour soutenir les chants cantiques, [elle] était maintenu[e] au cou de l'instrumentiste par un lien fixé à un trou situé au bas du manche. »¹ Mais l'étude de ce phénomène ne peut en rester à cette définition. Le musicologue Luc Charles-Dominique, dans ses nombreux travaux sur le sujet définit cette pratique en désignant des « instruments à archets suspendus par courroie »², ce qui semble être une appellation bien plus précise.

La fameuse scène du film *Take the Money and Run* de Woody Allen, qui met en scène de façon humoristique et décalée un violoncelliste essayant péniblement de suivre un *marching band* américain tout en transportant sa chaise³, en nous révélant l'idée de nos jours communément répandue du violoncelle en tant qu'instrument joué de façon exclusivement assise et statique, soulève de vraies questions pour les instrumentistes : les instruments de basse d'archet peuvent-ils (et pouvaient-ils) être joués en marchant ? Et dans quels contextes ?

Voici ce que nous tâcherons d'étudier au cours de cette recherche, et qui, nous le verrons, trouvera des réponses dans l'étude des pratiques musicales européennes dès le XVI^e siècle. L'objectif de ce travail sera de questionner une pratique, un mode de jeu, sa véracité historique et la faisabilité dans sa réalisation concrète. La première étape de cette recherche sera de bien définir quels instruments sont concernés lorsqu'on parle de « basse de procession ». Nous reviendrons sur l'origine de la famille des violons, la seule famille d'instruments à avoir vu son développement en consort, perdurer jusque dans les pratiques de l'apprentissage de la musique aujourd'hui. Mais on se heurtera à un flou quant à l'apparition

¹ Sylvette Milliot, « Réflexions et recherches sur la viole de gambe et le violoncelle en France », dans *Recherches sur la musique française classique, [Etude organologique. Les basses dans l'opéra français de Lully à Rameau]*, Paris : [s.n.], 1964, p.192.

² 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. » dans *Musique, Image, Instruments, Mélange en l'honneur de Florence Gétreau*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 379-390.

³ Woody Allen, *Take the Money and Run*, Palomar Pictures, 1969 (00 :03 :57 - 00 :04 :30).

d'un instrument (ou d'instruments) possédant une très large variété de types organologiques, tailles, registres, formes, nombre de cordes, accords, et modes de jeu.

Nous verrons que les instruments qui nous intéresseront par le mode de jeu en suspension dont ils ont pu bénéficier ne sont pas nécessairement dans un registre de basse. La pratique sanglée des basses est-elle apparue dès leur création ? Nous interrogerons le contexte de la naissance, de l'évolution, des besoins, et de la disparition de ce mode de jeu. Les contextes de jeu influencent les postures des musiciens, et non l'inverse. La famille du violon a une origine populaire, et les musiciens qui en jouent toutes les parties de la bande jouent lors des parades de noces, fêtes, bals ou d'autres formes de procession. On partira d'un constat simple, né d'un besoin : lorsque le musicien est debout, rien ne peut tenir l'instrument, l'apport d'une courroie pour suspendre ce dernier au corps de l'instrumentiste est donc nécessaire. Cette tradition se retrouvera dans les bandes de violons des ménestriers, dans les musiques des rues et dans les cours du royaume de France jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

J'ai fait le choix de consacrer cette recherche à l'aire géographique française, étant donné la richesse des informations à ma disposition sur la tradition des ménestriers sous l'Ancien Régime, et pour resserrer les axes de recherche. Les sources à notre disposition pour avoir une idée de la véracité historique ne sont pas nombreuses. Elles sont d'ordre iconographiques, littéraires, ou organologiques, et les recherches dans ce sens ne doivent en aucun cas partir du postulat qu'un seul terme désignait une seule pratique généralisée, les perspectives des musiciens dans notre période d'étude étant souvent cantonnés à un aspect régional, voire local. Il faudra s'essayer à user de déductions, sans tirer de conclusions. Il existe en tout cas des preuves irréfutables de l'existence de ce mode de jeu. Avant l'avènement d'une forte tendance allant vers une standardisation des factures et des techniques instrumentales en Europe, il est clair qu'il a existé une pratique de jeu des basses de violon en huit pieds qui diffère de tout ce qui est associé à la technique de jeu du violoncelle aujourd'hui.

La pratique des instruments à archets suspendus par courroie possède des caractéristiques techniques propres, ce qui a des conséquences sur le résultat musical obtenu. Nous verrons également que ce mode de jeu, même s'il a disparu des traditions populaires françaises, est encore utilisé de nos jours. Cette recherche a pour but de former une base théorique qui permet d'appréhender une mise en œuvre concrète, afin de servir la multiplicité

des techniques instrumentales et de développer le jeu debout dans les pratiques musicales actuelles.

I - Contexte d'un mode de jeu

L'étude des instruments à archet suspendus par courroie permettant une déambulation du musicien dans l'espace pose plusieurs questions. On se questionnera sur les instruments concernés par cette dénomination. Les origines de la basse de violon et sa description exacte sont incertaines, et à préciser. Certains contextes ont créé des situations où les musiciens devaient évoluer avec un mode de jeu déambulatoire. Une tradition forte de corps suit l'idée de déambulation dans les bandes de violons, ce qui sera une caractéristique forte des pratiques musicales des ménestriers, dans des espaces divers, des rues des ville jusqu'à la cour royale.

A - La famille des violons, origine des instruments à archets suspendus

L'origine de la famille du violon est incertaine. Si l'instrument cordophone puise son origine directement des vielles à archets, des rebecs et des *liras da braccio* issus de l'époque médiévale, il existe un flou quant à son apparition exacte ainsi qu'à sa description précise à la Renaissance. La musicologue Anne-Emmanuelle Ceulemans propose de faire une distinction très pertinente entre la terminologie du nom « violon » et les traits morphologiques propres aux instruments à archet que nous imaginons aujourd'hui derrière cette appellation. Elle écrit :

[...] Historiquement, il n'existe aucune définition claire de ce qu'est un violon, un violino, ou un Geige avant le XVII^e siècle, même si l'apparition de ces mots dans leur langue respective est plus ancienne ». Pour cette raison, il importe d'étudier séparément l'histoire de la terminologie et celle de la morphologie des instruments à archet. Ces deux paramètres n'évoluent pas de manière parallèle : durant la première moitié du XVI^e siècle, certains instruments peuvent être qualifiés de « violon » alors qu'ils ne correspondent de toute évidence pas à l'objet sonore qu'un musicologue ou un musicien non averti appellerait aujourd'hui de ce nom. Inversement, des précurseurs directs du violon reçoivent des dénominations variées qui ne rendent pas compte de leur spécificité[...]⁴

La recherche organologique sur les instruments à archet suspendus se simplifie donc, car on peut alors s'affranchir de l'obligation de justifier l'appartenance définitive et non équivoque des instruments à cordes frottées de la première partie du XVI^e siècle à la famille

⁴ Anne-Emmanuelle Ceulemans : *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle. Etude terminologique, iconographique et théorique*, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Turnhout : Brepols, 2011, Conclusion p. 219-220.

des violons⁵. L'auteure parle alors de « proto-violons » pour désigner des instruments diversifiés qu'on ne peut pas ranger précisément dans une seule et même famille. Il peut s'agir d'instruments à frettes ou sans frettes, avec une grande diversité dans le nombre des cordes ou dans les possibilités d'accord, et de factures très différentes.

Les traces organologiques de la famille des violons sont très vite associées à la notion de jeu en *consort*, ou en bande. Le mot *consort* est un terme emprunté dès 1370 au latin « *consors* », « qui partage le même sort. » Si le terme est retrouvé associé à des ensembles musicaux composés de plusieurs instruments de tailles et de tessitures différents dans l'acceptation anglaise attestée à partir de 1575, et retrouvée également plus tôt en Italie dès 1508 (mention du terme *consortio* lors de la création d'une corporation dans la ville de Brescia⁶), le principe propre est attesté dès 1342 lorsqu'une chalemie de registre ténor, appelée « bombarde » accompagne des chalemies de registres plus aigus (ces ensembles formaient alors l'*alta capella*⁷). Le mot *bande*, quant à lui, semble provenir de l'ancien provençal *banda*, « troupe, compagnie de gens ». Ce sont des ensembles de type *consort*, potentiellement déambulatoires, où le jeu collectif qui y est déployé est bâti sur les notions d'union, de fusion⁸. L'absence de sa mention des dictionnaires de musique jusqu'au XVIIIe siècle prouve son évolution dans les traditions populaires.

Concernant spécifiquement les cordophones, les plus anciennes preuves de l'existence d'une famille d'instruments à archet de différentes tailles jouant ensemble sont d'origine italienne, datent de la première moitié de XVe siècle, et concernent le rebec.⁹ En effet, dans son *Liber Saporetii* (antérieur à 1417), Simone de' Prodenziani offre le plus ancien témoignage connu de l'existence d'une famille d'instruments à archets de trois tailles différentes : « Ensuite, le soir suivant, on entendit le son de l'archet : le rebec, le petit rebec, et le grand rebec, qui procurèrent beaucoup de plaisir à tout le monde. [...] »¹⁰ Au début du XVIe siècle, c'est au tour des proto-violons d'être construit en plusieurs tailles, comme le montre un inventaire de

⁵ Alain Gerveau, *Les ensembles de six violons de la basse au soprano au XVIe siècle en Italie du nord : Re-création d'une pratique musicale*. Thèse de doctorat, Vrije Universiteit Brussel, 2013-2014, p. 17.

⁶ Luc Charles-Dominique, *Les « Bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, coll. Épitome musical, 2018, p. 401.

⁷ *Ibid.*, p. 404.

⁸ *Ibid.*, p. 403-404. On parle également de « *cobla* » en occitan.

⁹ Anne-Emmanuelle Ceulemans, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰ Simone de' Prodenziani, *Sollazzo e Saporetto*, éd. Luigi M. Reale, Pérouse : 1998, *Mundus Placitus*, sonnet 26, p. 146

Ferrare de 1511 qui fait référence à « *Una viola, zoè un basso* » et « *Una viola, zoè un tenore* », que l'on pourrait associer à des *viola da braccio*¹¹, ou plus tard la première mention d'un ensemble de « *vyollons* » datée de 1523 dans les archives de l'administration piémontaise¹². En France, si la première attestation du nom se retrouve dans les statuts des ménétriers de la ville de Nancy, qui mentionne dès 1490 le « mestier de joueur de violon »¹³, la présence d'un ensemble de « viollons » décrits comme appartenant à la « bande françoise » (par opposition aux saqueboutes et hautbois de la « bande italienne ») dans les comptes de l'Écurie du règne de François Ier en 1529¹⁴.



Ill. 1 : Balthazar Kuchler, *Repraesentatio Der Fürstlichen Auffzug Und Ritterspil [...]*, 1611, Allemagne, gravure, fol.125.

Les traités d'instruments de l'époque constituent de riches sources d'informations dans l'identification de ces « *viola da braccio* », « *Geigen* », « *violette* » ou encore « *violine* ». En effet l'instabilité terminologique des sources montrent l'existence d'une grande variété de traditions et prouve qu'on est encore loin de la standardisation du violon et de sa famille comme quelques siècles plus tard, mais les informations contenues dans des traités italiens,

¹¹ Anne-Emmanuelle Ceulemans, *op. cit.*, p. 122.

¹² Tabella 1 et 1 bis, liste des occurrences du mot violon, Rodolfo Baroncini, « Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i 'sonadori di violini' della Scuola Grande di San Rocco a Venezia », *Ricerchare*, Vol. 6 (1994), p. 65-66.

¹³ Anne-Emmanuelle Ceulemans, *op. cit.*, p. 38-40.

¹⁴ Christelle Cazaux, *La Musique à la cour de François Ier*, Paris, Tours : École nationale des chartes, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2002, p. 113.

français ou germaniques, révèlent des similarités au point de vue de la morphologie des instruments entre des régions pourtant fort éloignées. Ces similarités organologiques nous révèlent bien la richesse des échanges culturels européens au cours du XVI^e siècle¹⁵. Tout porte à croire dans tous les cas que le violon s'est très vite imposé comme un instrument de consort. Sans faire une description détaillée des mentions des instruments à cordes frottées dans les traités européens du XV^e au XVII^e siècle sur la théorie générale de la musique¹⁶, j'en citerai et commenterai ici quelques-unes qui me semblent particulièrement importants ou relevant d'anecdotes plaisantes¹⁷.

- **Johannes Tinctoris (c. 1435-1511), *De inventione et usu musicae*, c.1480**

L'auteur raconte ici une anecdote sur deux frères aveugles flamands, qui jouaient respectivement la partie supérieure et la partie de ténor d'une chanson sur des *violae* « de manière si professionnelle et si élégante que je n'ai sûrement jamais pris autant de plaisir à la moindre mélodie ». Il continue à propos du rebec et des *violae* : « [...] je les réserverais plutôt aux choses sacrées et à la consolation secrète de l'esprit, plutôt que de les utiliser parfois pour des occasions profanes et des festivités publiques. » On peut donc en déduire que l'auteur regrette que ces instruments (des proto-violons) soient utilisés dans des contextes profanes et festifs, ce qui semble être alors leurs usages principaux.

- **Sebastian Virdung (avant 1466-entre 1512 et 1518), *Musica getutscht*, Bâle, Michael Furter, 1511**

Les « *cleynen Geigen* » sans frettes et à une, deux ou trois cordes sont désignés comme des « instruments inutiles » pour laquelle il faudrait « s'en remettre à une pratique intensive » plutôt que « d'en fixer la pratique aux moyens de règles ».

¹⁵ Voir le travail de David Fiala sur la standardisation des effectifs instrumentaux à la Renaissance dans les cours européennes dans « Les musiciens italiens dans la documentation de la cour de Bourgogne entre 1467 et 1506 : quelques silhouettes », dans Nicoletta Guidobaldi (dir.), *Regards croisés : musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV^e siècle*, Paris-Tours, Minerve-CESR Ricercar, 2002, p. 81.

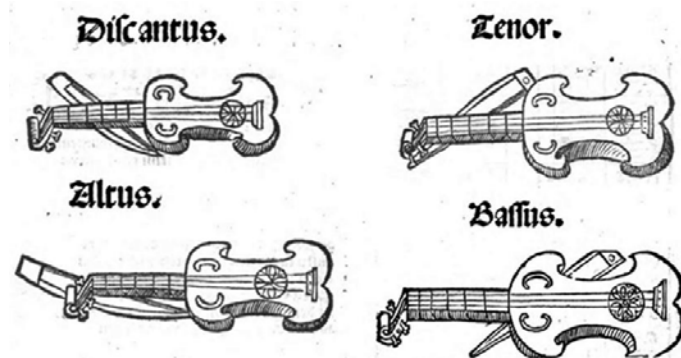
¹⁶ Description détaillée (sélection chronologique depuis le traité de Tinctoris jusqu'à celui de Marin Mersenne) qu'on peut retrouver dans l'ouvrage référence d'Anne-Emmanuelle Ceulemans, *op. cit.*, p. 129-215.

¹⁷ Comme l'a fait également Alain Gerveau dans sa thèse, *op. cit.*, p. 26-40.

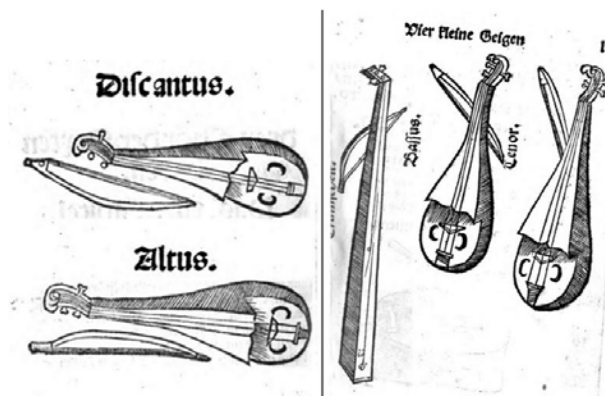
- Martin Agricola (p 1486-1556), *Musica instrumentalis deutsch*, Wittenberg, Georg Rhau, 1529, révisé en 1545

Dans ce traité sont présentés deux sortes de « *kleinen Geigen* », qu'il présente toutes deux comme des instruments à trois cordes existant en quatre parties de consort divisés en *Discantus*, *Altus*, *Tenor* et *Bassus* (du plus aigu au plus grave) : Une première sorte avec frettes, et une deuxième, sans frettes. Il préconise de travailler d'abord avec les instruments à frettes, pour les enlever ensuite, et propose également une manière de les accorder.

Dans sa nouvelle édition de 1545, il offre un exposé sur trois sortes de cordophones à archet, qu'il qualifie de *Welschen*, *Polischen* et *kleinen dreysseitigen Geigen*. Les premières correspondent aux violes de gambe italiennes, les deuxièmes sont des instruments de type *giga*, avec un jeu particulier par raccourcissement latéral des cordes, tandis que les troisièmes sont des proto-violons ou des rebecs.



Ill. 2 : Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*, 1529, fol. 51v-25.



Ill. 3 : Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*, 1529, p. 110-111.

- **Philibert Jambe de Fer (c.1515-c.1566), *Epitome musical*, Lyon, Michel Du Bois, 1556**

A l'origine, le violon est un instrument populaire. Il est souvent comparé à la viole, autre instrument cordophone à archet, à l'époque considéré comme un instrument noble. Au XVI^e siècle, là où le violon est associé à la musique de l'extérieur, à la danserie, aux divertissements du peuple, les nobles et les courtisans sont séduits par la viole. L'apprentissage du violon est considéré comme étant bien trop laborieux pour des gens issus d'un statut social élevé, qui doivent occuper leur temps à bien d'autres loisirs. On peut citer Philibert Jambe de Fer à propos des deux instruments :

Pour quoy appelez vous Violes les unes, et les autres Violons ? Nous appelons violes celles desquelles les gentilz hommes, marchants et autres gens de vertus passent leur temps. Les Italiens les appellent viole de gambe par ce qu'elles se tiennent en bas, les uns entre les jambes, les autres sur quelque siège, ou escabeau, les autres sur les genoux mesme desdicts Italiens, les François ont bien peu en usage cette façon. L'autre sorte s'appelle violon et c'est celuy duquel l'on use en dancierie communément, et à bonne cause : car il est plus facile d'accorder par ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, ce qu'est chose fort nécessaire, mesme en conduisant quelque noces, ou mommerie. [...] Je ne vous ay mis en figure ledict violon par ce que le pouvez considerer sus la viole, je joint qu'il se trouve peu de personnes qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labour.¹⁸

En matière d'organologie, un des aspects les plus originaux de l'*Epitome musical* réside dans la présentation d'une famille complète de « violons » à quatre cordes, accordés en quintes, respectivement répartis en *Dessus*, *Taille*, *Haute-contre* et *Basse*.

- **Ludovico Zacconi (1555-1627), *Prattica di musica*, Venise, Girolamo Polo, 1592**

On peut lire ici une forte distinction entre les violes et les violons par leur utilisation. Zacconi souligne que les premières sont des instruments d'intérieur, par opposition aux seconds, qui conviennent à la rue. L'auteur s'efforce aussi de fournir une explication théorique à la supériorité de la viole de gambe, dotée d'une tessiture plus large, et de frettes qui permettent la division du manche en des proportions mathématiques nobles.

¹⁸ Philibert Jambe de fer, *Epitome Musical, des tons, sons, et accordz, [d]es voix humaines, fleustes d'alleman, fleustes à neuf trous, violes et violons*, Lyon : Michel Dubois, 1556, p. 62-63.

- Aurelio Virgiliano, *Il dolcimelo*, Bologne, Civico museo bibliografico musicale, ms. C.33, début du XVIIème siècle

Un folio de ce manuscrit mystérieux représente de manière intéressante un *concerto* de cinq instruments, dont deux de petite taille, deux de taille moyenne et un instrument grave à cinq cordes et à frettes. L'instrument ressemble davantage à une viole de gambe qu'à une basse de violon, ce qui n'est pas très surprenant car au XVIIe siècle la viole servait régulièrement de membre grave à la famille du violon¹⁹.

- Michael Praetorius, *Syntagma musicum, II, De organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619

Praetorius consacre dans son ouvrage organologique une planche à la famille des « *VIOLN DE BRACIO* », dans la gravure de laquelle il indique que « comme tout le monde connaît ces instruments [...], il n'est pas nécessaire d'en dire ni d'en écrire davantage. » Cette mention relève bien l'aspect populaire des violons dans la première moitié du XVIIème siècle, qui jouirait d'une telle place sociale qu'ils ne nécessitent pas de description dans ce traité organologique pourtant précis pour d'autres instruments. Il décrit et illustre également deux basses de violon : La « *Baß Viol. da Braccio* », et la « *Gross Quint-Bass* », qui correspond sans doute à l'illustration de la « *Groß Contra-Bas-Geig* », à respectivement quatre et cinq cordes.

- Marin Mersenne (1588-1648), *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636

Alors qu'en France, la viole semble jouir d'une meilleure considération que le violon, Mersenne n'hésite pas à témoigner d'une admiration pour ce dernier et à le proclamer « roi des instruments ».

Le violon est l'un des plus simples instruments qui se puisse imaginer, d'autant qu'il n'a que quatre cordes, et qu'il n'a point de touches sur son manche, c'est pourquoy l'on peut faire dessus toutes les Consonances justes, comme avec les voix, d'autant que l'on le touche où l'on veut : ce qui le rend plus parfait que les instrumens à touche, dans lequel on est contraint d'user du tempérament, et d'affoiblir ou d'augmenter la plus

¹⁹ Karel Moens, « Violes ou violons ? », dans la revue *Musique, Images, Instruments*. N°2, p. 18-38, 1996, p. 28-29.

grande partie des Consonances, et d'alterer tous les intervalles de Musique comme je monstreray apres ?²⁰

Marin Mersenne donne ses titres de noblesse au violon en présentant les différentes parties des *24 Violons du Roy*, la bande de violons royale de la cour de France, qui « montrent l'étendue de toutes les parties qui servent aux concerts » composée de « la Basse, de la Hautecontre, de la Taille & du Dessus, ausquelles on a coutume d'ajouter vne Cinquiesme partie »²¹.

L'étude de ces sources, qui constituent une très précieuse base de renseignements pour toute étude de la famille du violon, nous permet d'observer plusieurs points.

Si les traités en langue allemande sont confus sur la nature précise des violons, les traités italiens (de Lanfranco²² ou de Ganassi²³, non cités précédemment, par exemple) permettent d'observer l'arrivée précise des violons dans les écrits théoriques de la musique²⁴. Les origines italiennes de l'instrument, ou du moins son développement, sont ainsi très probables, mais on peut observer la présence d'ensembles de proto-violons au XVI^e siècle partout à travers l'Europe. Je corrigerai mon affirmation (émise au début I-A, page ?) postulant qu'il y existe un flou sur l'origine exacte de l'instrument ainsi que sur sa description précise, en affirmant²⁵ que la Renaissance constitue une période d'expérimentation très importante en matière de facture instrumentale en Europe, en particulier sur les instruments à cordes frottées.

Tous les documents étudiés font part d'une division des instruments de la famille du violon en plusieurs tailles, parties et registres distincts, allant de deux jusqu'à six parties (voir chapitre I-D, p. ?), de la basse au dessus, ce qui confirme l'affiliation très forte des violons, « proto-violons », et en général des instruments à cordes frottées, à un mode de jeu en *consort*. Au cours de l'étude chronologique des traités, on peut observer que ce type d'ensembles

²⁰ Marin Mersenne, *Harmonie universelle, Contenant la Théorie & la Pratique de la Musique, Où il est traité de la Nature des Sons & des Mouvements, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la voix, des chants & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques*, Partie II, Livre IV, Paris : Sébastien Cramoisy, 1636, p. 177.

²¹ *Ibid.*, p. 179.

²² Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di musica*, Brescia : Lodovico Brittanico, 1533.

²³ Sylvestro Ganassi dal Fontego (1492–c. 1550), *Lectione seconda*, Venise : L'auteur, 1543.

²⁴ Alain Gerbeau, *op. cit.*, p. 38.

²⁵ Après la réaffirmation du soutien aux théories d'Anne-Emmanuelle Ceulemans, *op. cit.*

instrumentaux se sont largement développés en termes d'effectifs : par exemple, la description des *24 violons du Roy* par Marin Mersenne nous fournit une preuve, en plus de l'augmentation des diverses parties et tailles d'instruments, et du déploiement des tessitures vers les extrêmes²⁶, de l'évolution du nombre des musiciens au sein du jeu en consort au XVII^e siècle, ce que nous étudierons plus en détail plus loin dans cette étude. Dans les statuts des ménestriers de Bordeaux en 1621, il est rappelé « que la Musique est un Corps composé de plusieurs parties, [...] [et] que si quelqu'une desdites Parties viennent à manquer, elles rendent le corps imparfait [...] »²⁷. Les musiciens se doivent ainsi d'avoir une cohérence de corps, et chaque rôle précis dans la bande sert à la polyphonie²⁸. La présence dès les XV^e et XVI^e siècles de différentes tailles d'instruments à archets dans les inventaires d'instruments montre en tout cas une naissance et un développement certain des basses de violon, et en général des instruments graves à cordes frottées en Europe, même s'il est assez difficile d'en estimer la date ou même d'être précis dans leurs indications organologiques²⁹.

Enfin, on peut observer que ces traités nous donnent des renseignements sur les contextes de jeu des instruments de la famille du violon. Alors que l'ouvrage de Johannes Tinctoris suggère que les proto-violons et les rebecs auraient « parfois » une fonction d'animation musicale lors de réjouissances et festivités profanes, Ludovico Zacconi définit très clairement le violon comme étant un instrument d'extérieur, par opposition à la viole, réservée à une utilisation en intérieur. On retrouve des mentions de cette distinction entre violes et violons dans plusieurs autres traités, qui souvent hiérarchisent par ordre de grandeur, de noblesse, de fonction sacrée, la famille des violes comme étant « au-dessus » de celle des violons, malgré l'affection claire montrée par Johannes Tinctoris ou Marin Mersenne qui, rappelons-le, désigne le violon comme étant le « *roi des instruments* ». Dans le langage commun, on parle de consorts de violes, mais de bandes de violon, ce qui, on l'a vu, marque une différence entre les instruments par la fonction potentiellement déambulatoire du jeu en bande. Cette observation fait ainsi un parallèle clair et direct avec les musiciens qui jouent de ces instruments, entre savants, nobles gentilshommes ou princes, et musiciens professionnels

²⁶ On remarquera surtout une tendance des tessitures des basses à s'étendre vers les graves à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Voir les tableaux réalisés par Alain Gerbeau résumant les indications d'accords pour la famille des violons figurant dans les traités des XVI^e et XVII^e siècles dans *op. cit.*, p. 73-74.

²⁷ *Anciens et nouveaux statuts de la ville et cité de Bordeaux*, Bordeaux : Simon Boé, 1701, dans 4^e, p. 103.

²⁸ Luc Charles-Dominique, *Les « Bandes » de violons en Europe...*, *op. cit.*, p. 550-551.

²⁹ Ce point sera à retenir lorsque la question de la suspension des instruments à archets par courroie sera abordée.

vivant de leur dur labeur. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville fait cette description du violon en 1705-1706 : « cet instrument [le violon] n'est pas noble en France [...]. C'est-à-dire [...] qu'on voit peu de gens de condition qui en jouent et beaucoup de bas Musiciens qui en vivent »³⁰. Encore en 1740, Hubert Le Blanc, dans son fameux traité *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, le juge comme étant un instrument « perçant, voire tapageur et criard »³¹ Cela correspond bien à l'image qu'on se forge alors d'un instrument joué dehors, en mouvement, lors de fêtes, de noces ou pour animer les danses. Philibert Jambe de Fer développe sa présentation de l'instrument en décrivant la façon de soutenir la basse, suspendue à l'aide d'un « crochet dans un anneau de fer », pour ne pas entraver « celui qui en joue », et qui se jouerait « en conduisant quelque noce », donc debout et en mouvement :

Il [(le violon)] est aussi plus facile à porter, ce qu'est chose fort nécessaire, mesme en conduisant quelque noces, ou mommerie. L'Italien l'appelle Violon da braccia ou violone, par ce qu'il se soutient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose, le Bas à cause de sa pesanteur est fort malaysé à porter, pour autant il est soustenu avec un petit crochet dans un anneau de fer, ou d'autre chose, lequel est attaché au dos dudict instrument bien proprement : à cette fin qu'il n'empesche [(n'entrave les gestes de)] celui qui en joue.³²

Cette citation nous amène à nous pencher sur le point qui nous intéresse dans ce travail : les instruments à cordes et à archet suspendus par une courroie permettant un jeu debout et en déambulation. Une question se pose alors, à laquelle nous tâcherons de répondre partiellement (en réservant l'étude de l'aspect technique de la suspension des instruments pour la partie II-A, p. 37) : Quels instruments issus des familles de cordophones à archets sont concernés par un besoin de suspension, et pourquoi ? Nous verrons par la suite qu'on trouvera des réponses à cette question dans l'étude du contexte dans lesquels se produisaient les musiciens qui jouaient de ces instruments, des sources iconographiques, et tout simplement, mais sûrement, par des expérimentations concrètes de ces pratiques.

³⁰ Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Bruxelles : F. Foppens, 1705-1706, vol.2, p. 111.

³¹ Luc Charles-Dominique, *Ibid.*, p. 512.

³² Philibert Jambe de fer, *Epitome Musical...*, *op. cit.*, p. 62-63.

B - Jeu en extérieur et pratique urbaine de la musique : appropriation et mise en scène de l'espace public

Jusqu'au XVIII^e siècle, en France, le violon dans toutes ses tessitures et registres est perçu comme un instrument du dehors. Partout dans le royaume, on en joue pour toutes sortes d'occasions : noces, fêtes, bals, processions, le violon est un instrument connu du peuple. Il est alors très important de rappeler que la pratique musicale est pleinement liée aux coutumes de vie, la musique étant de tout temps et pour toutes les civilisations un élément majeur de la société et un marqueur direct de ses mœurs. On peut imaginer que derrière les innombrables contextes sociaux et économiques différents du royaume sous l'ancien régime, se cachent tout autant de pratiques musicales diversifiées. Depuis le Moyen-Âge se développe « une culture de l'extériorité qui, au-delà de l'expression d'une nouvelle sociabilité urbaine, participe à la mise en forme des rituels sociaux et politiques, à une théâtralisation de l'espace urbain. »³³ Si l'animation musicale est confiée la plupart du temps aux ménestriers, on ne peut omettre l'existence de plusieurs niveaux de pratiques musicales.

Dans la mesure où l'on sait qu'une majorité des musiques avant la Révolution française étaient de tradition orale, très peu ont pu bénéficier du privilège de l'écrit, et ne s'en réclamaient pas non plus, la question n'étant pas forcément de laisser des traces dans bien des cas. Les images et les textes littéraires constituent alors de riches sources d'informations concernant les pratiques musicales de l'extérieur. On peut en tout cas remarquer une immense inégalité au point de vue de la quantité des sources et de la répartition de leurs études bibliographiques sur le territoire français, entre ce qui concerne les musiques des rues de la capitale, les musiques urbaines des villes de province et les musiques jouées dans les territoires ruraux entre les XVI^e et XVIII^e siècles³⁴.

³³ Luc Charles-Dominique, « Puissance et autorité de la ménestrandise parisienne », dans Florence Gétreau (dir.), *Musiciens des rues de Paris*, Catalogue d'exposition, Musée des Arts et Traditions populaires, 1997-1998, p. 24.

³⁴ Voir le travail de Pierre Lavedan, Jeanne Huguency et Philippe Henrat sur la définition des zones urbanisées entre les 16^e et 18^e siècles dans Pierre Lavedan, *L'urbanisme à l'époque moderne. 16^e -18^e siècles*, Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1982.

Pour ce qui est de cette dernière aire d'étude, les informations parvenues à notre époque sont rares. Quelques témoignages iconographiques comme la procession de noce du « Mariage de pays » de Jan Brueghel l'Ancien (Ill. 3) nous renseignent sur une pratique musicale impliquant des bandes de violons mobiles dans un cadre événementiel et semblerait-il festif. Ces processions populaires sont organisées souvent par les gens du peuple, pour diverses occasions : l'exemple des noces est typique dans les représentations iconographiques. Ici, à la tête du cortège est représenté un joueur de tambour, suivi par une assemblée d'hommes, puis par la bande de violonistes.



Ill. 4 a : Jan Brueghel l'Ancien, dit Brueghel de Velours, *Mariage de pays*, Belgique, ca. 1612. Peinture à l'huile. Détail.

L'ordre d'apparition des participants au sein d'une procession reflète en quelques sortes un ordre social, et n'a rien d'anodin.³⁵ Cette bande est constituée de trois musiciens dont deux jouent des instruments de dessus, un autre au premier plan porte une basse de violon à l'aide d'une courroie fixée en bandoulière, ce qui permet de porter l'instrument de manière assez horizontale par rapport à l'axe du corps, et ainsi de pouvoir marcher et suivre la procession du mariage tout en jouant.



Ill. 4 b : Jan Brueghel l'Ancien, dit Brueghel de Velours, *Mariage de pays*, Belgique, ca. 1612. Peinture à l'huile.

³⁵ En Italie, présence des *Sonadori di viole da braccio* en tête de cortège des processions à San Rocco au XVIe siècle. Voir dans Alain Gerbeau, *op. cit.*, p. 15.



Ill. 5 : Anonyme, Procession de la Fête-Dieu à Aix-en Provence, paravent, huile sur bois, ca. 1710, détail. Aix-en-Provence, Musée du Vieil-Aix, inv. 867.3.1 ©L. Charles-Dominique.

Il faut voir dans le concept de procession une mise en scène de l'ordre social en vigueur. Il en existe de différentes sortes sous l'ancien régime. Il y a d'abord et surtout les processions religieuses. Georges Escoffier en fait les mentions dans son étude sur une socio-économie de la musique à l'âge des Lumières consacrée à la ville du Puy-en-Velay. Lors d'évènements particuliers, les processions religieuses sont une « mise en scène de la hiérarchie symbolique et politique de la cité »³⁶, orchestrée par l'Eglise. Des processions sont également organisées dans le cadre des fêtes annuelles ou jubilaires (Ascension, Pentecôte, Fête-Dieu...³⁷), dans lesquelles des musiciens sont engagés : « si l'initiative est prise par les habitants, les tambours et les violons, parfois les trompettes, animent le défilé »³⁸, malgré toujours la présence de l'Eglise. Cette dernière peut aussi parfois répondre à une demande sociale pour organiser des processions exceptionnelles, afin de répondre à des besoins précis, comme par exemple pour lutter contre les intempéries³⁹. Les instrumentistes présents côtoient les chantres de la cathédrale qui chantent des louanges. Il faut se défaire de l'idée trop commune d'une spécialisation systématique des musiciens, qui au XVIIIe siècle ne tiennent généralement pas compte du clivage musique profane/musique sacrée pour leurs emplois, ouvrant ainsi la voie à de nouveaux modes de professionnalisation (hors du cadre de la Ménestrandise, qu'on étudiera en détail dans le prochain chapitre). On observe ainsi la présence de « gagistes » capables d'entonner un plainchant aux côtés de chantres de la cathédrale⁴⁰, et aussi l'emploi des musiciens de l'Eglise (ou des

³⁶ ESCOFFIER Georges, *Tambours, théâtre et Te Deum, pour une socio-économie de la musique à l'âge des Lumières*, Paris : Classiques Garnier, 2020, p. 83.

³⁷ Treize pour une année au Puy-en-Velay en 1697 par exemple.

³⁸ *Ibid.*, p. 83.

³⁹ *Ibid.*, p. 85-86.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

musiciens militaires) dans des manifestations profanes : « les fêtes font donc appel uniquement aux institutions musicales locales, au premier rang desquelles la musique de la cathédrale »⁴¹.

Les fêtes officielles organisées par les pouvoirs politiques font elles aussi l'objet de manifestations extérieures. Pour l'animation musicale, si on remarque en général une présence largement majoritaire de tambours, de fifres et de trompettes dans ce type de processions, on pourra noter l'ajout ponctuel d'instrumentistes jouant des violons et des hautbois à cet effectif de base lors des cérémonies coutumières.⁴² S'établit alors une hiérarchie entre les instruments chargés ordinairement des annonces, et les violons ou hautbois, qui sont progressivement devenus une marque de la souveraineté⁴³. Dans les processions, « le violon, joué debout, est le signe de la puissance politique symbolique, celle qui ne meurt jamais », et qui s'oppose aux « tambours et fifres [qui] se rattachent à la puissance politique active, matérialisée par les armes. » On remarque la « distinction (commune depuis Bodin, *La République*, 1576, et reprise par Rousseau) entre la souveraineté, perpétuelle, indivisible, et le commandement civil qui incarne la souveraineté dans des institutions concrètes et des actes de puissances ».⁴⁴ Le violon représente alors l'émanation du pouvoir de la bourgeoisie, et la musique, jouée en extérieure revêt trois fonctions sociales : faire savoir (les décisions des autorités), faire croire (en l'unité du corps social) et faire agir (rentrer chez soi, venir à l'hôtel de ville...).

Mais la distinction entre le violoniste assis et le violoniste debout est pourtant généralement synonyme de clivage entre une pratique réservée aux élites, à la noblesse, et destinée aux salons, et une pratique d'extérieur, jouée par et pour les réjouissances du peuple. Bernard Bardet fait ainsi part d'une dichotomie entre l'élite violonistique royale et les « violoneux de carrefours », « simples joueurs d'instruments » dont le « champ d'activité de dépassait pas l'amusement des badauds à la foire ou les noces populaires » et dont l'art n'était

⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

⁴² Ici, centrage sur l'étude autour du Puy-en-Velay. Il est à noter qu'en France dans notre période d'études, chaque ville développe des affinités plus ou moins importantes avec les bandes de violon, dans chacune se créant des traditions musicales propres. Voir dans Luc Charles-Dominique, *Les ménestriers français sous l'Ancien régime*, préface de François Lesure, Paris : Klincksieck, 1994.

⁴³ Voir Florence Alazard, *Art vocal, art de gouverner ; la musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVIIe siècle*, Minerve, 2002. Les périodiques du dix-huitième siècle mentionnent à plusieurs reprises ce jeu de mot : « Celui qui règle les violons règle le bal », cité par Georges Escoffier, dans *op.cit.* p. 110.

⁴⁴ Georges Escoffier, *op. cit.*, p.112.

destiné qu'à « un public populaire de cabarets, de noces et de réjouissances grossières »⁴⁵, en désignant ici à la fois les ménétriers et les musiciens non « maîtres ». Le prochain chapitre montrera en tout cas que le statut social des joueurs de violon évolue en parallèle à une prise de pouvoir ménétrière tout au long de notre période d'étude. Nous verrons que le jeu en bande impliquera au sein de ces contextes l'installation de sangles ou courroies pour le jeu des basses d'archets afin de permettre leur déambulation en musique.

Les processions sont loin d'être les seules formes de prestations sonores qui animent les rues des espaces urbains de France avant la Révolution. Les musiciens, chanteurs, colporteurs et autres « Cris » des rues constituaient l'identité sonore des villes sous l'ancien régime. Il est aujourd'hui difficile de se faire une idée nette des réalités musicales que cela impliquait. Néanmoins, les répertoires, ainsi que conditions concrètes des exécutions et de la réception des œuvres des chanteurs de rue nous sont accessibles grâce aux chansonniers rassemblés par des amateurs⁴⁶ (attention cependant aux travaux d'adaptations, de réécritures et de sélection qui sont imposés à ces chansonniers au cours du temps⁴⁷).

Les images littéraires et iconographiques que nous avons de ces musiciens des rues les déprécient largement par un renvoi à un état de mendicité et à une fort basse condition. Nicolas Retif de la Bretonne dépeint ainsi dans *Les nuits de Paris* une image commune aux moralistes du XVIII^{ème} siècle de petites gens qui mendient et jouent de tours bas pour subsister, reflet d'un important mépris de classe : « J'ai toujours abhorré les chanteurs de rues et en général tous les colporteurs ; ce sont des misérables sans mœurs, des fainéants, des inutiles. »⁴⁸ Le fameux *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier comporte également de tels jugements implicites et associe les musiciens et chanteurs de rue aux derniers états de la misère populaire. Il écrit :

⁴⁵ Bernard Bardet, *Les violons de la musique de la chambre du roi sous Louis XIV*, Société Française de musicologie, 2016, p. 91-92, 120, 138.

⁴⁶ Vincent Millot, « Le Parisien n'a point l'oreille musicale... », dans *Musique, Musiciens et Chanteurs de rues à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles, Église, Éducation, Lumières... Histoires culturelles de la France, 1500-1830. En l'honneur de Jean Quéniart* ; éd. par Alain Croix, André Lespagnol et Georges Provost, 1999, p. 409.

⁴⁷ On peut remarquer un intérêt grandissant pour la fixation écrite et la collecte systématique des chansons anecdotiques à partir du début du XVIII^{ème} siècle. Voir Claude Grasland, Annette Keilhauer, « La rage de collection ». *Conditions, enjeux et significations de la formation des grands chansonniers satiriques et historiques à Paris au début du XVIII^e siècle (1710-1750)*, dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, tome 47 n°3, Juillet-Septembre 2000, p. 458-486.

⁴⁸ Nicolas Retif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, Londres : s.n., 1788, Editions d'aujourd'hui, 1994, p. 158.

Plus loin passe un autre musicien ; mais il ne marche point sur ses pieds, car il n'en a plus. Le malheureux est assis les jambes croisées, sur un petit cheval, qu'une jeune fille conduit par la bride, en avançant la main gauche pour recevoir la monnaie qu'on voudrait lui jeter des croisées. Le contraste de cet homme qui joue du violon et qui chante, après avoir perdu ses pieds, touche les cœurs : et la piété filiale de la jeune fille détermine l'aumône incertaine à tomber des fenêtres⁴⁹.

A Paris, la tradition des chanteurs du Pont-Neuf est devenue un symbole de la musique des rues de la capitale. Les chanteurs de rue échappent à l'autorité de la confrérie des ménétriers de St-Julien, qui ont le monopole de la pratique officielle de la musique (bandes et réjouissances), laissant le reste des musiciens à l'état de mendicité, car considérés comme « vendeurs ou marchands de chansons » dépendant de la confrérie des imprimeurs⁵⁰. L'imprimé est en effet le support obligé de leurs échanges commerciaux, et le *timbre*⁵¹, le support musical essentiel à la diffusion populaire des chansons.⁵² Les chantres des rues sont néanmoins soumis à un strict contrôle des autorités. Leur activité est contraire aux mœurs religieuses, et dans certaines villes, ils ont défense de jouer de la musique et de chanter dans les rues et places la nuit, après dix heures du soir⁵³.

Toute cette musique, que le peuple paie avec la plus vile monnaie, est intolérable pour quiconque a de l'oreille ; mais le Parisien n'a point l'oreille musicale.

L.S. Mercier, *Tableau de Paris*, 1783.

Concernant la musique urbaine instrumentale, s'il est très difficile de retrouver un contenu musical, à part quelques lignes dans des traités d'instruments, ainsi que des airs de chansons à *timbre*, ou des thèmes traditionnels ayant perduré avec les aléas de la tradition purement orale, on peut en étudiant les sources à notre disposition se faire une idée des contextes de certaines pratiques musicales en extérieur, notamment ce qui concerne les

⁴⁹ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, Amsterdam : 1783, édité par J.C Bonnet, Le Mercure de France, 1994, CMXCVI, II, p. 1428.

⁵⁰ Florence Gétreau, « La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVIIe-XXe siècles) », dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique : Rumeurs urbaines : colloque « Musiques dans la rue » ... 2001*, p. 3.

⁵¹ Regroupement des chansons utilisant une même mélodie, quelle que soit leur date de production.

⁵² Joseph Le Floc'h, « Chanteurs chansonniers sous l'ancien régime », dans F. Gétreau, *Catalogue d'exposition : Musiciens des rues de Paris*, op. cit, p. 34, 40.

⁵³ Georges Escoffier, *op. cit.*, p. 175.

instrumentistes de rue dans les villes.⁵⁴ L'instrumentarium des musiciens des rues est très peu représenté. Les gravures de la fameuse collection *Les Cris de Paris*, représentent peu de musiciens et de chanteurs de rue, et laisse encore moins de place aux instruments de musique (flûtes, cordophones, percussions)⁵⁵ mais un instrument leur est associé dans l'imaginaire populaire : la vielle à roue. Sa place dans les traités d'instruments est loin d'être noble, comme on peut le voir dans la description que Pierre Trichet lui consacre dans son *Traité des instruments de musique* vers 1620 : « maniée seulement par des idiots et pauvres mendiants, la plupart desquels sont aveugles, il ne faut pas s'estonner si elle sert seulement pour esmouvoir a pitié, et donner moyen aux misérables de survenir à leur misere »⁵⁶. On peut considérer que cet instrument répond aux critères de l'appellation de cordophone suspendu (ou ici tenu) par courroie, même s'il est en réalité assez éloigné des basses de violons et autres violes qui nous intéressent dans cette étude, même si parfois ils sonnent de concert. Dans son *Harmonie Universelle*, Marin Mersenne indique que « les gueux qui ioüent de la Vielle accompagnent ordinairement son harmonie du son de ces cymbales [le triangle], & de celui du violon & du tambour. »⁵⁷ Florence Gétreau fait remarquer la représentation satirique d'une de ces scènes de « musique » dans une estampe burlesque accompagnée de quatrains satiriques : *L'Aliance Burlèque de Rolin Trapu et de Catin Bonbec illustres pollissons* (Ill.6).

⁵⁴ Florence Gétreau, « Concerts ambulants : Portraits de quelques célébrités en plein vent », dans Florence Gétreau, *Catalogue d'exposition : Musiciens des rues de Paris*, op. cit.

⁵⁵ Vincent Millot, « Les Cris de Paris ou le « Chant » des rues, XVIème-XVIIIème siècles », dans F. Gétreau, *Ibid.*, p. 29-33.

⁵⁶ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, ca.1640, publié par François Lesure, Genève : Minkoff, 1978, p. 165.

⁵⁷ Marin Mersenne, *op. cit.*, Livre VII, p. 49.



Ill. 6 : L'Aliance Burlèque de Rolin Trapu et de Catin Bonbec illustres pollissons... : [estampe], Ganière, BNF, Hemmin, 3216.

Cette estampe (qui, au même titre que beaucoup d'œuvres iconographiques de l'époque, est davantage le reflet d'une esthétique artistique fantasmée au XVIII^e siècle français que de la réalité urbaine) représente une scène regroupant des éclopés, rassemblés pour « faire la symphonie », au son de « Thibaut le Vieilleur », de « Lubin le Tambourineur », jouant aussi la flûte, d'un enfant jouant le triangle ainsi qu'au premier plan sur la gauche, de dos, d'un joueur instrument à archet, et en dit long sur cette « Musique à Porter le Diable en Terre »⁵⁸. Ce dernier musicien joue ici de la *basse de Flandres*, instrument à cordes frottées ou frappées (parfois monocorde, ici à deux cordes) tant étonnant que rudimentaire, construit à base de cordes tendues sur un simple bâton, et bénéficiant de la résonance procurée par une vessie de porc gonflée. Cet instrument (*baddler fiddle* en anglais, *bumbass* ou *Teufelsgeige* en



Ill. 7 : W. Williams, Singing Sam of Derbyshire, 1760, jouant la basse de Flandres, image trouvée dans le livre *The Ballads & Songs of Derbyshire*, Llewellynn Frederick William Jewitt, London : Bemrose, 1867.

⁵⁸ Le terme est issu du titre d'une estampe de Lagniet de 1657, le tout est cité par Florence Gétreau, dans « Concerts ambulants : Portraits de quelques célébrités en plein vent », *op. cit.*, p. 42.

allemand), est un bon exemple de factures rudimentaires et populaires ayant existé en Europe, bien loin du monde des traités instrumentaux étudiés plus tôt.

Concernant le violon, présent sans discontinuer dans les scènes de rue, il parfois de tessiture basse, tenu en bandoulière ou d'un modèle hors du commun intrigant les passants. Il peut avoir pour fonction d'accompagner le chant, ou de jouer la basse avec d'autres instruments. En 1783, Mercier évoque un « concert ambulante » :

Un étranger, le lendemain de son arrivée, entend sous ses fenêtres quelques airs exécutés sur la basse et le violon. La curiosité lui fait ouvrir sa croisée qui donne sur la cour : quelle est sa surprise ? Il ne voit qu'un homme qui accompagne sur un instrument l'air qu'il joue sur un autre ; et voici comment un seul homme compose l'orchestre adossé contre la muraille. Il tient en main son violon, une basse est étendue devant lui, et par le moyen d'un archet attaché à son pied droit il en tire une sorte de ronflement continu, qui du moins suit quelquefois la mesure de l'air qu'il joue avec les mains⁵⁹.

Une bande de violons réduite à sa plus stricte dimension (un violon et une basse) est ainsi jouée par un seul et même musicien, jouant la basse d'une manière très peu conventionnelle. Charles Burney livre la description lors de ses voyages d'une famille de mendiants italienne jouant en bande de violon et accompagnant des chants pour subsister à Lyon :

[28 juin 1770] Le père tenait le premier violon avec beaucoup de vigueur ; le deuxième violon et la basse étaient joués par ses deux fils ; ses deux filles chantaient tour à tour des duos et des solos. [...] Mais après chaque air, les jeunes filles venaient recueillir, en faisant le tour de la table avec une assiette, les fruits de la générosité de chacun. La collecte devait être bien mince, à en juger par l'attention que l'on prêtait à la musique, car je n'ai jamais entendu [...] de tapage semblable à celui que faisait la compagnie (je ne saurais l'appeler le public) pendant les plus beaux morceaux exécutés par ces Italiens⁶⁰.

Les circonstances de ces « concerts ambulants » nous laissent imaginer que la basse était jouée debout, étant donné le fait que cette bande devait sûrement passer de places en places au sein de la ville afin de gagner leur faible rente, telle est encore aujourd'hui souvent une caractéristique des musiciens de rue jouant pour subvenir à leurs besoins. Le jeu du violon est aussi grandement soumis à un contrôle strict des autorités, et la distinction entre les musiciens « reçus maîtres », et les simples « amuseurs » renforce les difficultés d'en jouer librement. En

⁵⁹Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, op. cit., p. 156.

⁶⁰ Charles Burney, *The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, London : T. Becket and Co., 1771, p. 83.

1741, une assemblée des *maîtres joueurs d'instrumens et de danse de la ville de Paris et autres villes du royaume* rédige les nouveaux statuts de la confrérie des ménétriers de Paris, dont l'article 27 est ainsi formulé :

Comme il seroit également impossible et opposé aux projets de la communauté pour la perfection des arts qui en font objet, d'y comprendre un certain nombre de gens sans capacité, dont les talents sont bornés à l'amusement du peuple dans les rues et dans les guinguettes, il leur sera permis d'y jouer d'une espèce de violon à trois cordes seulement, et connu sous le nom de rebec, sans qu'ils puissent se servir d'un violon à quatre cordes sous quelque prétexte que ce puisse être, à peine de confiscation au profit des pauvres, et à la charge de se faire inscrire par nom, surnom et demeure, comme joueurs de rebec ou de quelqu'autre instrument que ces sortes de gens-là puissent jouer, soit à cordes, soit à vent, sur un catalogue qui en sera dressé gratis par le clerc de la communauté, au cas qu'ils fissent dans la ville de Paris et faubourgs plus de quatre jours de résidence⁶¹.

Au XVIII^e siècle, le violon est devenu un art réclamant d'en avoir été jugé « maître » pour pouvoir en exercer la pratique en extérieur, le rebec est laissé aux musiciens souvent pauvres jugés mauvais par les confréries de ménétriers.

On peut enfin citer une autre catégorie de musique animant les espaces publics : celle associée aux troupes de théâtre déambulatoires, qui s'inscrivent également largement dans le paysage urbain et engageaient des musiciens : « Tant que l'offre de spectacle est constituée de



Ill. 8 : *Arrivée des comédiens au Mans*, (scène de Sarron, *Roman Comique*), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755).

théâtre de foire, la question de la salle ne se pose pas. Une grange, une halle, un jeu de paume, ou une place publique l'été, peuvent suffire.»⁶² Dans certains cas de théâtre musical, la présence de violons est attestée, comme dans cette estampe, *Arrivée des Comédiens au Mans* (ill. 8), où on peut voir l'un de ces comédiens transporter une basse de viole ou de violon sur son dos à l'aide d'une sangle lors de l'arrivée

⁶¹ Luc Charles-Dominique, *les « Bandes » de violons...*, *op. cit.*, p. 486.

⁶² Georges Escoffier, *op. cit.*, p. 214.

de la cargaison de transport de la troupe. La scène est décrite dans le roman :

« Il portait sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courbait un peu en marchant, on l'eût pris de loin pour une grosse tortue qui marchait sur les jambes de derrière. »⁶³

Si le jeu debout de l'instrument lors de la représentation n'est pas attesté, on peut supposer que, dans la mesure où cette troupe a un jour existé, la présence de cette courroie sur l'instrument pouvait avoir d'autres usages que celui du simple transport. Le fait que cet instrument soit de tessiture basse peut suggérer également une dimension polyphonique dans les bandes des troupes de théâtres itinérantes.

Pendant des siècles, les musiciens de rue devaient en tout cas se plier aux réglementations des confréries de ménestriers, se réservant le droit à l'exercice des bandes. Mais qui étaient ces ménestriers exactement ? Comment pratiquaient-ils la musique ? Comment étaient-ils organisés ? Et comment ont-ils développés un monopole sur une partie de la vie musicale du royaume jusqu'au milieu du XVIII^e siècle ?

C - Une pratique musicale ménestrière

Aucune personne regnicole⁶⁴ ou étrangère, ne pourra tenir Ecole, montrer en particulier la danse ni les Jeux des Instrumens hauts & bas, s'attrouper ni jour, ni nuit, pour donner Sérénades, ou joüer desdits Instrumens en aucunes Nôces ou Assemblées publiques ou particulieres, ni pour tout ailleurs, ni généralement faire aucune chose concernant l'exercice de ladite Science, , s'il n'est reçu Maître, ou agréé par ledit Roi ou ses Lieutenans, à peine de cent livre d'amende pour la premiere fois contre chacun des contrevenans, saisie & vente des Instrumens, le tout applicable, un tiers à sa Majesté, un tiers à la Confrairie S. Julien, & l'autre audit Roi des Violons, ou ses Lieutenants, & de punition corporelle pour la seconde [...] défenses sont faites, tant aux Maîtres, qu'à toutes autres personnes, de joüer des Instrumens dans les Cabarets & lieux infâmes ; Et en cas de contravention, les Instrumens des contrevenans seront sur le champs cassez et rompus, sans figure de Procès [...] et les contrevenans emprisonnés pour le payement de ladite amende [...].⁶⁵

⁶³ Paul Scarron, *Le roman comique*, Paris : Toussaint Quinet, 1651, p. 202.

⁶⁴ Appartenant au royaume.

⁶⁵ Article VI, dans *Statuts et Reglemens des Maîtres de Danses et Joueurs d'instrumens, tant hauts que bas, pour toutes les villes du royaume, registrés en Parlement le vingt-deuxième Août 1659*. Paris : Imprimerie d'Houry fils, 1753, p. 9.

C'est ainsi que la confrérie Saint-Julien des Ménétriers de Paris imposa son hégémonie sur l'ensemble musiciens du royaume pendant des siècles⁶⁶. Le nom « ménétrier » puise son étymologie du latin *minister*, serviteur. La notion dans son acceptation musicale apparaît au tournant du XIII^e siècle. Elle est synonyme d'emblème sonore et de métier. Les ménétriers, instrumentistes spécialisés, se mettent au service non seulement des élites et grands pouvoirs féodaux qui les emploient alors de façon pérenne, mais de la communauté toute entière.⁶⁷ Ces musiciens qui n'ont laissé que fort peu de traces écrites (dont de rares contrats et des règlements) forment alors la base de la pratique musicale professionnelle sous l'Ancien Régime. « C'est à la suite de l'apparition, aux XII^e et XIII^e siècles, de la bourgeoisie urbaine, des nouveaux groupes sociaux et professionnels, des gouvernements urbains, mais aussi à la suite de la contestation de l'Eglise par les ordres mendiants, par certaines hérésies chrétiennes, par la monarchie même, que le besoin d'affirmation des anciens et nouveaux pouvoirs s'est traduit, musicalement, par la création de corps de musiciens à la fonction emblématique de représentation. »⁶⁸

Des corporations se créent alors et se développent progressivement partout dans les villes du royaume, dès le début du XIV^e siècle, lorsque la confrérie de Saint-Julien des Ménétriers de Paris (première en date et en importance) fut fondée en 1321 par vingt-neuf « ménestreaux, jougleurs » et huit « jougleresses » qui se sont rassemblés autour d'un corporatisme dont les valeurs sont définies par des textes fondateurs et des statuts, réactualisés régulièrement jusqu'au XVII^e siècle. Des lieux leur sont assignés : la chapelle Saint-Julien des Ménétriers, nommée par leur saint-patron, et une rue, la rue des Joegleurs (devenue en 1480 rue des Ménétriers, aujourd'hui rue Rambuteau), marquant leur implantation de manière physique dans la capitale. Ces corporations posent une base de morale chrétienne à l'organisation des musiciens : le choix religieux de la confrérie tient ses membres à des obligations consignées dans les textes des statuts corporatifs (entretien de la chapelle votive, présence obligatoire aux motifs religieux, refus du blasphème, respect d'un code de bonne conduite chrétienne...) Les ménétriers doivent, afin d'exercer, être reçus « maîtres » à la suite

⁶⁶ Florence Gétreau, « Guillaume de Limoges et François Couperin ou comment enseigner la musique hors la Ménestrandise parisienne », dans *Antonio Baldassarre. Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschrift zum Geburtstag von Dorothea Baumann. Music. Space. Chord. Image. Festschrift for Dorothea Baumann's 65th Birthday*, Peter Lang, 2011, p. 163.

⁶⁷ Luc Charles-Dominique, « Puissance et autorité de la ménestrandise parisienne », *op.cit.*, p. 24-28.

⁶⁸ Luc Charles-Dominique, *Les « Bandes » de violon en Europe... op. cit.*, p. 432-433.

d'un examen devant un jury. Ce « chef-d'œuvre » (nom de l'examen) prend place au terme d'une formation de durée variable (souvent de quatre ans), et détermine la capacité à exercer de l'activité de « joüeur d'instrumens ».

Les statuts parisiens de la confrérie de Saint-Julien ont eu tendance à influencer et même à dicter la conduite de l'intégralité des corporations ménétrières de France. A la tête de la hiérarchie, se trouve le roi des ménétriers, ou « roi des Violons », nommé à vie par le roi de France dès le décret des statuts corporatifs de 1407, et suppléé par ses « Lieutenants », chargés de faire respecter son autorité en province⁶⁹. C'est lui qui régit la communauté, donne les brevets d'apprentissage, la licence à l'étranger pour jouer dans Paris. Les statuts de 1407 stipulent ainsi « qu'aucun ménestrel estrangier [ne peut] jouer desdiz instrumens en la ville de Paris », jusqu'à ce qu'ils « ayent [été] une fois veuz, visitez et passez pour souffisans. »⁷⁰

Les ménétriers deviennent alors des citoyens à emploi officiel, organisés en corps de métier puissants, en unions professionnelles hiérarchisées qui s'inscrivent dans le champ social, et qui jouissent du monopole d'une pratique musicale dans les lieux publics de la capitale, puis du royaume.

Ils sont des « joueurs d'instruments tant hauts que bas », c'est-à-dire jouant des instruments sonores (les hautbois), et moins sonores (les violons)⁷¹. Leur qualité de poly-instrumentistes est l'une des essences de la tradition ménétrière. On peut en avoir un exemple lorsque François Bertaut évoque dans son *Journal du voyage d'Espagne* la bande municipale des hautbois de Toulouse jouant au mariage de Louis XIV à Saint-Jean-de-Luz :

⁶⁹ Les *Statuts et Reglemens...*, *op. cit.*, de 1659 s'adressent à tous les ménétriers du royaume, et font mention de ces « Lientenants ».

⁷⁰ Statuts 1407

⁷¹ Parfois le violon est considéré comme un instrument « haut », en opposition à des instruments « bas » comme les violes (Voir l'opposition des instruments faite par Zacconi, p. ? citation d'Hubert le Blanc p. ?). Voir aussi cette citation de Sébastien Locatelli, en voyage à Lyon en 1664 évoquant la « musique du pays » jouée par une bande constituée de « quarante ou cinquante grandes basses de violes » en même temps que de « quinze ou vingt violons » : « ils font généralement un tel fracas qu'ils semblent vous inviter à la bataille et vous mettent au cœur une ardeur belliqueuse. », citée par *Luc Charles-Dominique dans Les « Bandes » de violon...*, *op. cit.*, p. 514.

La bande estoit de dix hommes qui jouaient fort bien du violon, mais beaucoup mieux encore de leurs hautbois, qui sont tout à fait bien concertés. Cette rencontre ne servit pas peu à tenir en bonne humeur⁷².

Ces musiciens adaptent leur champ d'activité à des fonctions populaires (noces, fêtes...) comme officielles (politiques, entrées dans les villes...), profanes comme religieuses (comme dans certaines grandes processions). Leur jeu musical s'organise en bandes d'un seul type d'instrument avec toutes ses parties, qui se constituent parfois sous un contrat d'association devant notaire, et à une durée parfois variable, de quelques jours à des dizaines d'années. En France, le monopole musical de la Ménestrandise situe la pratique du jeu en bande de violons presque exclusivement au sein de la musique ménétrière. Et cette pratique pourtant venue d'Italie se répand partout en France. Au XVII^e siècle, la plupart des zones urbaines assez importantes comptent un orchestre ménétrier communal (Luc Charles-Dominique fait part de mentions de bandes municipales à Narbonne, Carcassonne, Saint-Jean-de-Luz, Toulouse, Cahors, Figeac, Bagnères-de-Bigorre, Montpellier, Avignon, Valence, Romans, Le Mans et Alençon, Angers, Vannes, Rennes, Troyes, Amiens, Abbeville, Lyon, Bourges, Moulins, Paris...⁷³), ce qui démontre bien l'universalité du modèle orchestral de la bande de violons dans les zones urbanisées françaises, développée dès le XVI^e siècle. Ces bandes ménétrières sont parfois engagés ponctuellement par les instances dirigeantes des villes pour des évènements particuliers, comme nous le montre l'emploi en 1550 de bandes ménétrières pour l'entrée d'Henri II dans la ville de Rouen, ou encore comme lorsque beaucoup plus tard, en 1701, la ville d'Avignon emploie une bande de 18 violons pour l'entrée des ducs de Bourgogne et de



Ill. 9 : Anonyme, *Les musiciens de la Fête-Dieu*, Aix en Provence, 1776. Détail. Marseille, Musée Grobet-Labadi.

⁷² François Bertaut, *Journal du voyage d'Espagne, contenant une description fort exacte de ses royaumes, et de ses principales villes, avec l'état du gouvernement...*, Paris : R. Guignard, 1682, p. 224-225. Cité par Luc Charles-Dominique dans *Les « Bandes » de violon en Europe*, op. cit., p. 402.

⁷³ Luc Charles-Dominique, *Ibid.*, p. 409-412.

Berry dans la ville, dans une volonté forte de démontrer le prestige de la noblesse, des élus et de l'ordre symbolique⁷⁴.

On peut remarquer cependant que malgré une tradition très forte de *whole consort* (terme anglais désignant un ensemble constitué uniquement d'instruments de même type, et de différentes tailles) chez les ménétriers français, ces derniers montrent une certaine adaptabilité à certaines situations, comme lorsqu'en 1587, Michel Henry, ménétrier parisien, pour la nuit de Saint-Julien (des Ménétriers), joue avec « Chevalier, Loré, Henry l'aîné, la Motte, Richaine et autres, et furent sonnez [sept airs] sur luts, épinettes, mandores, violons, flustes à neuf trous, tambour à main, avec la flute à trois trous, et tambours de Biscaye, larigaux [fifres], le tout bien d'accord et sonnant, et allant parmi la ville... »⁷⁵ Voici donc un exemple (assez rare) de la mention de ménétriers jouant dans un *broken consort* (également terme anglais désignant un ensemble d'instruments de différents types jouant ensemble, pratique qu'on retrouvait plutôt dans les cours) en déambulation dans les rues de la ville.



Ill. 10 : Anonyme, Un « Broken Consort », Dresde, 1614.

A la notion de troupe ménétrière est ainsi très souvent associée celle de déambulation. L'existence d'un mode de jeu musical déambulatoire au sein des bandes de violons des

⁷⁴ Renseignements sur les bandes de violon donnés par L. Duhamel, archiviste départemental au début du XXe siècle, dans « Avignon au XVIIIe siècle, réjouissances publiques », *Annuaire administratif, Historique et Statistique du Vaucluse*, 1915. Cité par Georges Escoffier dans op. cit., p. 111.

⁷⁵ François Lesure, « Le recueil de ballets de Michel Henry (vers 1620) » dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris : Jean Jacquot, 1956, p. 206. Cité par Luc Charles-Dominique dans *Ibid.*, p. 408.

ménétriers est vérifié : même si souvent ces ensembles semblaient avoir une pratique musicale statique (dans le cadre d'animation de la danse, des banquets, dans des rituels royaux ou profanes...), il semblerait qu'ils aient aussi toujours été joué de façon itinérante, au cœur du rituel de procession ou toute autre pratique musicale multi-sites nécessitant de se déplacer de l'un à l'autre (comme, par exemple, de la salle de bal au banquet, ou lors de noces, de processions religieuses, de réjouissances publiques...)⁷⁶. Comme on aura pu le voir dans le précédent chapitre, les ménestriers font parfois partie des musiciens engagés par l'Église pour renforcer les effectifs sonores lors de grandes processions, ou par les villes lors d'évènements spéciaux. En mouvement, les bandes de violons ménestrières peuvent représenter l'autorité, comme à Grenoble lors des festivités organisées pour célébrer le mariage du roi en 1725, où les consuls, qui occupent une place politique subalterne, manifestent leur présence par la musique :

Sur les quatre heures, les Consuls accompagnés du Lieutenant Général de Police et du Procureur du Roi, précédés des hautbois et des violons, et au bruit des fanfares, se rendirent au Gouvernement, où le Chevalier de la Baume, premier consul, invita le Gouvernement au Te Deum que l'on allait chanter à la cathédrale⁷⁷.



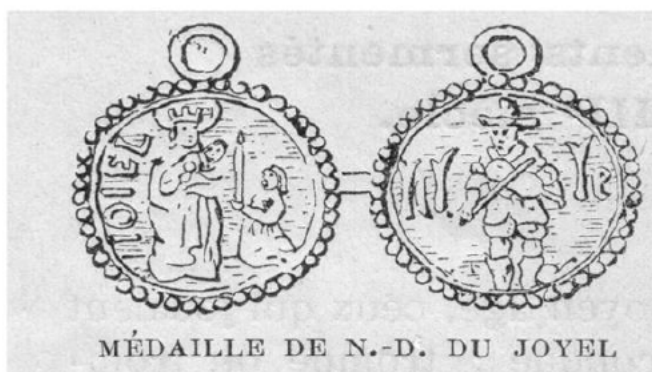
Ill. 11 : Frederick Bercht (1581), Célébration pour la visite de l'archiduc Charles d'Autriche à Dresde, Allemagne, Dresden, Sächsische Landesbibliothek.

Toutes ces situations déambulatoires en bandes de violons, impliquant un jeu musical en mouvement, devaient être constituées, comme le veut la tradition du jeu en *consort*, de toutes les parties, allant du dessus à la basse. Pour le transport de ces basses par le musicien en même temps que son jeu à l'archet, en marchant, l'apport d'une courroie pour suspendre l'instrument est donc nécessaire.

⁷⁶ Luc Charles-Dominique, *Ibid.*, p.403.

⁷⁷ *Le Mercure de France*, octobre 1725.

Même dans le cadre d'une pratique musicale statique, on peut supposer que certains contextes nécessitaient que le musicien se tienne debout. « Ainsi, l'apparition de violons tenus sanglés dans les représentations de grands groupes d'instruments renvoie au style du répertoire interprété. On peut imaginer que la nature de certaines cérémonies accompagnées de musique interdisait la tenue de la basse en position assise. Certaines cérémonies religieuses voire certaines cérémonies profanes rendues solennelles par la présence d'une figure princière, imposaient peut-être à toutes les personnes présentes de se tenir debout y compris les musiciens. Dans ce cas, le port de l'instrument tenu par une sangle pourrait être associé à un type de répertoire solennel voire religieux. »⁷⁸ Ce style de jeu des basses de violons s'impose-t-il comme un emblème de la ménestrandise ? La



Ill. 12 : Médaille de Notre-Dame du Joyel, médaille de la confrérie des ménétriers de Lille, XVIe siècle.

confrérie de Notre-Dame du Joyel, confrérie des ménétriers de Lille a en tout cas décidé au XVIe siècle de représenter un joueur de violon volumineux (basse ou ténor de violon) tenu transversalement par rapport à l'axe de son corps, sur sa médaille corporative (Ill. 12).⁷⁹

Si les musiques à danser restent l'apanage des répertoires ménétriers des violons, il est très difficile de savoir quels étaient exactement leurs résultantes sonores, dans la mesure où beaucoup étaient de l'ordre de l'apprentissage de tradition orale. Mais il est probable qu'une grande partie de leur mode de jeu était improvisé, notamment pour les parties intermédiaires de la bande, et pour les parties de basses. A la manière des ensembles d'alta capella, les membres des bandes de violons pouvaient introduire des éléments mélodiques, thématiques, rythmiques nouveaux, et amener à des variations harmoniques et rythmiques de remplissage.⁸⁰

⁷⁸ JOUD Pierre H., *La diversité des instruments de basses de violon dans l'Europe occidentale à l'aube du Baroque (1511-1618)*. Mémoire de master, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2018.

⁷⁹ Edouard Vanhende, *Numismatique lilloise : ou, description des monnaies, médailles, jetons, méreaux &c. de Lille*, Lille : V. Didron, 1858.

⁸⁰ Luc Charles-Dominique, les « Bandes » de violons... op. cit., p. 569-572.



Ill. 13 : Anonyme, 1597, Vue de la cathédrale Notre-Dame, Anvers, Groen Kerkhof, Vleehuis.

Au cours du XVII^e siècle, le statut des ménétriers est toujours bien prestigieux, le violon n'est plus un instrument de bas étage comme il a pu l'être (il a ses places dans les cours européennes dès le XVI^e siècle, on le verra dans le prochain chapitre) et ses musiciens, perdent dans les grandes villes leur image de « violoneux de carrefours ». Mais les corporations tomberont vite en déclin. Si des corporations ménétrières existent toujours à Paris, et dans d'autres grandes villes de France jusqu'entre le milieu et la fin du XVIII^e siècle, leur pouvoir et hégémonie s'estompe déjà dans les villes moyennes en province dès les premières décennies du siècle. Déjà au début du siècle, le fonctionnement hiérarchique et corporatif des confréries disparaît, mais on utilise toujours le nom *ménétrier* pour « désigner [...] des musiciens de profession, indépendants des institutions religieuses ou civiles. Il n'est donc pas question d'une appartenance corporative comme au siècle précédant [comme au XVII^e siècle]. On en trouve peu de traces solides à cette période, dans notre aire d'étude [Le Puy-en-Velay]. »⁸¹ Les ménétriers ne seraient dans certaines aires géographiques plus représentants d'un système de corporations, alors en désuétude, mais garderaient un statut de musiciens servant différentes parties de la vie sociale. Déjà en 1690, Furetière en parle au passé dans son dictionnaire :

⁸¹ Georges Escoffier, *op. cit.*, p. 92.

MENESTRIER. n.m. Vieux mot qui signifioit autrefois violon, & toute autre joüeur d'instruments, ou Maistre à danser. [...] Ce n'est plus qu'aux nopces de village où on appelle les menestriers [...]⁸².

Entre 1662 et 1773, un grand conflit anima l'espace juridique et musical parisien, mettant en parti la confrérie des ménétriers de Saint-Julien contre une ligue des « musiciens harmonistes » formés de musiciens du roi et de l'Académie Royale de musique entre autres. Ce long combat juridique eut lieu dans une volonté des musiciens n'appartenant pas la Ménestrandise, de contester le monopole des confréries ménétrières sur l'exercice de la musique, et surtout l'interdiction à quiconque n'ayant pas été « reçu Maître » par la corporation d'enseigner le clavecin. Le jeune François Couperin participe notamment à rixe, qui a inspiré Georges de la Tour pour son tableau *Rixe des musiciens* (Ill. 14) en publiant en 1713 à la fin du onzième ordre de son second livre de pièces pour clavecin une suite de morceaux intitulée *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrndxsx*. Cet ensemble de pièces à caractère satirique à l'égard de la Ménestrandise (nom crypté dans la publication pour éviter les représailles juridiques), tourne en ridicule la corporation des ménétriers en faisant un amalgame clair entre ces derniers et des mendiants, ou en soulignant l'excès d'orgueil des membres de la confrérie⁸³. Furetière les présente également ainsi :

Il y a un corps de mestier à Paris qu'on appelle joüeurs d'instruments, qui est composé pour la plus part de joüeurs de violons, mais qui est présentement fort avily depuis qu'on a estably des Académies de Musique⁸⁴.

⁸² Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* par feu Messire Antoine Furetière, Amsterdam : Chez Henri Desbordes, 1690, p. 1295.

⁸³ François Couperin, *Pièces de clavecin, Livre 2, Onzième Ordre, 5. Les Fastes de la Grande et Ancienne Mxnstrndxsx*, Paris : l'auteur, Foucault, 1717, p. 68-73.

⁸⁴ Antoine Furetière, *Ibid.*



Ill. 14 : Georges de La Tour, *Rixe de musiciens*, Peinture à l'huile (1625-1627)

En effet, cette querelle sera remportée par la ligue des harmonistes, et mettra en mal la confrérie ménétrière jusqu'à son déclin et sa mise sous tutelle par le roi. En 1673, un arrêt royal autorise les musiciens de l'Académie royale de Musique à « joüer aux bals, noces, sérénades et autres réjouissances publiques [...] sans que les maîtres violons puissent leur causer aucun trouble. » Puis, les harmonistes obtinrent gain de cause, par un arrêt du Parlement de Paris rendu le 7 mai 1695, « en faveur des compositeurs de musique, organistes & professeurs de clavessin. Contre les jurés de la Communauté des maîtres à danser & joueurs d'instrumens tant hauts que bas, & hautbois ». Cette obstination de la communauté à vouloir réunir en son sein les musiques savante et populaire a probablement causé sa perte.

En 1741, et pour le récompenser de ses talents de violoniste, le roi Louis XV nomme Jean-Pierre Guignon aux fonctions de roi des violons, en sommeil depuis la démission en 1695, de Guillaume Michel Dumanoir, mais celui-ci démissionne en 1773 après une ultime tentative de réhabilitation ménétrière, et en 1776, la confrérie disparaît à son tour avec l'édit pris par Turgot, contrôleur général des finances, supprimant « jurandes et communautés de commerce, arts & métiers »⁸⁵. Le mot ménétrier perdurera en France jusqu'au XXe siècle pour désigner « dans les campagnes un musicien qui joue du violon et fait danser ». Mais cette tradition aura

⁸⁵Mathieu de Monter, « La Guerre de cent ans des organistes, clavessinistes et des maîtres à danser du royaume de France (1680-1774) », dans : *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20. Paris : [s.n.], 1863, p. 330-373.

influencé une grande partie du monde musical français, jusqu'à trouver sa place dans les cours des nobles.

D - Titres de noblesse des violons dans les cours de France

Des ensembles ménétriers de type consort sont présents au cœur de la cour de France dès la première moitié du XVI^e siècle. En effet on a déjà vu que la présence d'un ensemble de six « violons » décrits comme appartenant à la « bande françoise » (par opposition à la « nacion ytalienne » constituée de six joueurs italiens de saqueboutes et hautbois, et aux joueurs allemands de « phifres et tambours ») était attestée dans les comptes de l'Ecurie du règne de François Ier en 1529⁸⁶. Une distinction se crée alors très vite entre les ménétriers communaux (par exemple la bande des « violons et joueurs d'instruments de la ville de Paris », attestée en 1621), et les ménétriers royaux présents dans la Chambre du Roy aux XVI^e et XVII^e siècle, et dans l'Ecurie. Dès 1540, arrive en France un goût pour la musique des violonistes italiens, présents alors dans les suites de plusieurs nobles. La tradition des bandes de violons est très forte en Italie dès le XVI^e siècle, et les échanges culturels importants de ce siècle participent à la diffusion européenne de la manière italienne d'exercer les arts⁸⁷. Certains musiciens français venaient se former auprès de ces bandes avant de retourner faire vivre ce savoir chez les nobles de leur pays.



Ill. 15 : Anonyme, Bal à la cour des Valois, ca.1580. Huile sur toile, 162 x 194 cm.

⁸⁶Christelle Cazaux, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁷Rodolfo Baroncini, dans « La Pratica violinistica d'assieme nel'500 : diffusione / funzioni e struttura / The violin consort in the 16th century dissemination, functions, structure », in Renato Meucci (dir.), *un corpo alla ricerca dell'anima... « Saggi / Essays »*, p.117-129, recence cinquante-neuf documents datés entre 1523 et 1595 qui font état de bandes de violons à Vercelli, Brescia, Turin, Milan, Alassio, Voghera... Cité par Luc Charles-Dominique dans *les « Bandes de violons en Europe, op. cit.*, p. 443.

A partir de 1587 les violonistes qui constituent l'élite de la confrérie Saint-Julien des Ménestriers intègrent le corps de la Chambre du Roy, alors même qu'ils continuent de jouer pour les divertissements urbains. En 1609, les étrennes royales sont partagées entre vingt-deux violonistes de la Chambre⁸⁸. Progressivement ils participeront de plus en plus à la vie musicale de la cour, lors de festivités ou de bals. L'arrivée des fameux 24 Violons du Roy dans la Chambre marque un tournant dans la place qu'on les bandes de violons à la cour des rois de France. Marin Mersenne fournit des détails sur leur nombre, fonction et composition dans son *Harmonie Universelle* en 1637⁸⁹ :

Je viens maintenant aux concerts que l'on peut faire de 500 Violons differents, quoy que 24 suffisent, dont il y a six Dessus, six Basses, quatre Haute-Contres, quatre Tailles et quatre Quintes⁹⁰.

La bande de violons royale est divisée en cinq registres : le dessus, la haute-contre, la taille, la quinte et la basse. Les musiciens sont divisés ainsi : six musiciens jouent le dessus et six jouent la basse, tandis que les parties intermédiaires sont jouées respectivement par quatre musiciens chacune. La division en vingt-quatre est considérée comme « parfaite ». On la retrouve ainsi dans les bandes de la cour d'Angleterre (douze ou vingt-quatre violons)⁹¹. Si ce nombre semble fixe pendant une certaine période, à partir du début du XVIIIe siècle on perçoit une tendance progressive à l'augmentation des registres extrêmes (notamment des dessus) et à la réduction de registres intermédiaires, qui amènera à la disparition de la quinte. En 1702 on notera chez les violonistes de la chapelle royale l'ajout de la « grosse basse de violon ».⁹²

Mais il existe dans la cour du roi de France en plus de la Grande Bande citée précédemment, la Petite Bande, ou la bande des Petits Violons. L'effectif des deux bandes royales de violons et leur composition sont proches et leurs fonctions assez voisines. Le service des Vingt-Quatre semble moins régulier que celui des Petits Violons, mais en 1661, les États de la France indiquent que les Vingt-Quatre « servent quand le Roy leur commande : comme on

⁸⁸ Beaucoup des informations contenues dans ce paragraphe ont été trouvées citées par Luc Charles-Dominique, dans *Les « Bandes » de violons...*, op. cit., p. 421-425.

⁸⁹ Marin Mersenne, *op. cit.*, p. 291.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁹¹ HOLMAN Peter, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court (1540-1690)*, Oxford-New York : Clarendon Press-Oxford Press, 1993.

⁹² Yolande de Brossard, Érik Kocevar, "Présentation des *États de la France*", in *États de la France (1644-1789) : la musique, les institutions et les hommes*, Paris, Picard, 2003.

danse un ballet &c. avec lesquels à certaines Ceremonies, comme au Sacre, aux entrées des Villes, Mariages & autres Solemnitez & réjouiissances »⁹³. Les Petits Violons, quant à eux, « servent ordinairement dans tous les divertissements 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 dônent, 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 »⁹⁴.

Même dans une pratique de cour, la dimension populaire du violon révèle une stylistique de jeu ménétrière. On fait appel à des bandes de violons dans les cours pour les danses, les aubades, les banquets, les jeux populaires... Pour Eugène d'Auriac, la Grande Bande et la Petite Bande sont toutes deux ménétrières⁹⁵. Ainsi, roi des violons, en haut de la hiérarchie des ménétriers du royaume, est souvent recruté parmi les musiciens les plus renommés du royaume, souvent au sein des violonistes de la chambre du roi, à l'image de Louis Constantin, en fonction de 1624 à 1657. C'est le roi des violons en responsabilité en 1659, Guillaume Dumanoir, qui obtint de Louis XIV les lettres patentes confirmant de nouveaux statuts rédigés par la communauté. C'est cette corrélation très forte entre ménétriers et violonistes du roi, ainsi que l'esprit commun de corps, qui peut faire penser qu'on retrouve à la cour une esthétique musicale ménétrière. Et, on l'a vu, la bande de violon ménétrière est par essence mobile. Les Etats de la France donnent en 1672 une indication qui inscrit les violonistes des bandes royales dans le grand corps « qui suivaient le roi et la cour » : « A la campagne, ils suivent le Roy & jouënt ordinairement à son souper & aux assemblées de Bal, & des Recreations de sa Majesté, côme aussi aux Balets » (ill. 16)⁹⁶ La bande, qui doit nécessairement être



Ill. 16 a : Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée* : première journée : comparse des quatre saisons..., Versailles, 1664. Détail.

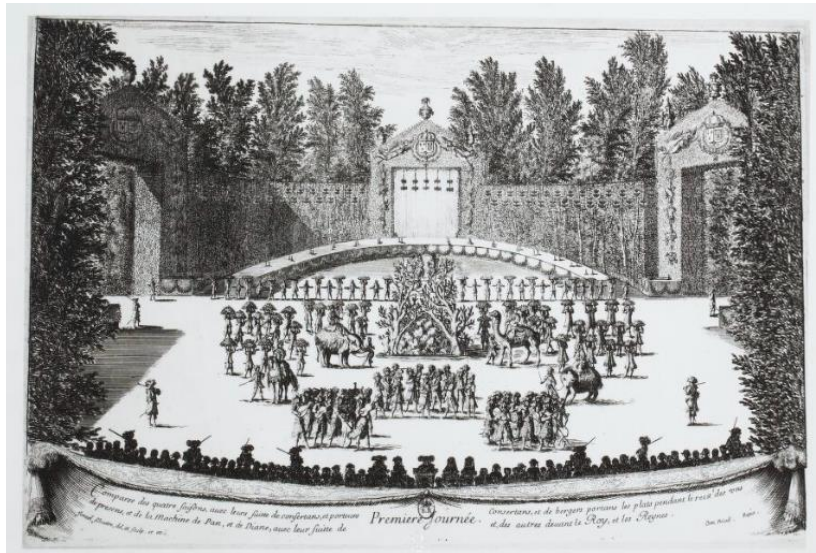
⁹³ *Etats de la France (1644-1789)*, p. 99.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Eugène d'Auriac, *La corporation des ménétriers et le roi des violons*, Paris : E. Dentu, 1880, p. 28.

⁹⁶ Cité par Luc Charles-Dominique, op. cit., p. 424.

constituée d'instruments de tous les registres de violons, de la basse au-dessus, se déplaçait ainsi pour suivre le roi dans ses activités. Et concernant les instruments les plus volumineux (les basses de violon, peut-être les quintes), l'apport de la courroie est techniquement nécessaire afin que le musicien puisse marcher derrière sa Majesté tout en jouant de la musique.



Ill. 16 b : Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée : première journée : comparse des quatre saisons...*, Versailles, 1664.



L'un des rares instruments de basse ayant pu être joué au sein des bandes de violons royales aux XVI^e et XVII^e siècles qu'on a retrouvé est une basse de violon du luthier italien Andrea Amati de 1572 exposée au Musée de la musique de Paris (Ill. 17). Elle est décorée aux armes de Charles IX et d'Elisabeth d'Autriche, et le fond de l'instrument porte la trace de crochets en trois emplacements qui servaient à la fixation d'une bandoulière. Ces traces témoignent du jeu en déambulation qu'a pu vivre cet instrument au sein de la cour de France.

La *Grande Bande des Vingt-Quatre Violons du Roy* est supprimée par un édit d'août 1761 pour causes financières réduisant l'effectif des musiciens. En France, la tradition des basses de violon a perduré plus longtemps que dans le reste de l'Europe, résistant ainsi aux « prétentions du violoncelle » italien. Il est clair que la pratique

Ill. 17 : Andrea Amati, Basse de violon, recoupée en violoncelle, Crémone, 1572. Musée de la musique, Paris, E.2020.1.1

des basses et autres violons volumineux dans un contexte de procession a existé dans les cours. En effet, c'est au besoin et aux demandes que les musiciens adaptaient leur posture instrumentale, et non l'inverse. Si les bandes de violons ménétrières puisent leur origine dans les musiques populaires, elles ont eu leur heure de gloire auprès de la noblesse en France, tout comme le jeu en déambulation qui leur était propre.

II - Des spécificités techniques

Il y a des cas où lorsque le musicien est debout, rien ne peut soutenir son instrument, l'apport d'une courroie pour la suspension de ce dernier au corps est donc nécessaire. L'étude de ce phénomène pour les instruments à cordes frottées au cours d'une bien vaste période (au moins trois siècles) et dans une aire géographique (la France) où les contextes favorisant son essor sont multiples montre une grande multiplicité d'instruments et de postures. Cela est dû au déploiement rapide de la facture instrumentale, créant des circonstances favorables à l'expérimentation et accéléré par un besoin croissant de standardisation, en parallèle à de très nombreuses explorations de techniques instrumentales, avant une certaine cristallisation de la pratique. Les techniques instrumentales ont continué de se développer après la Révolution Française et jusqu'à aujourd'hui encore, mais des révolutions importantes au point de vue postural ont façonné la position corporelle des musiciens de la famille des violons avant le XVIIIe siècle (on notera tout de même que de grands changements se sont produits après notre période d'étude, comme pour le jeu du violoncelle, l'arrivée de la pique, ou de l'épaulière et de la mentonnière au violon). Le cas des instruments à archet suspendus par courroie concernera majoritairement des instruments de basse, trop volumineux pour être tenus *da braccio* (mais pas seulement !), et provoquera l'apparition de plusieurs types de postures, ce qui influencera profondément la technique instrumentale et le rendu sonore. On partira dans ce chapitre d'observations théoriques pour aller de plus en plus vers des expérimentations pratiques.

A - Différentes postures de jeu

Il sera nécessaire afin d'étudier les différentes postures que le musicien peut adopter, de bien redéfinir de quels instruments on parle. Une première acceptation du terme (et celle qui de premier abord a le plus de liens avec la posture corporelle) sera dans la morphologie de l'instrument. Dans une période où les formes, morphologies et registres des violons varient beaucoup partout en Europe, il est très difficile de trouver un dénominateur commun à une taille standard de proto-violons, surtout dans un contexte d'émergence et de développement du jeu en consort. La catégorie qui nous intéressera s'arrêtera aux instruments qu'il n'est pas possible de jouer *da braccio* sans que le jeu du musicien ne s'en trouve gêné dans sa liberté

gestuelle en raison de leur taille trop volumineuse. Cette catégorie ne peut être jugée objective, en raison d'une différence morphologique évidente du corps de chaque musicien. Mais on peut supposer que cette zone de flou a existé, certains instrumentistes ayant peut-être adapté leur technique instrumentale à la taille de leurs bras et à leur confort, avant d'avoir une idée fixe de la manière préconçue de jouer d'un instrument. Dans cette perspective, la quasi-totalité des instruments à cordes frottés qui peuvent prendre l'appellation de *basse de violon*, ainsi que les parties intermédiaires du consort de violon, sont concernés par notre étude, dans la mesure où ils auraient pu être joués dans un contexte d'extérieur et suspendus. Mais à quel point la morphologie des instruments est-elle relative à leur tessiture au sein de la bande ?

Encore une fois, la terminologie est un sujet qui pose problème, dans la mesure où, outre les sources iconographiques, les traces littéraires sont un de nos seuls liens à ce qui a été l'existence véritable des basses de violon. Selon Edmond Lemaître, le terme pouvait recouvrir trois instruments⁹⁷ : les petites basses de type *violoncelle* (dont Peter Holman disait qu'elles pouvaient être jouées debout ou en marchant et suspendues⁹⁸), les basses avec une longueur de 85cm ou plus accordées en si bémol, et les basses à cinq cordes, d'une taille moyenne de 80cm. Aussi la recherche terminologique dans les dictionnaires de musique de l'époque donne des renseignements sur les acceptations françaises des termes italiens au point de vue des noms des instruments, comme on peut le voir dans le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard⁹⁹ :

BASSETTO. Veut dire PETITE BASSE. c'est comme nos Quintes ou nos Basses de Violon. Les Italiens les nomment ainsi pour les différencier de ce nous expliquerons au mot Violone.

VIOLONCELLO. C'est proprement nôtre Quinte de Violon, ou une Petite Basse de Violon à cinq ou six Chordes.

VIOLONE. C'est nôtre Basse de Violon, 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 Violon à l'ordinaire ; dont les Chordes sont aussi à peu près plus longues & plus grosses deux fois que celle de la Basse de Violon, & le Son par consequent est une Octave plus bas que celui des Basses de Violon ordinaires. Cela fait un effet tout

⁹⁷ 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. 116.

⁹⁸ Peter Holman, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court (1540-1690)*, Oxford-New York : Clarendon Press-Oxford Press, 1993, p. 26.

⁹⁹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez*, Paris : Christophe Ballard, 1703.

charmant dans les accompagnemens & dans les grands Chœurs, & je suis fort surpris que l'usage n'en soit pas plus fréquent en France.

On peut voir que c'est bien la taille des instruments et non leur fonction au sein d'un ensemble qui prime dans leur définition, rendant la frontière entre les instruments de basse et des parties intermédiaires très poreuse. En effet on a des preuves que le ténor de violon a pu servir de basse dans les polyphonies du XVe siècle, rendant l'appellation « basse » hasardeuse, ne faisant pas une distinction claire entre la morphologie de l'instrument et son rôle dans un ensemble. On peut aussi se questionner sur les tessitures des instruments, par exemple en remarquant que la description faite par Brossard du *violone* montre que la pratique des instruments de basse de seize pieds n'était pas si fréquente en France jusqu'au début du XVIIIe siècle. Le violoncelle, étant aujourd'hui l'instrument le populaire de sa famille aux côtés du violon, de l'alto et de la contrebasse, apparu probablement au cours du XVIIe siècle puise sa description de son étymologie : en italien, le suffixe -cello est utilisé pour désigner quelque chose de petit, le *violoncello* est ainsi un *violone-cello*, un petit *violone*. Michel Corrette décrit aussi le violoncelle comme étant une « Basse de Violon montée A mi la »¹⁰⁰. Son origine viendrait du *bassetto* dont l'histoire jusqu'au début du XVIIe siècle est floue, « éclipsée par la mode du basson virtuose et des derniers feux de la viole italienne, abandonné pour les instruments plus virtuoses de sa famille, et par la basse profonde dont les chanteurs et ensembles ont besoin »¹⁰¹. C'est justement la question des petites basses, et leurs tailles qui posent problème ici. Karel Moens fait part d'un tableau, cité encore par Luc Charles-Dominique, décrivant des proportions-type des instruments dans les registres intermédiaires des parties de violons, à partir d'instruments qu'il considère « entièrement ou partiellement fiables »¹⁰².

	Longueur de la caisse de résonance	Longueur de la corde vibrante	Hauteur des éclisses
Haute-contre	env. 39,5 cm	minimum env. 33,9 cm maximum env. 37,6 cm	env. 3,5 cm
Taille	env. 45,1 cm	minimum env. 39,7 cm maximum env. 43,6 cm	env. 3,9 cm
Quinte	env. 45,8 cm (un instrument mesure 52 cm)	minimum env. 41,7 cm maximum env. 45,1 cm	env. 7 cm

¹⁰⁰ Michel Corrette, *L'école d'Orphée. Méthode pour Apprendre facilement à jouer du violon*. Œuvre XVIIIe. Paris : L'Auteur, Mme Boivin, Le Clerc, 1738, p. 43.

¹⁰¹ Alain Gerveau, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰² Karel Moens, « Violes ou violons ? » ... *op. cit.*, mentionné par Luc Charles-Dominique, *Ibid.*, p. 534.

On peut aussi considérer que la tessiture des instruments détermine leur fonction au sein d'une bande, mais la question des registres se lie de façon physique et organologique à la taille et à la morphologie des violons.

Aussi, on ne s'intéressera pas qu'aux instruments de cette famille. En effet, Karel Moens a également souligné le fait que la basse de viole remplaçait souvent la basse de violon dans les bandes des XVI^e et XVII^e siècles en France, même dans un contexte populaire¹⁰³. On en trouve des mentions par exemple à Béziers lorsqu'en 1699 Jean de Plantavit de la Pause écrit : « Nous nous divertîmes quelques jours à Béziers d'un excellent joueur de basse de viole qui ne faisoit que passer, qu'on apelloit Chalon, qui faisoit de[s] choses extraordinaires sur le violon et sur sa viole, et nous le faisons souper avec nous le soir au cabaret »¹⁰⁴. Ces mêmes basses de violes, même si elles intervenaient moins dans des contextes populaires étaient probablement soumises aux mêmes problématiques et techniques de jeu que les basses de violons lorsqu'il s'agissait de les jouer debout et en marchant.



Ill. 18 : Albrecht Altdorfer, Allemagne, ca.1525. New York, Metropolitan Museum.

Ainsi, reprenant les termes de Luc Charles-Dominique, « le constat est universel et parfaitement logique d'une tenue des grands violons (parties intermédiaires et basses) par suspension, soit à la taille (ceinture), soit à l'épaule, soit au cou du musicien, par le biais d'une courroie, dès lors que le musicien en joue debout. Il y a plusieurs explications à cela : tout d'abord, quand les musiciens sont en position debout (pour marcher par exemple), rien ne peut tenir le violon dès lors qu'il n'est pas tenu au cou ou appuyé contre la poitrine. La suspension par courroie est alors nécessaire. D'autre part, les instruments volumineux sont lourds et le musicien doit être soulagé de leur poids par une suspension de ce type (cela lui permettra d'avoir les bras dégagés). Enfin, la taille de ces violons est trop importante pour que

¹⁰³ *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁰⁴ Cité par Luc Charles-Dominique dans *Les « Bandes » de violons... op. cit.*, p. 531.

les musiciens les tiennent au cou ou les appuient contre leur poitrine (comme dans le jeu traditionnel du violon). Ces gros violons ou basses doivent alors être tenus plaqués contre la poitrine du musicien sur toute sa largeur et suspendus. »¹⁰⁵ On peut alors s'essayer à une énumération des modes de jeu possibles avec ces instruments volumineux, dans la mesure où on en trouve des traces dans les témoignages littéraires et iconographiques jusqu'au XVIIIe siècle. Cette observation relèvera en premier lieu de la position du corps du musicien : est-il assis ou debout ?



*Noble soutien de l'harmonies
Qu'avec Majesté tu nous seras,
Par ta divine Mélodie
Tu donnes l'Âme à nos Concerts.*

Ill. 19 : Michel Corrette, *Méthode pour apprendre le violoncelle...*, Op.24, Gravure sur la page de garde, 1741.

La technique de jeu la plus commune aujourd'hui quand on pense aux basses de violons, aux basses de violes, aux violoncelles est de position assise. Le musicien, assis, peut alors tenir l'instrument de différentes façons : posé sur le sol, maintenu entre les jambes, sur les mollets (c'est la position *da gamba*) ou posé sur les genoux ou sur la cuisse, de façon horizontale ou verticale (pour les plus petits instruments). Bien plus tard, l'apparition de la pique sur le violoncelle révolutionnera la tenue de l'instrument, procurant à l'instrument un nouveau point d'appui sur le sol. La tenue de l'instrument à la manière *da gamba* s'imposera en tout cas dans des cadres de jeu statiques, et sera avec certitude la position de référence pour le jeu du violoncelle et de

la viole de gambe au XVIIIe siècle. Les recommandations sur la posture corporelle dans la totalité des méthodes et traités de violoncelle et de viole de gambe en langue française jusqu'à la fin du XVIIIe siècle sont unanimes : la position préconisée pour jouer est une position assise, avec l'instrument tenu entre les jambes. La position toujours assise mais avec l'instrument posé par terre est plutôt appliquée aux instruments plus volumineux, qui ne peuvent être tenus entre les jambes, comme les grosses basses de violon, ou le *violone*. Enfin, on n'a que très peu de traces d'instruments tenus sur les genoux ou les cuisses, mais on pourrait supposer, sans

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 495-496.

l'affirmer, que des musiciens s'essayaient naturellement à imiter les postures de jeu du luth ou des dessus de viole. On peut noter cette citation intéressante de Jean-Benjamin de Laborde, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* de 1780, à propos de la lyre d'Orphée :

Philostrate qui enseignait à Athènes sous l'Empire de Néron, en fait ainsi la description : « Orphée, dit-il, avait le pied gauche appuyé contre terre, soutenait sa Lyre de la cuisse, en frappant le pavé du pied dont il marquait le mouvement de ce qu'il jouait¹⁰⁶ ».

Mais le musicien pouvait également jouer en se tenant debout, comme pouvaient lui demander de nombreux contextes. Là encore on distinguera les postures statiques des postures permettant un jeu en mouvement. Debout, il est possible de jouer en posant l'instrument sur le sol, ou sur un tabouret, (Ill. 20). Cela dépend alors de la taille de l'instrument, le but étant toujours que l'instrumentiste se sente libre de ses mouvements pour jouer. Dans sa *Méthode pour apprendre le violoncelle*, Michel Corrette, en plus de recommander une bonne posture assise, indique que « quelque fois on met un baton au bout pour soutenir la basse, quand on joüe debout »¹⁰⁷. Un bâton, ancêtre de la pique, pouvait donc être utilisé pour maintenir le violoncelle en hauteur. Debout, il est également possible de jouer des basses et des violons imposant par leur taille en les accrochant au corps du musicien à l'aide d'une courroie. On peut alors ici distinguer trois types de postures dans cette catégorie : les instruments suspendus devant le corps de façon verticale, transversale, et posés sur l'épaule, à la manière *da spalla* (on notera que certaines de ces postures pouvaient exister avec le musicien assis). Le prochain chapitre, qui sera dédié aux postures de jeu des violons suspendus et en mouvement, leur consacra une étude plus précise.



Ill. 20 : Bernard Picart, Musicien, détail, 1701.

Enfin, on notera l'existence de positions bien étranges et originales, dont on peut douter la véracité historique et pratique, dans les sources iconographiques et littéraires. Ainsi, la

¹⁰⁶ Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : P.D. Pierres, E. Onfroy, 1780, p. 306.

¹⁰⁷ Michel Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre le violoncelle en peu de temps*. XXIV^e Ouvrage. Paris : L'Auteur, Mme Boivin, Le Clerc, 1741, p. 7.

citation du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier (déjà mentionnée au chapitre I-B, p. 19) fait part d'un musicien qui joue avec « une basse [...] étendue devant lui, et par le moyen d'un archet attaché à son pied droit il en tire une sorte de ronflement continu »¹⁰⁸. On pourra remarquer l'estampe *Les quatre mendiants* (Ill. 21), qui représente une famille jouant de la musique, le père joue du violon, et à son dos est accrochée une basse de violon que son fils joue à l'aide de l'archet. On peut supposer que ce dernier peut jouer un bourdon (ou marquer des inflexions rythmiques) pour accompagner la partie du dessus qui fait la mélodie.



Ill. 21 : Anonyme, *Les quatre mendiants* (non datée - XIIe-XIIIe siècles ?)

¹⁰⁸ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, *op. cit.*, p. 156.

B - Moyens techniques d'un mode de jeu déambulatoire

La suspension des instruments à cordes frottées au corps du musicien à l'aide d'une courroie est possible de différentes manières. On peut en relever plusieurs dans les sources iconographiques, même si la courroie n'est pas toujours représentée, et qu'il faut faire attention à leur véracité au point de vue de la précision des représentations. Thomas Drescher distingue dans son article sur les *Sonatore di violone da braccio* trois variantes de postures des instruments à archet suspendus par courroie¹⁰⁹ : Une première, debout et avec l'instrument vertical devant le haut du corps, une autre catégorie avec l'instrument porté de manière transversale, en travers du corps, et enfin les postures où l'on prend l'instrument dans ses bras et le pose sur son épaule, donnant le nom à la technique *da spalla*.



Ill. 22 : Jan Van Grevenbroeck, *Sinfonia ambulante*, ca. 1760

La première catégorie de tenue des instruments par suspension est la plus répandue dans les sources iconographiques (comme dans la représentation de ce membre de la Scuola di San Rocco jouant une *basso da camera* italienne, Ill. 22, ou encore dans celle de ce musicien jouant dans les rues en Angleterre, Ill. 23). L'instrument est suspendu de manière verticale, en diagonale, ou légèrement incliné, et tenu plaqué contre la poitrine de l'instrumentiste. Les éclisses peuvent aussi être appuyées contre le torse et la taille, n'orientant pas l'instrument de face mais de côté. Cette position est celle qui se rapproche le plus de la position de l'instrument lorsque le musicien est assis, même si les caractéristiques techniques pour le jeu diffèrent (on le verra au chapitre suivant).

¹⁰⁹ Thomas Drescher, « Giovanni Battista Vivaldi - 'Sonatore di violone da braccio'. Beobachtungen zum Problembereich 'Violone' und 'Violoncello' », in *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente: 21. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 17. bis 19. November 2000*, Lustig Monika, Stekovics, Dössel, 2004, p. 65.



Ill. 23 : John Collett, *Asylum For the Deaf*, Angleterre, 1760.

Pour la deuxième catégorie, comme la posture qu'adopte le musicien de gauche dans cette peinture anglaise de 1585 (Ill. 24), l'instrument est positionné horizontalement et bas devant le haut du corps, mais la main de l'archet est en dessous du côté aigu. Pour ce faire, le haut du bras doit être déplacé sur la partie inférieure du corps (ce qui



Ill 24 : *Joueurs de violoncello, violon, citerne*, gilling castle, yorkshire, great chamber, ca.1585.

semble être une complication inutile) mais différemment des instruments de petite taille dont la gestuelle pourrait être dérivée, dans laquelle la main de l'archet se déplace également du côté des cordes aiguës. On peut remarquer également une similitude avec la posture des instruments à cordes pincées. Le musicien de l'illustration 16 est représenté jouant assis, mais cette position est adaptable au jeu debout avec une suspension par courroie, comme on peut le remarquer dans l'illustration (mariage de pays) et avec le musicien au deuxième plan, derrière la représentation du joueur de grosse basse de violon dans cette représentation de la Hofkapelle de Munich (Ill. 25).



Ill. 25 : Hans Mielich, la Hofkapelle de Munich, Mus. Ms. AII, p. 187, 1563-70.

La troisième variante est moins familière. Pour la tenue dite *da spalla*, l'instrument de basse est tenu comme un violon surdimensionné qui, du fait de sa taille, ne peut être posé sur l'épaule gauche du musicien, mais sur ou contre l'épaule droite dans le prolongement de celle-ci. Le bras droit ne passe plus sur le corps de l'instrument mais sous celui-ci, ou au-delà, même si l'instrument peut reposer sur le bras droit ou pendre librement à l'aide d'un moyen de fixation. En 1713, Johannes Mattheson écrit à propos de la *viola da spalla* :

Une basse ne peut jamais être plus distincte et plus claire que sur cet instrument. Il est attaché à la poitrine par une bande et porté sur l'épaule droite, de sorte que rien n'arrête ou n'empêche le moins du monde sa résonance¹¹⁰.

¹¹⁰ Johann Mattheson, *Das neu-eröfnete Orchestre*, Hamburg : 1713, p. 285.

Les raisons de ce type de jeu seraient donc d'ordre musical et sonore. Marc Vanscheeuwijck rappelle à propos de la *viola da spalla* qu'elle aurait « un bon effet en accompagnement car elle permet une bonne définition et attaque des notes »¹¹¹. Ce mode de jeu, si on le retrouve moins dans l'idée d'un mode de jeu populaire et déambulatoire, peut avoir lieu lorsque le musicien est debout et en mouvement. Il reste en tout cas clair qu'il a existé une pratique de jeu



Ill. 26 : Stefano Ghirardini (attr.), *Concertino* ca.1730.

des instruments de huit pieds qui diffère de tout ce qui est associé à la technique de jeu du violoncelle aujourd'hui. On peut en voir quelques représentations, comme dans la représentation de la musicienne en arrière-plan dans l'illustration 26, ou dans la partie de violoncelle d'un *Concertino* de Torelli (ill. 27), ce qui peut faire penser que certaines parties de *violoncello* pouvaient être exécutées *da spalla* (cette question constitue un débat musicologique).



Ill. 27 : Giuseppe Torelli, *Concertino per Camera a Violino, e Voloncello, op.4* (Bologna, ca.1687-1692), Partie de violoncelle.

« S'il est vrai qu'une personne habituée à une seule position de jeu pendant très longtemps éprouvera des difficultés à changer, il est tout à fait possible que l'apprentissage de certains « ménestrels » ait pris en compte les trois tenues [de l'instrument] »¹¹². En adhérant à cette répartition des tenues de l'instrument en trois catégories, Alain Gerveau questionne la flexibilité des musiciens vis-à-vis de la posture adoptée lors du jeu sanglé. La place laissée à

¹¹¹ Marc Vanscheeuwijck, « Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach » dans *Early Music*, Volume 38, Issue 2, Mai 2010, p. 181-192.

¹¹² Alain Gerveau, *op. cit.*, p. 103.

l'expérimentation et aux variations posturales devait être beaucoup plus grande à une époque où les positions de jeu des basses d'archets ne sont pas encore standardisées.

Dans beaucoup de représentations d'instruments retrouvés dans les iconographies, notamment anciennes, il faut questionner la véracité des proportions, étant donné que le but est souvent plus de représenter schématiquement une idée que de se baser sur des proportions en rapport exact avec une morphologie réelle des instruments. Des indications sur certaines postures observées, qui de premier abord semblent logiquement nécessiter l'apport d'une courroie pour avoir une réalisation pratique (qui souvent n'est pas visible), pourraient ne pas être représentatives d'une réelle pratique historique. C'est le cas des illustrations du Moyen-Âge : on a retrouvé des représentations de musiciens ou musiciennes jouant des instruments à cordes



Ill. 28 : Mater Verborum, ca.1240, page de garde (détail), Library of the National Museum (Prague), X A 11, fol.4.



Ill. 29 : Basse de procession, Allemagne, XVIIe siècle, Musée de la musique, Paris.

frottées, en tenant l'instrument transversalement, la base de ce dernier reposant théoriquement sur l'épaule droite du musicien, comme on peut le voir dans la page de garde du *Mater Verborum* autour de 1240 (ill. 28), dans de nombreuses pages du *Codex Manesse* de 1310, ou encore dans la représentation de quatre musiciennes dont une jouant de la vielle à archet qui semble être accrochée avec une courroie visible dans la bible de Velislav, au XIVe siècle. Si ces images sont loin de vérifier une pratique d'instruments à cordes frottées suspendus par courroie dès le Moyen-Âge, il reste intéressant de noter leur existence, et de soulever l'interrogation sans pouvoir néanmoins y répondre. On pourra noter le travail pratique de Pierre H. Joud pour son mémoire de master autour des basses de violon, dans lequel il essaie de manière pratique quelques tenues de basses de violon retrouvées dans les iconographies, dont certaines qui peuvent être très étranges et improbables. Il s'avère que certaines tenues sont incompatibles avec le jeu d'un

instrument, rendant le jeu de l'instrument complètement impossible, ce qui permet de conclure à une libre interprétation du peintre dans ce domaine.

Il reste une question concrète : comment suspendre un instrument ? Pour attacher un instrument à l'aide d'une courroie, il est possible d'avoir recours à une technique de perçage. On fait un trou au bas du manche de l'instrument, qui permet de passer la fixation du baudrier. Un grand nombre d'instruments anciens ont été retrouvé avec des trous à ce niveau, à l'instar de cette basse de procession exposée au musée de la musique de Paris (ill. 29). La présence de trous dans les basses est une preuve de la véracité de la pratique de la basse de procession, différente des sources iconographiques et littéraires. La courroie peut également s'attacher autour de la butée qui se trouve sous la touche, au niveau du début du manche. A l'autre bout, elle s'attache au bouton du cordier. La courroie peut ensuite être passée autour du cou, ou en bandoulière en passant sur l'épaule gauche de l'instrumentiste.

Philibert jambe de Fer décrit aussi une suspension par crochet à la ceinture. L'instrument « *est soustenu avec un petit crochet dans un anneau de fer, ou d'autre chose, lequel est attaché au dos dudict instrument bien proprement : à cette fin qu'il n'empesche [(n'entrave les gestes de)] celui qui en joue* »¹¹³. Laurent Grillet a commenté cette technique à propos d'une basse de viole à cinq cordes provenant d'une sculpture du buffet d'orgue de l'église Notre-Dame du Grand-Andely : « La table du fond devait être percée d'un trou au milieu, permettant d'y passer une agrafe, pour accrocher et maintenir l'instrument, ou bien celui-ci était suspendu à la ceinture par un fil attaché au bouton du cordier »¹¹⁴. Aussi, en Lorraine, « les basses de viole étaient suspendues au corps de l'exécutant par une lanière fixée à l'aide d'un bouton qui se voit encore dans le fond de certains instruments, voire même des violoncelles »¹¹⁵.

Après tant de théorie, il est temps d'en venir à la pratique ! J'ai demandé à Juline Leroux, collègue et amie, qui a, en parallèle de son activité de musicienne a monté son

¹¹³ Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical...*, op. cit., p. 62-63.

¹¹⁴ Laurent Grillet - *Les ancêtres du violon et du violoncelle. Les luthiers et les fabricants d'archets*, précédé d'une préface de Théodore Dubois, 2 vol., Paris, Charles Schmid, 1901, p. 191-192.

¹¹⁵ Albert Jacquot, *La musique en Lorraine. Etude rétrospective d'après les archives locales*, Paris, Fischbacher, 1886 [3^e édition], p. 90. Cité par Luc Charles-Dominique dans « Les instruments à archet suspendus... », op. cit., p. 385, et dans *les « Bandes » de violons en Europe...*, op. cit., p. 490-491. Il fait remarquer que Bruno Guastalla, luthier à Oxford (Angleterre), a confirmé avoir réparé de nombreux violoncelles anciens de cette région portant chacun un trou dans la table du fond, trou qui aurait pu servir à positionner un bouton de courroie.

entreprise de couture *Le Domino Jaune*, spécialisée notamment dans les housses et accessoires d'instruments de musique, de travailler ensemble sur la confection d'une sangle afin de suspendre mon violoncelle et ainsi mettre en pratique ce mode de jeu. Pour la question des matériaux, nous avons décidé de prendre une sangle assez solide pour que l'instrument soit soutenu de manière sûre. Elle est attachée aux extrémités à de la corde qui sert à attacher l'instrument à l'aide de nœuds (même s'il existe de multiples possibilités, le nœud de chaise nous a semblait une bonne solution pour sa sûreté et la facilité pour le dénouer). Faute de trou en bas du manche de mon instrument, nous avons décidé de nouer cette corde autour de la butée située sous la touche d'une part, et autour du bouton du cordier en bas de l'instrument. La partie de la sangle en contact avec l'épaule est recouverte de tissu jacquard et de velours afin que l'adhérence aux vêtements soit optimale. Sa largeur a été pensée pour favoriser la répartition du poids sur le corps. Cette sangle est ajustable pour convenir à plusieurs tailles d'instruments et de corpulences humaines. J'ai choisi d'expérimenter le plus de manières différentes de tenir l'instrument, mais la technique offrant le plus de verticalité au violoncelle, quoique celui-ci reste légèrement incliné, que je suspends grâce à la sangle enroulée autour de mon épaule droite convient le mieux à la morphologie de mon instrument, et à mon confort de jeu personnel. Il est aussi complètement possible d'utiliser une sangle de guitare, ou encore de nouer des écharpes entre elles : toutes les idées sont bonnes à prendre.

Etapas de fabrication de la sangle :







Pour conclure, il faut rappeler que les facteurs de l'utilisation instrumentale sont à mettre en relation avec le contexte musical d'un mode de jeu, et sa situation géographique, sociale et économique. Lors de formations sociales mobiles, le dispositif de suspension résout le problème des instruments de basse pour la question des déplacements. Les tenues d'instruments à archets par suspension ont en tout cas leur propre portée musicale, et adapter sa technique dans une démarche de recréation de cette pratique est nécessaire.

C - Conséquences sur la technique instrumentale

La pratique du jeu sanglé et debout modifie la façon de jouer des instruments et a des répercussions directes dans la production sonore et dans le résultat musical obtenu. Cela offre de nombreux avantages : debout, la liberté corporelle du musicien est décuplée, et l'apport de la courroie permet d'avoir les bras libérés. Il est en effet possible d'effectuer des gestes rotatifs de grande ampleur sans occasionner de tension de la colonne vertébrale. Dans le cas où la pratique de la basse d'archet servirait à accompagner le chant dans une pratique simultanée, la colonne d'air ne se retrouve ainsi pas cassée par l'ouverture du bassin provoquée par l'assise. L'ancrage des appuis dans le sol avec les pieds est également facilité par la position debout. De plus, il devient possible de recréer une pratique processionnelle de l'instrument ce qui en plus d'être représentatif des besoins ancestraux sert des besoins parfaitement actuels. Mais aussi, la position debout de la basse d'un ensemble permet d'uniformiser la posture des musiciens de ce dernier, et ainsi de donner une cohésion au son global des instruments réunis.¹¹⁶



Ill. 30 : Denis van Alsloot,
L'omneganck de Bruxelles, 31
mai 1615 (1616), Flandres.

L'aspect postural de tout mode de jeu influe sur le résultat sonore d'un instrument. Mais aussi les aspects techniques s'articulent autour du contexte musical. Ainsi, on peut réfléchir aux différentes tenues d'archet, qui sont directement liées à une question de posture, et d'efficacité physiologique. L'archet, de manière générale, peut se tenir de différentes façons : tenu par le dessus, à la manière du violon ou du violoncelle de nos jours, « à la française », donc avec le pouce sous la hausse, avec la paume de la main perpendiculaire à la hausse, ou encore par le dessous, à la manière de la viole de gambe, et avec la main plus ou moins loin de la hausse. L'iconographie nous montre énormément de possibilités différentes, mais encore une fois, il faudra faire attention avec ces sources d'information compte tenu de leur subjectivité. On se basera surtout sur les informations

¹¹⁶ Pierre H. Joud, *La diversité des instruments de basses de violon dans l'Europe occidentale à l'aube du Baroque (1511-1618)*. Mémoire de master, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2018, p. 52.

contenues sur les photos des musiciens et des musiciennes qui sont issus de traditions musicales ayant gardé le jeu des violons suspendus, ce qui relève bien plus d'une expérience réelle des instrumentistes, même s'ils évoluent dans un contexte géographique et une époque différente de celle qui nous intéresse, ainsi que sur l'expérimentation pratique.

On remarquera que la grande majorité des iconographies représentent des musiciens jouant des instruments à cordes frottées en suspension en tenant l'archet par le dessous. Il n'est pas surprenant de trouver des représentations de ce mode de jeu sur des basses de violon, alors aujourd'hui plutôt vu comme une technique d'archet propre à la viole de gambe, ou à la contrebasse dans l'école moderne allemande. En effet, les basses de violon et les violoncelles, jusqu'au XVIII^e siècle, étaient très souvent jouées avec l'archet tenu par le dessous¹¹⁷. Pour les instruments de la famille du violon, les tenues d'archet par le dessus et par le dessous se sont côtoyées en Europe. Les préférences variaient en fonction des diverses traditions, des aires géographiques, et de la période. La tenue de l'archet définie par Michel Corrette comme étant « à l'italienne » (par le dessus) n'est par exemple pas commune à tous les musiciens italiens. A Bologne, on sait que le compositeur et violoncelliste Antonio Vardini tenait son archet par le dessous jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Les musiciens pouvaient aussi modeler la tenue de l'archet en fonction de l'effet musical recherché. Et cette technique par le dessous a pu être privilégiée lorsque l'instrument est accroché à l'aide d'une courroie. En effet, lorsque l'instrument est suspendu (de la première manière énoncée au chapitre précédent), plus il sera incliné vers l'horizontal, et plus il sera tenu haut par rapport au corps, plus la tenue de l'archet par le haut sera difficile, car elle la posture demandera alors de monter excessivement l'épaule afin d'atteindre la corde aigue, ce qui crée un déséquilibre postural, empêchant la colonne vertébrale de se tenir droite. L'expérience personnelle montre que la tenue d'archet par le bas peut être préférable pour ce type de posture. Aussi, Pierre H. Joud considèrera que « la tenue de l'instrument debout, qui telle [qu'il] l'appréhende affecte la verticalité de la basse, rend une tenue de l'archet par le dessus complexe et peu probante en raison de l'angle d'ouverture du bras qu'elle implique »¹¹⁸. Mais les postures sont adaptables aux morphologies de chacun, à l'instrument et surtout à l'effet musical désiré, qui dépendra directement de la posture adoptée.

¹¹⁷ Marc Vanscheeuwijck, « *The Baroque Cello and Its Performance* », *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 1, Article 7, 1996.

¹¹⁸ Pierre H. Joud, *op. cit.*, p. 53.

On observe également quelques tenues l'archet particulières dans l'iconographie, notamment la tenue d'archet *à la française* (ill. 31), avec le pouce sous la hausse de l'archet, qui apporte aux instruments à cordes un impact sonore défini et une articulation vigoureuse.



Ill. 31 : Anonyme, bois gravé, XVIIe siècle, dans A. Laurencin, Corpus des bois gravés bourguignons, Chalon-sur-Saône, Musée Denon, 1996.

d'articulation »¹¹⁹. Le positionnement de la main et la tenue d'archet influent alors directement sur le langage musical et influencent le son.

La tenue d'archet dépend directement de la tenue de l'instrument. Les manières de tenir un archet sont nombreuses, et l'émission sonore résultant de ces pratiques est si différente qu'accumuler ces savoir-faire ne peut qu'être positif pour un musicien à la recherche d'une richesse dans les modes de jeux. Alain Gerbeau propose ainsi de mettre à profit la multiplicité des techniques servant l'intérêt musical, ce qui permet de prendre en compte tant des facteurs d'expressivité que d'historicité¹²⁰.

Tout ceci nous emmène à nous questionner sur l'existence ou non d'une esthétique de jeu commune aux basses de procession, toujours dans le cadre des musiques de bandes de violons ménétrières. On peut supposer que les inflexions naturelles du mode de jeu sanglé

¹¹⁹ Nelly Poidevin, « L'archet dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : morphologie, tenue, articulation », dans Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV*, p. 115.

¹²⁰ Alain Gerbeau, op. cit., p. 103.

constituent une part de l'identité du langage musical des basses de violon chez les ménestriers français sous l'ancien régime.

On pourra ainsi se poser des questions sur les fonctions musicales du jeu des instruments de basses au sein des bandes ménestrières. S'ils occupent de façon certaine les registres graves dans la tessiture des polyphonies de bande, leur rôle peut être mélodique, harmonique ou rythmique. Il est difficile d'évaluer avec précision la manière de jouer des joueurs ménestriers des basses. Il est possible que leur style diffère des basses d'archets des salons et des cours, et Luc Charles-Dominique propose d'également se référer aux traditions populaires européennes ayant gardé aujourd'hui le style de jeu en bandes, pour imaginer et recréer les traditions musicales ménestrières d'il y a plusieurs siècles (notamment chez les tsiganes)¹²¹. On pourra ainsi ouvrir un champ de possibilités, au regard du style de jeu percussif des basses, en pizzicato ou en frappant les cordes avec la baguette de l'archet, ce qui peut servir à marquer les structures rythmiques des danses et à gagner en impact sonore. On relèvera aussi l'observation à propos des chevalets dans l'iconographie, qui souvent semblent être plats. La présence d'un chevalet non courbé peut servir à frotter toutes les cordes de l'instrument en même temps et ainsi créer un effet de jeu harmonique, à l'instar du Lirone, présent par exemple dans l'instrumentation de *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi.

Toutes ces observations ne sauraient avoir de l'intérêt si elles ne sont pas vérifiées par une pratique concrète. On se demandera alors pourquoi une pratique si répandue s'est-elle éteinte d'une grande partie de l'apprentissage musical en France actuellement. Mais cette pratique a-t-elle vraiment disparu ?

¹²¹ Luc Charles-Dominique, les « Bandes » de violons... op. cit., p. 520-572.

III - Evolution ou disparition d'une pratique

L'intérêt premier de ces recherches est de nourrir une réflexion sur la question de la pertinence et la faisabilité de ce mode de jeu aujourd'hui. On se demandera pourquoi la pratique des basses de violon (et les instruments s'y apparentant) en suspension et en mouvement, pourtant encore bien courante aux XVII^e et XVIII^e siècle, a complètement disparu des apprentissages dispensés dans les conservatoires de nos jours, éclipsée par des postures répondant à d'autres esthétiques. La famille du violon est pourtant la seule à avoir évolué en consort complet jusqu'à nos jours, ses membres du dessus à la basse étant chacun enseignés en tant que disciplines à part entière. Nous verrons cela est dû à une volonté de standardisation des modes de jeu en Europe à partir du XVIII^e siècle, et que le jeu des violons en formation mobile ne trouvera plus sa place dans certaines esthétiques musicales qui dominant alors le monde des académies. Mais il sera également possible d'observer que cette pratique a perduré dans certaines régions et traditions européennes, et que des musiciens utilisent cette technique aujourd'hui à des fins artistiques diverses.

A - Disparition progressive d'un mode de jeu ?

L'arrivée massive dans toute l'Europe du violoncelle, alors petite basse de violon à quatre ou cinq cordes accordées en quintes en tant qu'instrument à cordes frottées de référence pour les instruments de basse de huit pieds¹²² (et l'instauration de la contrebasse pour les instruments de seize pieds) est survenue en même temps qu'une technique qui lui est associée, largement diffusée par les méthodes et ouvrages théoriques consacrés à l'instrument au XVIII^e siècle. Leur étude, élargie aux ouvrages destinés à l'apprentissage du violon (j'espérais trouver des mentions relatives aux postures des basses de violon, sans succès) et de la viole de gambe, ainsi qu'aux traités d'instruments français de 1636 à 1780 n'offrent aucune mention de quelconques positions sanglées ou permettant un jeu en déambulation. Ceci trouve une explication dans le fait que ces ouvrages étaient du fait d'auteurs qui souvent baignaient dans une tradition musicale d'intérieur, alors en contradiction avec les pratiques musicales dites

¹²² Pour Leopold Mozart, le violoncelle est « l'instrument le plus commun pour jouer la basse, et bien qu'il y en ait quelques-uns un peu plus grands, d'autres un peu plus petits ».

« populaires ». On retrouve beaucoup de recommandations sur les postures du musicien, mais toutes vont dans le sens d'une posture de jeu assise pour le violoncelle.

Ainsi, Michel Corrette précise que « pour bien jouer du violoncelle, il faut s'asseoir sur une chaise, ou tabouret d'une hauteur proportionnée à sa taille, autant que cela peut se trouver, et n'estre pas assis trop avant sur le siege »¹²³. François Cupis le Jeune recommande de « s'asseoir sur le devant de sa chaise, afin de pouvoir tenir le violoncelle avec aisance »¹²⁴, tandis que Pierre Hyacinthe Azai indique qu'il « faut placer la Basse, ou le Violoncelle, entre les jambes »¹²⁵. Encore, Jean Benjamin Laborde décrit dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* de 1780 le violoncelle comme étant un « instrument qui a succédé à la viole pour accompagner dans les Concerts. Il est en fait comme le violon, excepté qu'il est beaucoup plus gros, & qu'il se tient entre les jambes »¹²⁶. De façon moins surprenante, les méthodes françaises de viole de gambe ne font mention également que de la posture de jeu assise pour les lecteurs, mais toujours avec une certaine précision. Ainsi Danoville conseille de « prendre un siège proportionné à sa taille [...] ; ensuite s'asseoir sur le bord »¹²⁷. Rousseau dit que « la première chose qu'il faut observer pour placer la viole est, de prendre un siège commode qui ne soit ny trop haut ny trop bas [...] La seconde chose est, qu'il faut s'asseoir sur le bord du siège »¹²⁸. Etienne Loulié conseille de « prendre un siège commode, jamais de fauteuil et s'asseoir sur le bord du siège »¹²⁹. Ces descriptions sont très simples, et semblent aujourd'hui évidentes, mais il est important de rappeler que la position assise des joueurs de basses d'archet n'était à l'époque pas unanimement répandue, et que ses défenseurs devaient en faire école. Marc Vanscheewijck parle ainsi d'une « passion naissante pour la standardisation vers la fin du XVIIIe siècle »¹³⁰. En effet, on voit qu'à cette période et tout au long du XIXe siècle, les gestuelles instrumentales ont évolué vers une uniformisation des techniques de jeu partout en Europe. Et la posture du violoncelle sera uniformisée pour se jouer assis.

¹²³ Michel Corrette, *Méthode théorique et pratique...* op. cit., p. 7.

¹²⁴ François Cupis Le Jeune, *Méthode nouvelle et raisonnée*, Paris : Le Menu, 1772, p. 1.

¹²⁵ Pierre Hyacinthe Azais, *Méthode de basse contenant des leçons élémentaires, suivies de dix-huit sonates ou duo pour le violoncelle*, Paris, ca.1775, p. 1.

¹²⁶ Jean Benjamin Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : P.D Pierres, E. Onfroy, 1780, p. 309.

¹²⁷ Danoville, *L'art de toucher le dessus et la basse de viole*, Paris : Ballard, 1687, p. 8.

¹²⁸ Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris : Ballard, 1687, p. 1.

¹²⁹ Etienne Loulié, *Méthode pour apprendre à jouer de la viole*, Ms, ca.1690, p. 1.

¹³⁰ Marc Vanscheewijck, « Recent re-evaluations of the Baroque cello... », *op. cit.*, p. 182.

Aussi, dans des contextes où la musique était jouée en intérieur, pour le divertissement, on assiste au cours du XVIII^e siècle à une tendance à écrire des compositions de plus en plus virtuoses pour la musique des basses, les dimensions du violoncelle qui convenaient plus à ce type de jeu expliqueraient alors son développement rapide qui a éclipsé non seulement la viole de gambe, mais aussi et surtout la basse de violon en France. Michel Corrette écrit :

Depuis vingt-cinq ou trente ans, on a quitté la grosse basse de violon montée en sol, pour le violoncelle des Italiens, inventé par Bonocini, présentement maître de chapelle du Roi du Portugal, son accord est d'un ton plus haut que l'ancienne Basse, ce qui lui donne beaucoup plus de jeu. [...] Le violoncelle est beaucoup plus aisé à jouer que la basse de violon des anciens, son patron étant plus petit, et par conséquent le manche moins gros, ce qui donne toute liberté pour jouer les basses difficiles, et même pour exécuter des pièces qui sont aussi bien sur cet instrument que sur la viole¹³¹.

Il décrit également l'utilisation des basses de violon : « avant que le violoncelle fut inventé, les grosses basses ne jouoient guere que dans les musique à grand chœur. » A propos de la posture de jeu debout, en parlant de la manière de jouer du violoncelle qui repose sur un bâton (voir chapitre II-A, p. ?), il précise que « non seulement cette posture n'est pas la plus belle, mais elle est encore la plus contraire aux passages difficiles ». L'une des causes de la disparition des modes de jeu des basses de violon et des violoncelles debout est que la mode, soutenue par les académiciens et les théoriciens, d'un jeu du violoncelle virtuose s'est largement développée à partir du XVIII^e siècle, et cette posture qui empêche le musicien n'est alors pas compatible avec cette nouvelle stylistique de jeu.

Marc Vanscheeuwijck fait pourtant remarquer que l'indication *violoncello piccolo* pouvait très bien correspondre au jeu du *violoncello da spalla*, porté sanglé et à l'épaule, dans les musiques de Giovanni Bononcini par exemple ou même de Johan Sebastian Bach. On remarque plus tard qu'on retrouve le terme en 1762 dans un catalogue de J. G. I. Breitkopf, dans lequel quarante-et-une compositions pour « violoncello piccolo, ô violoncello da braccia » sont listés avec leur incipits¹³². Le fait de porter les petites basses de violon de manière *da braccio* ou *da spalla* serait encore commun dans la deuxième partie du siècle. Il affirme ailleurs : « je propose que le petit violoncelle du XVII^e siècle a seulement commencé à s'imposer progressivement comme un instrument tenu verticalement pendant le premier tiers

¹³¹ Michel Corrette, *Méthode théorique et pratique...* op. cit., p. 3.

¹³² *Ibid*, p. 187, ou Marc Vanscheeuwijck, « Violoncello & Violone », dans Stewart Carter (dir.), *A performer's guide to seventeenth century music*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2012, p. 233-235.

du XVIII^e siècle »¹³³. Cette proposition est basée sur la connaissance d'une pluralité des techniques de jeu des basses en regard des sources iconographiques et littéraires. Mais cette technique, physiquement contraignante, ne restera pas dans l'usage.

Pour Jean Duron, on assiste au XVIII^e siècle à la disparition progressive de l'orchestre ancien, mais aussi de la connaissance historique de cette pratique¹³⁴. En effet, on ne retrouve que peu de traces qui nous indiquent une volonté des musiciens d'avoir un regard sur les pratiques musicales du passé, encore moins sur des pratiques issues de traditions populaires. Leopold Mozart soulève cependant que « de nos jours, le violoncelle est [...] tenu entre les jambes », ce qui montre que cette affirmation est pour lui remarquable :

La neuvième espèce est la Gamba. Elle se tient entre les jambes ; D'où son nom, car les Italiens l'appellent Viola di Gamba, c'est-à-dire viole de jambe. De nos jours, le violoncelle est également tenu entre les jambes, et on peut à juste titre l'appeler violon de jambe¹³⁵.

On peut alors supposer que Mozart avait connaissance d'une pratique antérieure à son vécu, qu'il ne décrit néanmoins pas. Le fait de préciser que l'instrument est tenu entre les jambes « de nos jours » marque bien la modernité de cette pratique à l'époque de l'auteur. Progressivement, le jeu debout sera éclipsé par la pratique assise du violoncelle.

En France, ce phénomène est lié également à la disparition progressive des ménétriers des paysages urbains, et de la tradition des bandes de violons mobiles qu'ils défendaient jusqu'alors. L'image corporative qu'ils ont laissée ne correspondait pas aux idées des Lumières, penchés vers de nouvelles manières d'exercer les Arts. Mais ils ne disparaissent pas complètement des campagnes, où ils gardent longtemps un rôle social. Jusqu'au XX^e siècle, le mot *ménétrier*



Ill. 32 : Gustave Brion : Etude pour le tableau « Une noce en Alsace », 1860.

¹³³ Marc Vanscheeuwijck, « Recent re-evaluations of the Baroque cello... », *op. cit.*, p. 183.

¹³⁴ Jean Duron, « Les cordes de l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : rejet, oubli, redécouverte », dans Jean Duron, Florence Gétéreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV*, p. 10-23.

¹³⁵ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756. : « Die neunte Art ist die Gamba. Sie wird zwischen die Beine gehalten; daher es auch den Name hat: denn die Italiäner nennen es Viola di Gamba, das ist: Beingeige. Heut zu Tage wird auch das Violoncell zwischen die Beine genommen, und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen ».

désigne un musicien qui joue du violon et fait danser. La tradition de la procession de noces reste la tradition qui fait perdurer l'existence des instruments à archets suspendus par courroie en France. On peut ainsi retrouver leur représentation dans ce contexte encore pendant la deuxième moitié du XIXe siècle en Alsace (Ill. 32) ainsi que dans les Flandres (Ill. 33). Cette pratique restera vivante jusqu'à aujourd'hui, où des musiciens et musiciennes continuent largement de la faire perdurer, de la redécouvrir ou de la recréer.



Ill. 33 : Wilem Linnig junior, Cortège de noces, Flandres, 1867, huile sur panneau.

B - Une pratique toujours vivante

La pratique des basses d'archet suspendues par courroie a été maintenue dans certaines traditions populaires jusqu'à aujourd'hui. Si elle semblerait s'être éteinte en France au XXe siècle, elle a subsisté jusqu'à aujourd'hui dans quelques traditions musicales régionales très localisées ailleurs en Europe. On trouve de nombreux contextes où des cordophones à archet sont encore joués dans des formations musicales mobiles¹³⁶. Et les instruments de basse d'archet qu'on retrouve suspendus par courroie dans les traditions populaires sont souvent de factures locales.

Ainsi, dans le nord de l'Italie, dans la région du val Resia (Italie), on peut encore observer lors du carnaval une tradition vivante de bande de violons en procession. Les musiciens jouent du b̀unkula, une basse de violon à trois cordes, ou bien un violoncelle, et ils

¹³⁶ Luc Charles-Dominique, les « Bandes » de violons en Europe... op. cit.

jouent une sorte de bourdon à l'archet ayant un rôle assez rythmique d'accompagnement, au rythme des pieds frappant le sol. Une basse de violon à deux cordes, probablement un bassetto, est aussi utilisée à Jesi, dans la région des Marches, et jouée en déambulation. À Ponte Caffaro, dans la commune de Bagolino située à Brescia, il y a une tradition d'ensembles de violon, guitare et contrebasse, et cette dernière est parfois portée en bandoulière. À Viggiano, dans la région de la Basilicate, c'est le dessus de violon qui est tenu par une courroie. En Sicile, le citarruni (ou chitarruni) est un « instrument ressemblant fort à un violoncelle, suspendu grâce à une courroie passée vraisemblablement au cou du musicien, tenu légèrement incliné mais avec la caisse perpendiculaire au corps du musicien, les éclisses étant appuyées sur son torse et sa taille » (Ill. 34). En Istrie, il existe une tradition de musiciens jouant le bajš, une basse à deux cordes en boyau de bœuf accordées en quinte, parfois jouée accompagnant le gunjci (sorte de violon), l'accordéon ou la clarinette, ou en ensemble, et en bandoulière (Ill. 35 et 36). En Bulgarie, les musiciens jouant de la gadoulka la suspendent en passant une courroie autour du cou (Ill. 37). Dans la culture tsigane, on retrouve également ce mode de jeu en bande déambulatoire, hérité de siècles de transmission orale de la musique. En Hongrie, les musiciens jouent la basse au gardon (gorduna en Roumanie), souvent suspendu à leur cou avec une courroie (Ill. 38). Ce « tambour à cordes » propre au peuple « csango » est traditionnellement utilisé comme bourdon rythmique pour accompagner une magnifique musique de danse très modale, jouée au violon. Les quatre cordes en boyau sont accordées en ré, et frappées par un bâton, et le jeu est alterné avec le pincement de la quatrième corde, plus fine, qui vient claquer la touche de bois. Ces deux sons sont combinés de diverses façons pour créer les motifs rythmiques propres à accompagner chaque danse. On retrouve encore des musiciens qui jouent des instruments à archets suspendus par courroie en Pologne (Bazy Podhale). Dans les monts Tatras entre la Pologne et la Slovaquie il existe aussi une tradition du « goralska muzika, musique vibrante chantée et jouée à plusieurs voix, où l'instrument basse de la bande de violon est tenu en suspension (Ill. 39). Il est encore possible d'observer (en



Ill. 34 : Musiciens aveugles (« suonatori orbi ») photographiés à Melilli (Sicile), ca.1930. Collection Salvatore Nicosia, Archivio Crescimanno.

temps de paix) des bandes de violons traditionnelles en déambulation en Crimée (Ill. 40), en Suisse ou en Croatie.



Ill. 35 : Bajsì à Draguč, (photo de Glas Istra, prise par Mirjan Rimanić), 2019.



Ill. 36 : « Violon clarinette et bajs à Marussici, Istrie, Croatie, ca.1930, collection Marino Kranjac.



Ill. 37 : Raffi Youredjian, Gadoulka, Bulgarie, 2019.



Ill. 38 : «Joueur de violon et joueuse de gardon », c.1930, Musée d'Ethnographie de Budapest, inv. 105688, Cliché de l'Agence Photographique de Hongrie.



Ill. 39 : Boli chlapani, boli Terchovská muzika Sokolie Skalica, Pologne, 2009.



Ill. 40 : Bande de violon en Crimée, 2000

Même si en France, la tradition des basses de procession a disparue, elle perdure dans certaines traditions populaires européennes très localisées. On peut supposer que les caractéristiques sonores qu'elles ont en commun peuvent se rapprocher du son des bandes de violons ménétrières il y a quelques siècles, sans pouvoir l'affirmer, bien sûr. Si ces traditions souffrent du manque d'intérêt des jeunes à perdurer les pratiques y étant associées, certains musiciens tentent aujourd'hui de renouer avec la pratique des basses d'archet suspendues par courroie dans une démarche de recréation historique.

En effet, des musiciens spécialisés dans ce qu'on appelle la pratique historiquement informée de la musique ancienne recréent les bandes de violon du XVI^e siècle. Par exemple, travail de thèse d'Alain Gerveau¹³⁷ s'est ainsi couplé à la création d'un ensemble, les *Sonadori*. Il recrée une bande de six violons de registres différents, en essayant de se rapprocher de la tradition des bandes de Brescia en Italie. D'autres jeunes ensembles s'essaient à cette pratique, et les joueurs et joueuses des instruments volumineux les suspendent au cou ou à l'épaule à l'aide de sangles, de cordes ou parfois même d'écharpes nouées.

Enfin, cette pratique est intégrée pleinement dans la création artistique de nos jours. On retrouve des artistes soutenant leurs violoncelles à l'aide de sangles pour pouvoir jouer debout, danser et se mouvoir lors de performances contemporaines, dans des concerts de musiques folk, rock... Tous ces exemples montrent que la créativité personnelle liée à la musique apporte un souffle nouveau au jeu des basses suspendues par courroie, dans des contextes musicaux et sociaux actuels. Cette pratique, qui n'est jamais vraiment morte, a encore de beaux jours devant elle !

¹³⁷ Alain Gerveau, op. cit.

Conclusion

Cette recherche nous aura plongé jusqu'à l'origine d'une pratique : celle des instruments à archet suspendus par courroie, dans l'aire géographique française entre les XVI^e et XVIII^e siècles. Si trop peu de sources peuvent appuyer sérieusement l'idée de la généralisation d'un mode de jeu reconnu par tous à cette période d'étude, il est irréfutable que des musiciens jouaient les instruments à archet volumineux en procession, en les accrochant pour pouvoir se mouvoir tout en jouant. Mais notre obsession moderne de trouver la corrélation parfaite entre un terme et le concept qu'il représente est largement hors de propos pour la période considérée, car notre perspective est trop globale pour une époque qui ne s'intéressait qu'à des questions locales ou, au mieux, régionales. Le terme « basse de procession », souvent utilisé mais trop peu expliqué ou compris, est une invention moderne pour tenter de définir un mode de jeu. Et le besoin de le nommer, de le définir, provient du fait que ce mode de jeu diffère de la manière de jouer le violoncelle ou la basse de viole telle qu'elle est enseignée aujourd'hui. La position assise s'est cristallisée comme étant propre et indissociable à l'instrument, mais elle s'est standardisée en raison de différents contextes. Et on aura pu observer qu'il a aussi existé de nombreux contextes qui ont poussé les musiciens à trouver des solutions pour jouer des instruments de basses d'archet tout en marchant. La pratique sanglée de la basse provient de son origine populaire et de sa pratique en plein air. Et c'est dans des contextes de jeu en consort, en bandes, qu'on retrouve toujours la basse en tant que partie d'accompagnement. Des exemples et mentions de joueurs de basses d'archets sonnait leur instrument debout dans des formations musicales mobiles trouvés dans les sources iconographiques et littéraires nous auront montré comment cette pratique a pu évoluer au cours de ces trois siècles dans des contextes de rue, de noces, ou même de cour.

Un aspect important a été omis lors de cette recherche : c'est le répertoire joué par les basses en processions dans le cadre du jeu en bandes. On sait que des consorts d'instruments jouaient les parties de polyphonies vocales. Le répertoire du XVI^e siècle n'est pas forcément destiné à une formation précise, toute voix écrite est toujours transposable d'un instrument à un autre. Mais rester sur les répertoires de musiques écrites n'aurait pas de sens compte tenu de l'oralité des traditions dans lequel la pratique étudiée a pu évoluer. Et se lancer dans cette

recherche demanderait de se plonger vers l'inconnu, ou dans un travail demandant plus de temps et de ressources.

Cette recherche a pour but de constituer un support de réflexion sur ce mode de jeu qui avant de tomber en désuétude a bel et bien existé, vécu, et qui a ses propres propriétés musicales et pratiques. Elle m'a emmené personnellement à m'exercer à la tenue de mon instrument debout, et au travail avec l'apport de la sangle, afin que la théorie et les savoirs historiques servent avant tout de tremplin dans le but faire vivre aujourd'hui ce mode de jeu.

Bibliographie

- AGRICOLA Martin, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg: Georg Rhau, 1529/1545.
- ALAZARD Florence, *Art vocal, art de gouverner ; la musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVIe siècle*, Paris : Minerve, 2002.
- AZAÏS Pierre Hyacinthe, *Méthode de basse contenant des leçons élémentaires, suivies de dix-huit sonates ou duo pour le violoncelle*, Paris, s.n. ca.1775.
- BANCHIERI Adriano, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna : Eredi di Gio.Rossi, 1609.
- BARDET Bernard, *Les violons de la musique de la chambre du roi sous Louis XIV*, Société Française de musicologie, 2016.
- BARONCINI Rodolfo, « Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i 'sonadori di violini' della Scuola Grande di San Rocco a Venezia », *Ricerca*, Vol. 6 1994
- BARONCINI Rodolfo, « La Pratica violinistica d'assieme nel'500 : diffusione / funzioni e struttura / The violin consort in the 16th century dissemination, functions, structure », in Renato Meucci (dir.), *un corpo alla ricerca dell'anima... « Saggi / Essays »*, p.117-129.
- BERNHARD Bernard, *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris. dans Bibliothèque de l'école des chartes. 1842, tome 3. pp. 377-404.*
- BERTAUT François, *Journal du voyage d'Espagne, contenant une description fort exacte de ses royaumes, et de ses principales villes, avec l'état du gouvernement...*, Paris : R. Guignard, 1682.
- BISMANTOVA Bartolomeo, *Compendio Musicale*, Ferrara : Manuscrit, 1677-1679/1694.

- BURNEY Charles, *The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, London : T. Becket and Co., 1771.
- CAZAUX Christelle, *La Musique à la cour de François Ier*, Paris, Tours : École nationale des chartes, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2002.
- CEULEMANS Anne-Emmanuelle : *De la vièle médiévale au violon du XVIIe siècle. Etude terminologique, iconographique et théorique*, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Turnhout : Brepols, 2011.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les ménétriers français sous l'Ancien régime*, préface de François Lesure - Paris : Klincksieck, 1994
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Puissance et autorité de la Ménestrandise parisienne », dans Florence Gétreau, Catalogue d'exposition : *Musiciens des rues de Paris*, Musée des Arts et Traditions populaires, 1997-1998, p. 24-28.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Les instruments à archet suspendus par courroie dans les traditions populaires européennes. Questions autour de la permanence d'un mode de jeu ancien », dans *Musique, Image, Instruments, Mélange en l'honneur de Florence Gétreau*, Turnhout, Brepols, 2019, p.379-390.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les « Bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, coll. Épitome musical, 2018.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Les bandes ménétrières ou l'institutionnalisation d'une pratique collective de la musique instrumentale, en France, sous l'ancien régime », in *Entre l'oral et l'écrit. Rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, Actes du Colloque de Goudron (20 septembre 1997), Parthenay-Toulouse, FAMDT-Conservatoire Occitan, 1998, p.60-83.
- CORRETTE Michel, *L'école d'Orphée, Méthode pour Apprendre facilement à jouer du violon. Œuvre XVIIIe*, Paris : L'Auteur, Mme Boivin, Le Clerc, 1738.

- CORRETTE Michel, *Méthode théorique et pratique pour apprendre le violoncelle en peu de temps*. XXIV^e Ouvrage. Paris : L'Auteur, Mme Boivin, Le Clerc, 1741.
- COUPERIN François, *Pièces de clavecin, Livre 2, Onzième Ordre, 5. Les Fastes de la Grande et Ancienne Mxxixstrsndxss*, Paris : l'auteur, Foucault, 1717, p. 68-73.
- CUPIS (Le Jeune) François, *Méthode nouvelle et raisonnée*, Paris : Le Menu, 1772.
- D'AURIAC Eugène, *La corporation des ménétriers et le roi des violons*, Paris : E. Dentu, 1880.
- DANOVILLE, *L'art de toucher le dessus et la basse de viole*, Paris : Ballard, 1687.
- DE BROSSARD Sébastien, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez*, Paris : Christophe Ballard, 1703.
- DE BROSSARD Yolande, KOCEVAR Érik, "Présentation des États de la France", dans *États de la France (1644-1789) : la musique, les institutions et les hommes*, Paris, Picard, 2003.
- DE LABORDE Jean-Benjamin, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : P.D. Pierres, E. Onfroy, 1780.
- DE MONTER Mathieu, « La Guerre de cent ans des organistes, clavessinistes et des maitres à danser du royaume de France (1680-1774) », dans : *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20. Paris : [s.n.], 1863, p. 330-373.
- DE' PRODENZIANI Simone, *Sollazzo e Saporetto*, éd. Luigi M. Reale, Pérouse : 1998
- DRESCHER Thomas, « Giovanni Battista Vittalì - 'Sonatore di violone da braccio'. Beobachtungen zum Problemkreis 'Violone' und 'Violoncello' », in *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente: 21. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 17. bis 19. November 2000*, Lustig Monika, Stekovics, Dössel, 2004, pp.57-74

- DURON Jean, « Les cordes de l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : rejet, oubli, redécouverte », dans Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : Instruments, répertoires, singularités*. « Musicologies », Paris : Vrin, 2016, p. 10-23.
- ESCOFFIER Georges, *Tambours, théâtre et Te Deum, pour une socio-économie de la musique à l'âge des Lumières*, Paris : Classiques Garnier, 2020.
- FARGE Arlette, *Vivre dans la rue au XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1992.
- FIALA David, « Les musiciens italiens dans la documentation de la cour de Bourgogne entre 1467 et 1506 : quelques silhouettes », dans Nicoletta Guidobaldi (dir.), *Regards croisés : musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XVe siècle*, Paris-Tours, Minerve-CESR Ricercar, 2002, pp.61-82.
- FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts... par feu Messire Antoine Furetière*, Amsterdam : Chez Henri Desbordes, 1690.
- GANASSI DAL FONTEGO Sylvestro, *Letitione seconda*, Venise : L'auteur, 1543.
- GERLE Hans, *Musica teuf[t]sch*, Nuremberg : Jeronimus Formschneider, 1532.
- GERVEAU Alain, *Les ensembles de six violons de la basse au soprano au XVIe siècle en Italie du nord : Re-création d'une pratique musicale*. Thèse de doctorat, Vrije Universiteit Brussel, 2013-2014.
- GETREAU Florence, « Concerts ambulants : Portraits de quelques célébrités en plein vent », dans Florence Gétreau, *Musiciens des rues de Paris* : Catalogue d'exposition, Musée des Arts et Traditions populaires, 1997-1998, p. 41-47.
- GETREAU Florence, « Guillaume de Limoges et François Couperin ou comment enseigner la musique hors la Ménestrandise parisienne », dans *Antonio Baldassarre. Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschrift zum*

Geburtstag von Dorothea Baumann. Music. Space. Chord. Image. Festschrift for Dorothea Baumann's 65th Birthday, Peter Lang, pp.163-182, 2011 p. 163-182, 2012.

- GETREAU Florence, « La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVIIe-XXe siècles) », dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique : Rumeurs urbaines : colloque « Musiques dans la rue »* ... 2001.
- GETREAU Florence, « Philippot le Savoyard. Portraits d'un Orphée du Pont Neuf mêlés de vaudevilles, d'images et de vers burlesques », dans *'L'esprit français' und die Musik Europas. Entstehung, Einfluß und Grenzeneinerästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider*, Michelle Biget-Mainfroy, Rainer Schmuck (ed.), Hildesheim, Olms, 2007, p. 269-288.
- GRASLAND Claude et KEILHAUER Annette, « La rage de collection ». Conditions, enjeux et significations de la formation des grands chansonniers satiriques et historiques à Paris au début du XVIIIe siècle (1710-1750), dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, tome 47 n°3, Juillet-Septembre 2000, p. 458-486.
- GREENBERG Michael, « La basse de violon dans les sources documentaires et iconographiques françaises », dans Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : Instruments, répertoires, singularités. « Musicologies »*, Paris : Vrin, 2016, p. 93-104.
- GRILLET Laurent, *Les ancêtres du violon et du violoncelle. Les luthiers et les fabricants d'archets*, précédé d'une préface de Théodore Dubois, 2 vol., Paris, Charles Schmid, 1901.
- HOLMAN Peter, « The English Royal Violin Consort in the Sixteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 109 (1982-1983), Taylor & Francis, Ltd, p. 39-59.
- HOLMAN Peter, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court (1540-1690)*, Oxford-New York : Clarendon Press-Oxford Press, 1993.

- JACQUOT Albert, *La musique en Lorraine. Etude rétrospective d'après les archives locales*, Paris, Fischbacher, 1886 (3^{ème} édition).
- JAMBE DE FER Philibert, *L'Epitome musical, Des ton, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'allman, fleustes à neuf trous, violes, et violons*, Lyon : Michel du Bois, 1556.
- JOUD Pierre H., *La diversité des instruments de basses de violon dans l'Europe occidentale à l'aube du Baroque (1511-1618)*. Mémoire de master, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2018.
- LABORDE Jean Benjamin, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : P.D Pierres, E. Onfroy, 1780.
- LANFRANCO Giovanni Maria, *Scintille di musica*, Brescia : Lodovico Brittanico, 1533.
- LAVEDAN Pierre, *L'urbanisme à l'époque moderne. 16e -18e siècles*, Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1982.
- LE BLANC Hubert, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, Amsterdam : Chez Pierre Mortier, 1740.
- LE CERF DE LA VIEVILLE Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles : F. Foppens, 1705-1706, vol.2.
- LE FLOC'H Joseph, « Chanteurs chansonniers sous l'ancien régime », dans Florence Gétreau, Catalogue d'exposition : *Musiciens des rues de Paris*, Musée des Arts et Traditions populaires, 1997-1998, p. 34-40.
- 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.
- LESURE François, « Les joueurs d'instruments et la musique instrumentale à Paris au XVIe siècle », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T.12, n°3, 1950, p. 373-375.

- LESURE François, « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVIème siècle », dans *Revue de Musicologie* 36, 1954, p. 39-54.
- LOULIE Etienne, *Méthode pour apprendre à jouer de la viole*, Ms, ca.1690.
- MATTHESON Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg : 1713.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Le Tableau de Paris*, Amsterdam : 1783, édité par J.C Bonnet, Le Mercure de France, 1994, CMXCVI.
- MERSENNE Marin, *Harmonie universelle, Contenant la Théorie & la Pratique de la Musique, Où il est traité de la Nature des Sons & des Mouvements, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la voix, des chants & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques*, Paris : S. Cramoisy, 1636.
- MILLIOT Sylvette, « Réflexions et recherches sur la viole de gambe et le violoncelle en France », *Recherches sur la musique française classique : Etude organologique. Les basses dans l'opéra français de Lully à Rameau*, Paris : [s.n.], 1964, p.179-238.
- MILLIOT Vincent, « Les Cris de Paris ou le « Chant » des rues, XVIème-XVIIIème siècles », dans Florence Gétreau, *Catalogue d'exposition : Musiciens des rues de Paris*, Musée des Arts et Traditions populaires, 1997-1998, p. 29-33.
- MILLIOT Vincent - « Le Parisien n'a point l'oreille musicale [...] » (L.-S. Mercier). *Musique, musiciens et chanteurs de rues à Paris aux XVIIe-XVIIIe siècles, Église, Éducation, Lumières... Histoires culturelles de la France, 1500-1830. En l'honneur de Jean Quéniart* ; éd. par Alain Croix, André Lespagnol et Georges Provost, 1999, p. 409-415.
- MOENS Karel, « Violes ou violons ? », dans la revue : *Musique, Images, Instruments*. N°2, pp.18-38, 1996.
- MOZART Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.

- PEDAUGE Mireille, La rue qui chante au XVIIIème siècle : chanson politique et satirique, Chansons de colportage : colloque... Troyes : Marie-Dominique Leclerc et Alain Robert, 2001.
- POIDEVIN Nelly, « L'archet dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : morphologie, tenue, articulation », dans Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : Instruments, répertoires, singularités. « Musicologies »*, Paris : Vrin, 2016, p. 105-118.
- PRAETORIUS Michael, Syntagma musicum, II, De organographia, Wolfenbüttel : Elias Howein, 1619.
- RAGUENET François, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les Opéra*, Paris : Jean Moreau, 1702.
- REICHARDT Rolf et SCHNEIDER Herbert, « Chanson et musique populaires devant l'Histoire à la fin de l'Ancien Régime », dans *Dix-Huitième Siècle*, vol. 18 (1986), p. 117-142.
- RETIF DE LA BRETONNE Nicolas, *Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, Londres : s.n., 1788, Editions d'aujourd'hui, 1994.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris : Chez la veuve Duchesne, 1768.
- ROUSSEAU Jean, *Traité de la viole*, Paris : Ballard, 1687.
- SCARRON Paul, Le romant comique, Paris : Toussaint Quinet, 1651.
- TINCTORIS Johannes, De inventione et usu musice, s.n., c. 1480.
- TRICHET Pierre, *Traité des instruments de musique*, ca.1640, publié par François Lesure, Genève : Minkoff, 1978.
- VANHENDE Edouard, *Numismatique lilloise : ou, description des monnaies, médailles, jetons, méreaux &c. de Lille*, Lille : V. Didron, 1858.
- VANSCHEEUWIJCK Marc, « *The Baroque Cello and Its Performance* », *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 1, Article 7, 1996.

- VANSCHEEUWIJCK Marc, « Violoncello & Violone », dans Stewart Carter (dir.), *A performer's guide to seventeenth century music*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2012, p. 231-247.
- VANSCHEEUWIJCK Marc, « Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach » dans *Early Music*, Volume 38, Issue 2, Mai 2010, p. 181-192.
- VIRDUNG Sebastian, *Musica getutscht*, Bâle : Michael Furter, 1511.
- VIRGILIANO Aurelio, *Il dolcimelo*, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, ms. C. 33, début du XVIIe siècle, s.d.
- WALTHER Johann Gottfried, *Praeceptader Musicalischen Composition* (Weimar,1708), p.161.
- ZACCONI Lodovico, *Prattica di musica*, Venise : Girolamo Polo, 1592.
- *Anciens et nouveaux statuts de la ville et cité de Bordeaux*, Bordeaux : Simon Boé, 1701.
- *Édit... portant suppression de l'office de roi et maître des ménétriers... Registré en Parlement le 31 mars 1773. - Paris : P.-G. Simon, 1773. - 4°, 3 p. - Paris BNF (Impr.) : F-21299 (41).*
- *Recueil d'édit, arrêt du conseil du roi, lettres patentes, mémoires et arrêts du parlement en faveur des musiciens du royaume*, Paris : chez Ballard, 1774 (lutte entre ménétriers et musiciens du roi).
- *Statuts et Reglemens des Maîtres de Danses et Joueurs d'instrumens, tant hauts que bas, pour toutes les villes du royaume, registrés en Parlement le vingt-deuxième Août 1659.* Paris : Imprimerie d'Houry fils, 1753.

Selbständigkeitserklärung

Name: POUPINET

Vorname _: PAUL

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Ort, Datum : Basel, 26/02/2024

Unterschrift _____

Einverständniserklärung

Name : POUPINET

Vorname : PAUL

Hiermit erkläre ich mich einverstanden, meine Masterarbeit, die ich zum Abschluss meines Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis verfasst habe, im «Institutional Repository der FHNW» (IRF) zur Verfügung zu stellen.

Die Rechte am Text verbleiben bei der Autorin/dem Autor und der Schola Cantorum Basiliensis.

Ort, Datum : Basel, 26/02/2024

Unterschrift _____

