



Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle

Cyril LACHEZE

(Équipe d'Histoire des Techniques, IHMC, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

La restitution « archéologique » d'une pièce musicale historique, indépendante ou dans le présent cas comme entracte d'une pièce de théâtre, suppose une recherche fondamentale et une mise en application aussi précises que possible à la fois quant au morceau et au style musical, et quant à l'instrument lui-même et à sa technique de jeu. Cette considération, allant de soi d'un point de vue purement intellectuel et n'ayant *a priori* pas besoin de justification supplémentaire, s'en trouve d'autant plus renforcée si l'on considère que l'instrument et la technique de jeu, en tant que fondements même de la pratique musicale, ont une influence capitale sur le résultat sonore obtenu. De même qu'il est impossible d'indiquer exactement quelles pièces de musique ont été jouées au XVII^e siècle lors des représentations de *L'École des femmes*¹, aucune source ne renseigne sur les instruments et la technique mises en œuvre précisément pour ces représentations. Toutefois, les données sont suffisantes pour dresser un panorama global des pratiques françaises de la seconde moitié du XVII^e siècle, lequel donne ainsi un cadre permettant de circonscrire la restitution à mettre en place de ce point de vue.

L'évolution du violon et de l'archet dans le temps est une question avant tout étudiée par rapport aux formes « modernes » du XIX^e siècle, dont il s'agit de comprendre les origines. En conséquence, la plupart des auteurs s'intéressent avant tout aux formes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, avant et pendant la transition des derniers types proprement baroques vers les formes romantiques². Par ailleurs, les origines de l'instrument, au XVI^e et jusqu'au début du XVII^e siècle, ont également été travaillées³. La période intermédiaire, qui nous intéresse ici, est par contre beaucoup plus mal connue,

¹ Voir à ce sujet l'article de Matthieu Franchin dans le présent volume, « Les entractes musicaux de *L'École des femmes* : méthodologie pour une restitution archéologique ».

² La plupart des articles et ouvrages traitant du violon ou de l'archet baroques, même lorsqu'ils prennent en compte l'ensemble de la période, se concentrent souvent principalement sur le XVIII^e siècle et l'extrême fin de la période baroque, il est vrai mieux documentée.

³ Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle. Étude terminologique, iconographiques et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011, 267 p.

notamment pour la France⁴. De fait, les sources sont rares et difficiles d'utilisation. Les instruments eux-mêmes ont rarement survécu (en particulier pour les archets⁵), et quand c'est le cas ils ont presque systématiquement été modifiés. Au mieux, le manche, la touche et la barre d'harmonie ont été changés au début du XIX^e siècle pour correspondre aux nouveaux standards romantiques (ne laissant plus que la caisse et la volute d'origine), et au pire même la caisse a pu être retaillée, notamment en ce qui concerne les tailles de violon réduites aux dimensions de l'alto⁶. Il faut alors se tourner vers l'iconographie d'une part, mais on ne dispose pas pour la France du XVII^e siècle du remarquable corpus réaliste typique des peintres flamands de la même époque, et d'autre part vers quelques sources textuelles rares et complexes d'interprétation. Donner un panorama des instruments en usage à l'époque de *L'École des femmes* revient donc à effectuer une difficile synthèse de ces indices hétérogènes.

L'archet pose les problèmes les plus difficiles de ce point de vue. Les archets de la seconde moitié du XVII^e siècle n'avaient de manière générale que peu à voir avec ceux du XVIII^e actuellement bien mieux connus et beaucoup plus répandus. Plusieurs modèles d'archets semblent avoir cohabité à l'époque de Lully⁷ et il n'est donc pas possible d'en donner un portrait-type universel, mais ils sont tous notoirement courts (pas plus de 60 cm de longueur d'après les quelques sources disponibles à ce sujet⁸), épais, concaves ou éventuellement droits mais non convexes, avec une hausse coincée (les systèmes de tension de la mèche par vis sont typiques du XVIII^e siècle, et la crémaillère n'est ponctuellement attestée qu'au tournant des deux siècles⁹) et une tête très effacée¹⁰. Il est à noter également que les bois employés sont variables¹¹, et que la mèche peut être aussi bien de crin blanc ou noir¹². Bien que la documentation proprement française sur ces archets soit restreinte, ceux-ci s'observent également dans le reste de l'Europe dès les années 1620, d'abord sous une forme assez courte héritière des archets de la Renaissance, puis en s'allongeant à partir du milieu du siècle d'après l'iconographie flamande¹³. Si les

⁴ Jean Duron, Florence Gétreau (dirs.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, 472 p. Cet ouvrage regroupe l'essentiel des axes d'études et des conclusions effectuées à ce jour.

⁵ Nelly Poidevin, « L'archet dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : morphologie, tenue, articulation », in Jean Duron, Florence Gétreau (dirs.), *L'orchestre à cordes...*, p. 105-118.

⁶ Karel Moens, « Les voix médianes dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : les instruments conservés comme source d'information », in Jean Duron, Florence Gétreau (dirs.), *L'orchestre à cordes...*, p. 119-138.

⁷ Nelly Poidevin, « L'archet dans l'orchestre français... », p. 109.

⁸ En particulier le manuscrit Talbot, manuscrit Mus.1187 de la Christ Church Library à Oxford.

⁹ Florence Gétreau, « Les archets français aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques repères iconographiques », *Musique – Images – Instruments*, n° 4, 1999, p. 118-131.

¹⁰ Frédéric Ablitzer, Nicolas Dauchez, Jean-Pierre Dalmont, Nelly, Poidevin, « Mécanique de l'archet de violon : lien entre évolution et répertoire musical », *Cinquième congrès interdisciplinaire de musicologie*, Paris, manuscrit des auteurs, 2009, 7 p.

¹¹ Le cornier est un bois européen tout indiqué pour les archets, mais on trouve déjà au XVII^e siècle des mentions de divers bois exotiques comme l'amourette ou « bois de Chine » et le pernambouc ou « bois de Brésil ». Nelly Poidevin, « L'archet dans l'orchestre français... », p. 112.

¹² Nelly Poidevin, « L'archet dans l'orchestre français... », p. 113.

¹³ Cyril Lacheze, *La Tenue du violon à l'époque baroque*, Mémoire de Master 2 d'Histoire des techniques, direction Anne-Françoise Garçon, Université Paris 1, 2013, p.100. En ligne : https://www.academia.edu/4129443/La_tenue_du_violon_%C3%A0_l%27%C3%A9poque_baroque_M2_

formes plus courtes semblent être restées en usage plus longtemps en France, la comparaison avec la documentation flamande n'en reste pas moins valable.

Le violon, quant à lui, est à peine plus documenté que l'archet d'un point de vue organologique, puisque les sources à notre disposition sont exactement identiques, et que les instruments survivants ont perdu une grande partie de leur valeur informative suite aux modifications qu'ils ont subies¹⁴. S'ils n'existent là encore aucun modèle standard, les caractéristiques générales de ces instruments sont toutefois connues, d'autant que les musiciens français pouvaient jouer des instruments étrangers et notamment italiens, démultipliant ainsi les cas de figure envisageables¹⁵ : un manche court et épais sans renversement, une touche également courte¹⁶, un montage baroque pour le chevalet, le cordier et les cordes (donc en boyau nu, avec éventuellement un filetage métallique sur la corde grave¹⁷), et une caisse respectant également les techniques de lutherie historique (en particulier pour la barre d'harmonie courte). On notera également que la place du chevalet n'était pas réellement fixée et que celui-ci se trouvait souvent nettement plus proche du cordier que la pratique actuelle ne le préconise (exactement au milieu des ouïes), ce qui pourrait également impliquer un placement différent de l'âme (généralement placée sous le pied du chevalet du côté de la chanterelle)¹⁸. Si des détails aussi précis sont difficiles à appréhender, il importe en tout cas de respecter l'ensemble des éléments génériques listés ci-dessus, connus mais régulièrement occultés par simplicité. De même, les reconstructions d'instruments, en particulier pour les tailles dont les dimensions ne sont pas exactement connues, doivent s'effectuer à partir d'observations minutieuses, et non en extrapolant proportionnellement à partir des dimensions d'un violon générique comme cela peut se faire actuellement¹⁹.

La question de la technique de jeu a été posée depuis un certain temps dans l'historiographie, puisque David Boyden y consacrait déjà des parties importantes dans son ouvrage de référence en 1965²⁰. En effet, un survol rapide de l'iconographie permet à lui seul de constater que la tenue haute du violon, contre le cou ou sur la clavicule, telle qu'elle est enseignée actuellement et pratiquée par l'écrasante majorité des interprètes, n'avait pour ainsi dire pas cours au XVII^e siècle. Cependant, cette observation est restée très théorique²¹, avec peu d'études liées à ce sujet et encore moins de musiciens appliquant concrètement ces conclusions²². Les sources à disposition sont semblables à

¹⁴ Anne Houssay, « Cordes filées et violons en Italie au XVII^e siècle : quelques cas d'instruments crémonais recoupés », in Jean Duron, Florence Gétreau (dirs.), *L'orchestre à cordes...*, p. 139-162

¹⁵ Catherine Massip, « Facteurs d'instruments et maîtres à danser parisiens au XVII^e siècle », in Florence Gétreau (dir.), *Instrumentistes et luthiers parisiens, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Action Artistique de Paris, 1992, p. 17-33.

¹⁶ La touche s'accorde à la hauteur à laquelle est censée pouvoir monter la main. Or, les violonistes français du XVII^e siècle ne dépassaient pas la troisième position quand bien même ils démanchaient, et même en élargissant au reste de l'Europe les violonistes les plus virtuoses ne dépassaient que très exceptionnellement la cinquième position.

¹⁷ Anne Houssay, « Cordes filées... ».

¹⁸ Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale...*, p. 109 et suivantes.

¹⁹ Karel Moens, « Les voix médianes... », p. 136.

²⁰ David Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, 1965, Oxford, Oxford University Press, 570 p.

²¹ Jean-Paul Burgos, « "Des racleurs de contredanse". Tenue et jeu du violon, aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Flûte à bec & instruments anciens*, n° 16, octobre 1985, p. 8-15.

²² La pratique d'une tenue autre que celle au cou commence toutefois à se répandre dans les dernières années : en France, notons en particulier le jeu d'Amandine Beyer (*Gli Incogniti*), d'Odile

celles concernant l'organologie décrites précédemment, en y ajoutant toutefois la musique en elle-même qui peut nous apporter des indices en impliquant l'emploi de certains gestes techniques, ainsi qu'un certain nombre de traités. En effet, les « manuels » visant à accompagner l'apprentissage du violon, de plus en plus nombreux à partir de la fin du XVII^e siècle, consacrent généralement toujours l'un de leurs premiers chapitres à la tenue de l'instrument²³. Même si les instructions sont sommaires, elles permettent toutefois d'évaluer les gestes de manière relativement fiable. Cette fois encore, l'iconographie permet de compléter ces observations, même si elle reste peu fournie pour la France de Lully et doit donc être complétée par des observations à une échelle plus européenne.

Cette fois, c'est la technique du violon qui demande le plus d'observations. Les traités de l'époque sont tous unanimes sur le fait que l'instrument se tenait plus ou moins au niveau de l'épaule. Il n'existe malheureusement pas de traité français rédigé dans les années 1660, mais le dernier avant cette date, celui de Pierre Trichet écrit vers 1640, indique qu'« on tient [le violon] appuyé contre l'épaule gauche »²⁴. D'autre part, les premiers après cette date sont ceux de Montéclair²⁵ et de Brossard²⁶, datant tous deux de 1711 : le premier parle d'appuyer le violon « contre le Col sous la joue gauche », mais le second de le tenir « tourn[é] vers l'estomach ou l'épaule gauche » et plus loin « contre l'épaule gauche [...] ou plus bas selon qu'on le trouvera le plus commode ». Les traités allemands, eux beaucoup plus nombreux dans le dernier quart du siècle, confirment ces indications : le violon se place « an die Brust »²⁷, « auf der lincken Brust »²⁸, voire « unter der lincken Brust »²⁹. L'iconographie française montre le même type de logique : le violon est tenu généralement contre l'épaule, parfois un peu plus haut, mais dans ce cas contre la clavicule et non enfoncé dans le cou³⁰. Les corpus européens en général montrent en effet une légère recrudescence de la tenue contre la clavicule dans les décennies 1650-1660, difficile à expliquer voire à authentifier, qui disparaît ensuite. Dans la peinture flamande de la deuxième moitié du XVII^e siècle, de loin le corpus le plus important, les violonistes bourgeois semblent tenir leur instrument principalement contre la poitrine et les instrumentistes populaires contre l'épaule. En tout état de cause, de manière générale le violon n'est donc pas tenu contre le cou, mais plutôt contre l'épaule voire plus bas, à l'appréciation du musicien.

Edouard (les *Witches*), et de Frédéric Martin (*La Compagnie des Violons du Roy*). On ne voit cependant jamais de tenue plus basse que l'épaule, même dans des cas où les sources attestent d'une tenue sous la poitrine, comme celle de Matteis. Cyril Lacheze, *La Tenue du violon...*, p. 126-128.

²³ Janine Cizeron, « La technique violonistique d'après les traités baroques », in Anne Penesco (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, PUL, 1996, p. 63-80.

²⁴ Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, manuscrit, v.1640, fol. 109.

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

²⁶ Sébastien de Brossard, [*Fragments d'une méthode de violon*], s.l., v.1711, fol. 12v.

²⁷ « Sur la poitrine / le sein ». Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst...*, Ulm, Wilhelm Kühne, 1687, p. 191.

²⁸ « Sur le sein gauche ». Georg Falck, *Idea Boni Cantoris...*, Nürnberg, Wolfgang Moris Endter, 1688, p. 190.

²⁹ « Sous le sein gauche ». Daniel Merck, *Compendium Musicæ Instrumentalis Chelicæ...*, Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695, s.p.

³⁰ Cyril Lacheze, *La Tenue du violon...*, p. 173-176.

La tenue d'archet doit être analysée selon les mêmes sources et méthodologies ; on peut toutefois déduire de l'organologie de l'archet précédemment développée qu'une tenue avec la main avancée sur la baguette, comme généralement pratiquée actuellement avec les modèles d'archets longs du XVIII^e siècle, est hautement improbable, les archets du XVII^e siècle étant trop courts pour le permettre. Si l'on reprend les traités cités précédemment, la plupart des auteurs renvoient au professeur la charge d'indiquer une bonne tenue d'archet, et seul Montéclair donne des indications utiles en France, en 1711 : l'archet se tient « les quatre doigts posez sur le bois et le pouce dessous la hausse qui élève le crin »³¹. Il s'agit là de la « tenue française » bien connue décrite par Corrette un quart de siècle plus tard, à la différence que celui-ci indique de laisser l'auriculaire à côté de la baguette³². En Allemagne, Falck place également le pouce sur la mèche, près de la hausse, en 1688³³. Surtout, Muffat, qui décrit en 1698 la tenue d'archet des violonistes allemands et français d'une part, italiens d'autre part, précise que les premiers « serr[e]nt le crin avec le pouce, & appuy[e]nt les autres doigts sur le dos de l'archet », alors que les seconds « ne touchent point au crin »³⁴. L'iconographie dans son ensemble montre également la même tenue, avec le pouce sous la mèche, y compris en Italie d'ailleurs ; on pose effectivement trois ou quatre doigts sur la baguette, et même seulement deux ou trois en Hollande³⁵. Ainsi, la tenue de l'archet à adopter est bien cernée : le pouce doit clairement se trouver sous la hausse ou sous la mèche, probablement à la jonction des deux, et l'on pose trois ou quatre doigts sur la baguette.

Parallèlement à cette approche purement intellectuelle, il convient d'autre part de réfléchir sur la mise en pratique concrète de ces éléments techniques, selon trois approches complémentaires : d'une part comprendre leur raison d'être puisque les choix techniques sont rarement arbitraires, d'autre part cerner l'impact de l'application des techniques historiques sur le résultat final, et enfin tenter par l'expérimentation d'affiner l'approche développée précédemment. Sur ce dernier point, la tenue basse du violon a en particulier un certain nombre d'implications. En premier lieu, elle conditionne la tenue de l'archet en raccourcissant l'allonge du bras : le fait de ne pas poser l'auriculaire sur la baguette, comme le conseille Corrette, vient en réalité naturellement avec une telle tenue pour gagner en souplesse. Par ailleurs, une tenue basse peut faire craindre une perte de la possibilité de stabiliser l'instrument pour effectuer des démanchés. Or, ceux-ci sont quasiment absents dans la musique pour violon de facture lulliste : en 1664 précisément, la partie de dessus des *Amours déguisez* peut intégralement se jouer en première position, avec quelques rares extensions qui ne nécessitent pas de démancher³⁶. De plus, la même tenue était utilisée en Allemagne à la même époque, y compris par des virtuoses³⁷, et les morceaux correspondants comme ceux de Biber nécessitent eux absolument de démancher : il s'avère en réalité que, en permettant au talon du manche du violon de s'appuyer très naturellement sur le poignet, cette position permet avec un peu de pratique de réaliser les démanchés aussi voire plus facilement qu'une tenue au cou plus habituelle

³¹ Michel Pignolet de Montéclair, *Méthode facile...*, p. 3.

³² Michel Corrette, *L'École d'Orphée...*, Paris, chez l'Auteur, 1738, p. 7.

³³ Georg Falck, *Idea Boni Cantoris...*, p. 190.

³⁴ Georg Muffat, *Florilegium Secundum*, Passau, Georg Adam Höller, 1698, s.p.

³⁵ Cyril Lacheze, *La Tenue du violon...*, p. 184-185.

³⁶ Jean-Baptiste Lully, *Les Amours deguisez. Ballet du Roy*, LWV 21, 1664. Paris, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, F-Pn Rés. F-511.

³⁷ Johann Prinner, *Musicalischer Schlißl*, Salzburg, manuscrit, 1677, n.p., Washington, Library of Congress, Music Division, ms.1677.

aux yeux des violonistes actuels. Finalement, cette combinaison d'instruments et de techniques historiques ne posant pas de réelle difficulté de mise en pratique, il s'avère que son rendu sonore convient particulièrement bien à une musique pensée prioritairement pour la danse : l'archet court, avec une tenue pouce sous la hausse, favorise très clairement des sons vifs et puissants, au détriment éventuel de la finesse de jeu³⁸. La tenue basse, en évitant de devoir supporter le bras droit et en permettant au contraire à celui-ci de peser de tout son poids sur la corde, est à la fois peu fatigante et génératrice d'un son nettement plus puissant qu'avec une tenue haute. La possibilité, attestée également dans les sources iconographiques, de tenir le violon non horizontalement mais plutôt penché voire presque vertical le long du bras gauche³⁹ ajoute encore à cette dynamique.

La question de l'origine de ces techniques rejoint ainsi la question de l'impact de celles-ci sur le résultat sonore : elles apparaissent comme les plus adaptées pour ce type de langage musical, et ont en conséquence été mises en pratique comme telles. Ainsi, outre un aspect de cohérence intellectuelle (dans une logique archéologique, l'instrumentiste doit partir des éléments attestés par les sources d'époque, et chercher à comprendre leur fonctionnement, même dans un cas où l'exercice paraîtrait impossible de prime abord), il est primordial d'utiliser les instruments et techniques attestés dans une reconstitution historiquement informée, puisque la qualité attendue du résultat en dépend directement. On cherchera donc pour une telle entreprise à jouer un violon baroque correctement restitué (en particulier les cordes et le manche) posé aux alentours de l'épaule, et un archet de danse à hausse coincée court et concave tenu avec le pouce sous la hausse ; le musicien disposera d'une certaine marge de liberté, mais uniquement dans la limite de l'incertitude des sources sur différents points. Enfin, il conviendrait d'approfondir ce type de recherche pour prendre en compte des aspects annexes mais néanmoins non dénués d'influence, tels que la nature de la colophane, des crins ou des cordes utilisés, l'habillement des musiciens, leurs conditions (physiques et artistiques) de jeu, ou encore leur éventuel niveau d'amateurisme.

³⁸ Nelly Poidevin, « L'archet dans l'orchestre français... », p. 116.

³⁹ Nelly Poidevin, « L'archet dans l'orchestre français... », p. 114.

Iconographie

Ce tableau flamand montre tous les aspects de la technique de jeu typiques de la fin du XVII^e siècle. Le violon est posé contre la poitrine, légèrement penché et avec la main gauche très inclinée. L'archet, nettement concave et à mèche noire, est tenu au talon, avec seulement deux doigts sur la baguette, et possiblement le pouce sous la hausse.



Frans van Mieris, *Assemblée musicale*, 1681, huile sur panneau, 46x39 cm, collection privée, détail.