
Enfants violonistes des siècles passés en France. Un violon d'enfant dans un musée de Grasse (Alpes-Maritimes)

Luc Charles-Dominique



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2778>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2018

Pagination : 23-38

ISBN : 978-2-88474-478-2

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Luc Charles-Dominique, « Enfants violonistes des siècles passés en France. Un violon d'enfant dans un musée de Grasse (Alpes-Maritimes) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 31 | 2018, mis en ligne le 10 décembre 2020, consulté le 02 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2778>

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Enfants violonistes des siècles passés en France

Un violon d'enfant dans un musée de Grasse (Alpes-Maritimes)

LUC CHARLES-DOMINIQUE

Le Musée d'Art et d'Histoire de Provence (Grasse, Alpes-Maritimes) possède dans ses collections un petit violon [fig. 1]¹, daté de 1940 environ, acheté alors par le musée à l'ancien bazar Quaglia de Grasse², en même temps qu'un clairon et une petite flûte de fer, un mirliton, deux porte-voix et deux crécelles. Quel était le statut de cet instrument? Violon d'enfant? Instrument de cirque³? Jouet? Nul ne le sait vraiment. Le fait que cet instrument provienne de l'un de ces incroyables bric-à-brac que constituaient les bazars, échoppes d'un autre âge, pourrait contribuer à le déconsidérer et à le rabaisser au rang des objets de peu de valeur, entre jouets et pacotille. Pourtant, il n'évoque en rien un jouet. Bien qu'en assez mauvais état (incomplet et ayant subi de nombreux chocs), ce violon, de morphologie assez massive, a une facture peu orthodoxe, ce qui signe une origine vraisemblablement populaire. D'autre part, son archet est énigmatique: très petit (à peine un peu plus de 30 cm, soit au minimum 5 cm de moins que

¹ La longueur de la caisse est de 30 cm, soit un violon 1/2 (n° inv. du violon: 05 42) et celle de l'archet de 37 cm (n° inv. de l'archet: 05 43).

² «Aux nouvelles galeries et à la ménagère réunies», 12 rue de la Poissonnerie, Grasse (Alpes-Maritimes).

³ Vers 1865, les frères John et William Price passent, selon Claudie Marcel-Dubois, pour être «les plus anciens "clowns musicaux" du cirque, entendons du cirque en Occident depuis la fin du XVIII^e siècle. Les frères Price, membres d'une famille de banquistes déjà célèbre au XVIII^e siècle, pratiquaient, on le sait, des duos acrobatiques, pirouettes, sauts, etc., tout en continuant à jouer

du violon d'où le nom de "violons sauteurs" de leur numéro. Cet exercice fut imité du reste par "L'original Meldy" (vers 1896), ainsi que par les frères Conrad et se perpétua jusqu'à nos jours» (Marcel-Dubois 1960: 90-91). Par ailleurs, tout le monde a en mémoire Michel Colucci (Coluche) jouant *Le temps des cerises* en s'accompagnant d'un petit violon d'enfant avec d'énormes gants de boxe, ou Raymond Devos, jouant d'un minuscule violon et chantant la complainte écrite par Giani Esposito: «S'accompagnant d'un doigt ou quelques doigts, le clown se meurt / Sur un petit violon et pour quelques spectateurs...»



Fig. 1. Violon d'enfant (vers 1940, France). © M0875 Musée d'Art et d'Histoire de Provence (Grasse, Alpes-Maritimes).

l'archet d'un violon 1/10 destiné à des enfants de 4-5 ans), sa facture est très rudimentaire et n'est pas sans évoquer certains archets populaires, comme ceux du *brácsa* (prononcer «bratsch») ou *kontra* de Hongrie, ou du *contră* (ou *braci*) de Roumanie, sortes d'altos plus ou moins volumineux. Ce petit violon pourrait avoir fait office d'instrument d'étude et de pratique, transitionnel dans le développement physiologique et musical de l'enfant. Dans les milieux modestes (par exemple paysans), il était rare que l'on investisse dans un violon de bonne qualité, que l'enfant ne jouerait que peu de temps, avant de passer à un instrument de dimensions supérieures.

Quels qu'aient été la fonction et le statut de cet instrument, force est de constater le peu d'intérêt que l'on a prêté aux enfants musiciens en général, et violonistes en particulier, dans l'histoire de la musique occidentale. De même, si l'histoire de la lutherie occidentale du violon (comme instrument d'adulte) est aujourd'hui bien connue, le violon d'enfant est resté dans l'ombre des études d'organologie historique et de musicologie, et, de toute façon, quasiment absent des collections publiques instrumentales.

Pour autant, les violons d'enfants ont fait l'objet d'une importante production et diffusion dans les siècles passés.

Se procurer un violon (d'adulte ou d'enfant) dans les siècles passés en France

Deux documents attestent de l'impressionnante quantité de violons d'enfants fabriqués au début du XVII^e siècle. A Paris, en 1606, Rémi Yon, marchand forain, reconnaît qu'un marchand lui a livré du bois destiné à faire des violons d'enfants, soit « la quantité de trois milliers de bois [le millier équivalait à 500 kilogrammes, soit 1000 livres] pour faire des tables pour violons, deux milliers de targes pour les tours des violons, et un millier de petits rouleaux pour tambourins d'enfants ». Six mois plus tard, est établie une quittance de 30 livres pour la fourniture dans les huit jours qui suivront la Pentecôte, de quatre milliers de tables pour faire des petits violons d'enfants, de trois milliers et demi de petits rouleaux, de deux milliers de plus grands rouleaux et de deux milliers de targes pour faire le tour des violons, moyennant 68 livres (Jurgens 1967 : 718). Ce phénomène remarquable s'inscrit dans l'engouement indéniable que suscite alors le violon, dont l'histoire, à cette époque, est encore assez récente. A la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, les chiffres suivants, vertigineux, relevés dans les inventaires après-décès de certains facteurs parisiens, attestent d'une production et d'une pratique massives : 50 morceaux de bois « a faire fondz de violon », 200 tables de sapin, 60 pièces de sapin à faire dessus, tailles et basses chez Pierre Aubry († 1596) et Pierre Le Blanc († 1606), 75 violons achevés chez Claude Denis († 1587), plus de 80 violons et poches chez Robert Denis († 1589), etc. (Lesure 1956 : 34).

Lorsque des parents souhaitent offrir un violon à leur enfant, ils ont alors plusieurs possibilités, en fonction de leur lieu de résidence et de leur cadre de vie, mais aussi de leur statut social et de leurs revenus.

Sous l'Ancien Régime, l'activité commerciale des facteurs d'instruments est statutaire. A Paris, ils ont, en principe, le monopole de la vente des instruments de musique (même si les merciers leur ont disputé ce privilège). Marcelle Benoît, qui a étudié 136 contrats d'apprentissage de facteurs d'instruments de 1600 à 1661 et de 1715 à 1774, a trouvé, comme titre des maîtres, « marchand luthier » ou « maître et marchand luthier », et pour Marie-Jeanne Zeltener, en 1750, « marchande et maîtresse luthière » (Benoît 1986 : 19).

Hormis dans l'atelier d'un luthier, on peut acheter un violon dans des magasins d'instruments de musique, qui semblent apparaître dans certaines villes dans le dernier quart du XVIII^e siècle. A Toulouse, c'est en 1772 que le commerce des instruments de musique comme activité principale, voire unique, est attesté pour la première fois. Cette année-là, Marote Michel et Jean-Nicolas Misselaire font profession de « marchands d'instruments ». En 1784, Peironel, dans le Capitoulat La Daurade, et Cornebois, dans le Capitoulat Saint-Etienne, exercent eux-aussi cette activité, avec une spécialisation dans la vente de violons (Charles-Dominique 1996 : 28-36).

Outre les facteurs et les marchands spécialisés, les musiciens eux-mêmes peuvent s'adonner à la vente d'instruments de musique. Cette activité que l'on découvre à Montpellier au XV^e siècle avec des instruments à vent, se poursuit, par exemple, à Rennes, au XVIII^e siècle, où plusieurs musiciens font commerce d'instruments de musique. En 1789, l'un d'eux, Boullais apparaît comme le musicien rennais spécialisé dans la vente de violons, basses, cordes (Le Moigne-Mussat 1988: 92-94).

Cependant, c'est principalement dans les foires que l'on peut se procurer un violon en ces époques anciennes. En effet, les violons, comme de nombreux autres instruments, se retrouvent sur les étals des marchands forains, soit dans des foires de proximité, soit dans les grandes foires françaises d'envergure internationale. Il en est ainsi à Lyon dans le dernier quart du XVI^e siècle, à Paris en 1742... Non seulement on trouve des instruments dans les foires, mais également les matériaux nécessaires à la lutherie. L'article 10 des statuts des Faiseurs d'instruments de musique (1599) fait clairement référence aux «instruments de musique, sapins ou autres choses servant audit métier [de luthier]» apportés par des «marchands étrangers ou autres de ce royaume» et autres «forains» (Loubet de Sceaux 1949: 170). Les 18 et 22 juin 1723, à Paris, a lieu une saisie, par les jurés de la communauté des luthiers, auprès d'un marchand forain, de vingt bottes de bois de lutherie (il était jugé mauvais et «deffectueux»). Le 14 août 1742, Jean Mathieu, forain, se voit saisir 36 violons de différents auteurs, 56 archets de bois garnis de leur crin, et 18 paquets de chanterelles par les jurés luthiers de Paris⁴.

À Paris, les facteurs d'instruments sont surtout présents à la foire Saint-Germain. En 1606, le facteur G. Hardel obtient, grâce à sa femme, la jouissance «d'une loge et demye» pour exercer son commerce à cet endroit (Lesure 1954: 16). Plus tard, un plan indique, pour le XVII^e siècle, l'emplacement des luthiers dans cette foire. La foire Saint-Laurent connaît, elle aussi, le commerce des instruments de musique, mais pas au-delà du XVII^e siècle semble-t-il. Les frères Parfaict, en 1743, indiquent qu'«autrefois on n'y vendoit que des pots de terre & de grès, de la fayence, des verres de fougere, du Crystal, & sur-tout de petits Tambours, ou Tabourins» (Parfaict François et Claude 1743: xxxviii-xxxix). En l'an VI, au Mans, un «raccommodeur d'instruments» est logé le temps de la foire dans une auberge proche des Halles, et propose tout un assortiment d'instruments (violons, basses, guitares, clarinettes, flageolets et serinettes, ainsi que des archets et des cordes de Naples)⁵. Dans cette même ville, en 1822, «le sieur Souchette, marchand luthier à Angers, [...] est arrivé [...] avec un assortiment d'instruments de musique, savoir: violons de toutes qualités; [...] archets

⁴ Avis du procureur du roi, Y 9376A, Y 9377, Y 9380 (Jeltsch, Watel, 1999: 31).

⁵ *Affiches du Mans*, 10 brumaire VI (31 octobre 1797) et 21 juillet 1826 (documents aimablement transmis par M^{me} Sylvie Granger, communication personnelle).

de toutes qualités; cordes de Naples et autres qualités pour violons, guitare &c. [...] Il est déballé chez M. Charbonnier, rue du Saumon, n° 18, pendant la foire»⁶.

Par ailleurs, il existe aussi un commerce de rue, «sauvage», hors marchés réguliers, éminemment populaire. C'est celui des «vendeurs ambulants: regrattiers, blattiers, revendeurs, revenderesses, crieurs de rue, "les plus vils du menu peuple" pour Charles Loyseau. Sur les ponts, dans les rues les plus passantes, ils débitent leur marchandise. Ainsi à Lyon, le pont de Saône est un véritable marché de l'occasion» (Béroujon 2014: 95). Faut-il rattacher à cette pratique l'article 9 des statuts des Faiseurs d'instruments de musique (1599) qui stipule que «defenses sont faites à tous les dits jurés maîtres et compagnons dudit métier, de porter ny faire porter par quelques personnes que ce soit, vendre ou revendre aucuns instruments de musique, par les rues de la ditte ville, à peine de confiscation d'iceux et d'amande arbitraire» (Loubet de Sceaury 1949: 170)?

Les foires, au-delà des éventaïres et déballages éphémères sur les places et dans les rues, voient parfois se multiplier les dépôts-ventes d'instruments de musique, par les forains, dans des boutiques de toutes sortes. L'article 3 des statuts des Faiseurs d'instruments de musique précise que des «instruments» sont «exposés en vente par d'autres personnes que lesdits maîtres et jurez [luthiers]» (Loubet de Sceaury 1949: 169). A Paris, en 1741, des forains déposent chez un certain Lefèvre, maître savetier, «quatre flageolets, neuf fifres et neuf flûtes» destinés à y être vendus (*ibid.*: 174).

Parallèlement aux grandes foires urbaines et internationales qui attirent des marchands de toute l'Europe, et même au-delà, et écoulent des produits rares et raffinés (dont des instruments de musique), il existe aussi une production locale, campagnarde et montagnarde, émanant des paysans eux-mêmes, qui l'emmènent ensuite à la ville par leurs propres moyens. Jean-François Bergier a observé le phénomène à Genève mais nul doute qu'il fut bien plus largement répandu: «Le paysan, le montagnard se font artisans pendant la morte-saison, et ils apportent au citadin de multiples objets fort simples, mais indispensables à son ménage: meubles, tonnelets, ornements divers. Activité saisonnière, mal connue parce que trop modeste, elle échappe à notre documentation; nous la soupçonnons seulement, au travers de quelques rares actes notariés qui y font allusion, ou des inventaires après-décès [...]. En hiver encore, la grande foire des Rois [...] attire autour du groupe des grands marchands étrangers et de leurs facteurs la multitude des paysans qui profitent d'y échanger leurs biens contre des outils ou des denrées qui leur manquent ou contre quelque somme d'argent avec laquelle ils pourront payer leurs redevances en espèces» (Bergier 1963: 82, 96). Certains instruments de musique font-ils partie de cette production locale? La question mérite d'être posée car, parmi les instruments vendus dans les foires, certains

6 Document aimablement transmis par M^{me} Sylvie Granger (communication personnelle).

ont pu faire partie de cette production paysanne, à l'instar de certains violons de fabrication locale et populaire.

Les violons d'enfants sont eux aussi vendus par le biais des foires et écoulés par un solide réseau de marchands qui les diffusent parfois hors de France. En 1606, plusieurs marchands parisiens vendent ou remettent des marchandises diverses à Antoine Creuzé, marchand de Châtellerauld, trafiquant en Espagne, afin qu'il en assure une large diffusion. Parmi eux, «Nicolas Regnault, maître bimblotier, demeurant rue Saint-Denis, paroisse Saint-Sauveur, certifie avoir remis entre autres choses neuf petits violons d'enfants» (Jurgens 1967 : 845).

Dans les foires des siècles passés, sont vendus de nombreux menus objets et jouets. Ils relèvent de ce que l'on appelle alors la «quincaillerie», la «bimbeloterie» et surtout la «mercerie». Savary des Bruslons, au début du XVIII^e siècle, précise que, parmi le corps très hétéroclite des merciers, certains «vendent de la patenostrie ou chapelets; des peignes, des livres d'enfans, des jambettes, des raquettes, des palettes, des volans, des sabots, corniches, toupies, balles, étœufs, lanieres de cuir, poupées, *tambourins*, *violons* [c'est moi qui souligne], boîtes de bois peintes & façonnées, horloges de sable, jeux de quilles, étuis, siflets, tabatieres de corne, de bois & de buis, des damiers, des jeux d'échecs, & de toutes sortes de colifichets & jouets de carre & bois pour les enfans, ce qui se nomme de la Bimbeloterie» (des Bruslons, t. 3, 1748 : 358). A Lille, à la foire du 29 août, des merciers et quincaillers vendent des jouets d'enfants et des instruments (Béroujon 2014 : 161). De la «mercerie» se trouve à Genève au XV^e siècle, des «boutiques de jouets» à la foire Saint-Germain (Paris) en 1698... Vers la mi-XVII^e siècle, à la foire Saint-Laurent (Paris), «ces merciers à petits balots, / [...] n'estalent que des grelots, / Des boîtes et des poupées, / Toutes figures étripées, / Des tableaux de plastre et de plom, / Un moulinet, *un violon*, / Un chifflet, un cheval de carte, [...] / Et cent autres petits bijoux / Pour amuser les jeunes fous» (Charles-Dominique 2018). Dans les foires, se vendent des jouets, parmi lesquels, peut-être, des violons d'enfants. Il en est ainsi, au XIX^e siècle, des foires d'Arras se tenant chaque année le 10 avril, le 28 juillet, le 28 septembre et le 10 octobre («joujoux d'enfans»), des foires de Toulon ayant lieu les 15 mai et 15 novembre («joujoux d'enfans et quelques objets de quincaillerie») (*Encyclopédie du commerçant*, vol. 1, 1841 : 975, 977). Enfin, à l'extrémité inférieure du corps de la mercerie, se trouvent les «mercelots», que des Bruslons définit ainsi : «Il se dit de ces petits Merciers qui étalent aux Foires de Village & de ceux qui portent à la campagne des balles ou paniers de menue mercerie sur leur dos, ou dans les rues de Paris des mannettes pendues à leur col remplies de peignes, de petits couteaux, de siflets & autres telles petites marchandises & jouets d'enfans de peu de conséquence» (des Bruslons, t. 3, 1748 : 353).

On comprend mieux, à présent, que ce violon d'enfant de Grasse ait été acheté dans un bazar, survivance au XX^e siècle de ces anciens commerces de «quincaillerie», «bimbeloterie» et «mercerie».

Certains ménétriers violonistes des siècles passés, à l'issue de leur apprentissage, se sont vu remettre un violon offert par le maître qui les avait formés (ou alors de l'argent pour en acheter un, comme en 1638, où le maître donne à son apprenti « trois livres pour acheter un violon »). Cela ne relevait pas d'une faveur exceptionnelle, mais figurait en toutes lettres dans le contrat d'apprentissage. Certains de ces contrats, provenant des études notariales parisiennes de la première moitié du XVII^e siècle, révèlent de tels dons : en 1630, 1638 (deux fois), 1641, 1643, 1646, 1647, 1648... Dans ces documents, les indications relatives à l'instrument sont très sommaires : un simple « violon » en 1630, 1646 et 1647, un « violon de 60 s. » en 1638, « un violon avec cordes et archet » en 1641, un « violon garni de ses cordes et archet » en 1643 (il ne s'agit pas des mêmes maîtres), un « violon de la valeur de six livres » en 1648 (Jurgens 1967 : 334-340 ; 1974 : 253).

Cependant, malgré toute cette logistique de la production et de la vente, de nombreux violonistes populaires des siècles passés, notamment dans les régions rurales, ont fabriqué eux-mêmes leur propre violon, avec des moyens, des matériaux et des procédés complètement hétérodoxes. Malheureusement, la documentation fait défaut pour les époques anciennes. Ce sont surtout les enquêtes ethnomusicologiques menées dans les années 1970 et 1980 qui ont permis de recueillir des témoignages relatifs à ce type de facture. Ainsi, en Limousin (Sarroux, Corrèze), François Roussel (1906-1984), aurait construit lui-même son instrument, et, pour cela, « découpé une planche en forme de violon dans du cerisier, puis décâblé un frein de vélo pour faire des cordes. L'archet était une branche d'osier sur laquelle étaient fixés quelques poils de la queue d'un âne » (Etay 1983 : 56). A La Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne), Louis Jarraud (1910-2006), agriculteur, « aidé de son frère, [...] d'après une carte postale représentant une vieille femme tenant un violon posé droit sur ses genoux, [...] avait réalisé son premier instrument, en cerisier, alors qu'il avait une dizaine d'années. Il affirme qu'ils avaient tout fait, même la volute. Plus tard, il échangea ce violon contre deux roues de bicyclette » (*ibid.*).

L'âge de cette « enfance » musicienne

Louis Jarraud a commencé le violon à l'âge de dix ans, ce qui, chez les apprentis ménétriers, historiques ou non, est assez précoce.

Sous l'Ancien Régime, la durée de l'apprentissage ménétrier est parfois spécifiée dans le texte des statuts corporatifs : au moins quatre ans à Bordeaux et à Paris, où les maîtres ne peuvent « dispenser (les apprentis) dudit temps, l'anticiper, ni décharger leurs brevets de plus qu'une année » (statuts de 1658). Ce chiffre de quatre ans est confirmé par les documents publiés par Madeleine Jurgens. Entre 1603 et 1648, elle a recensé 117 contrats d'apprentissage représentant un total de 6137 mois, soit une moyenne de quatre ans et quatre mois par apprentissage (Jurgens 1974 : 54-63).

Mais dans la réalité, la durée de la formation peut varier considérablement, car les chefs de corporations rechignent à délivrer des lettres de maîtrise à des musiciens trop jeunes, adolescents. Ce n'est qu'à l'âge de 18 ou 20 ans environ, que l'on peut devenir maître. La plupart des apprentis commencent donc leur formation entre 14 et 17 ans car, débiter trop jeune, c'est s'exposer à un apprentissage long et coûteux. En effet, lorsque des enfants entrent trop jeunes au service d'un maître, vers 8 ou 10 ans par exemple, l'apprentissage peut atteindre huit ans et plus (Massip 1976 : 72). Lesure cite le cas d'un jeune apprenti de 12 ans dont l'apprentissage dure huit ans, ce qui représente « un maximum rarement atteint dans d'autres corporations parisiennes » (Lesure 1953 : 97). De la même façon, au début du XVII^e siècle, une famille parisienne place un enfant de sept ans en apprentissage chez un maître violon pour une durée de douze ans (Jurgens 1974 : 55)!

Il est donc fréquent de voir des adolescents, voire des jeunes hommes, entrer en apprentissage auprès de maîtres joueurs de violon : de 15 à 19 ans (par exemple, dans les contrats publiés par Madeleine Jurgens). Une tranche d'âge un peu plus jeune et moins nombreuse se situe entre 12 et 14 ans. Au-dessous, ce sont quelques enfants de 9 à 11 ans. En aucun cas, chez les ménétriers, nous voyons de très jeunes enfants (entre 3-4 et 6-7 ans) commencer le violon. Alors qu'aujourd'hui, il est fréquent que des enfants tout petits apprennent le violon, à ces époques anciennes, l'apprentissage ne débute jamais avant la préadolescence.

Quoi qu'il en soit, tous ces enfants violonistes se placent ici dans le cadre réglementé de l'apprentissage ménétrier, cela en vue de devenir de futurs maîtres et d'occuper une place de musicien semi ou totalement professionnel. La situation a sans doute été très différente lorsque le jeu violonistique des enfants s'est situé dans les pratiques non réglementées de l'itinérance, de la mendicité et des arts performatifs forains.

L'importante pratique artistique publique des enfants violonistes dans les siècles passés

Car, à ces époques anciennes, il a existé une importante pratique enfantine artistique publique, parfois scénique, mais majoritairement marginale car foraine, itinérante et mendicante.

Les premières attestations remontent au XVI^e siècle et concernent la scénographie des mystères. L'instrument concerné est le rebec, cordophone à archet, piriforme, le plus souvent à trois cordes et s'étant toujours vu affublé d'un statut moindre au sein de la communauté ménétrière française sous l'Ancien Régime. A Bourges, en 1536, pour le *Mystère des Actes des Apôtres*, les enfants, qui tiennent le rôle des anges, « portoient harpes, luths, rebecs [...] dont ils savoient fort bien jouer » (Cohen 1951 : 208-209). De la même manière, le 28 septembre 1578, les « violes et violons de Poitiers » jouent dans une tragédie, une comédie et

une farce, « le tout bien joliment », en la Halle Neuve, interprétées par les Enfants de la Ville (Clouzot 1895 : 148-150). Les enfants soit sont des joueurs de rebecs, soit participent à des mises en scène au son de tels instruments.

Par ailleurs, dans les siècles passés, les enfants ont souvent contribué aux arts performatifs forains. Ainsi, tout au long du XVIII^e siècle, se sont produites dans les foires de nombreuses troupes d'enfants « sauteurs de cordes » (nous dirions aujourd'hui équilibristes ou funambules), en général constituées d'enfants étrangers : la *Troupe des Enfants hollandais*, la *Troupe des Enfants anglais et italiens*, la *Troupe des Petits Enfants danseurs, sauteurs et voltigeurs de corde*, la *Troupe des Enfants espagnols* (Campardon 1877, t. 1 : 308). Ils côtoyaient alors quotidiennement le violon dans ce type de performances : « La Hongroise, équilibriste que l'on voyait à la foire Saint-Germain de 1775, faisait divers exercices d'équilibre sur le fil de fer, et y jouait du violon, de la mandoline, exécutait un concert de cloches, battait du tambour, et, tenant un cor de chasse en équilibre sur sa bouche, sonnait une fanfare. Les intermèdes de ces exercices étaient remplis par des danses exécutées par de petits enfants, par des chiens savants et par des singes qui dansaient sur la corde » (*ibid.* : 401).

Cette fonction sociale des petits musiciens, en particulier violonistes, l'iconographie s'en est fait largement l'écho, dans des œuvres figurant soit des « musiciens ambulants » et « mendiants » (les enfants jouent alors du triangle, de la cornemuse, de la flûte à une main et du tambour, et accompagnent un ou plusieurs musiciens adultes), soit des enfants montreurs et dresseurs d'animaux... Une gravure de François Boucher (1703-1770), *Le violoniste ambulante*, représente une femme jeune portant un violon en bandoulière dont elle ne joue pas, accompagnée d'un jeune enfant tenant dans sa main droite un violon de très petite taille⁷. Dans *Les animaux savants* de Joseph Nollekens (1737-1823) [fig. 2], un garçon fait danser des petits chiens et singes savants au son d'un violon⁸. Une jeune *Marchande de chansons*, peinte par Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720-1778) est accompagnée au violon par un jeune enfant⁹, tandis qu'un artiste anonyme italien du XVII^e siècle a sculpté une famille de mendiants avec leurs enfants [fig. 3], dont l'un joue d'un tout petit violon¹⁰. Charles Burney, de passage à Lyon le 28 juin 1770, décrit une famille de musiciens mendiants italiens qu'il entend dans un café : « 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 » (Burney 1992 [1770] : 83). L'estampe *Les quatre mendiants*¹¹ représente une famille itinérante de mendiants,

⁷ BnF, département Musique, VM PHOT MIRI-15 (113) (ensemble documentaire Mirmonde1).

⁸ BnF, département Musique, VM PHOT MIRI-11 (70) (*idem*).

⁹ BnF, département Musique, VM PHOT MIRI-13 (9) (*idem*).

¹⁰ BnF, département Musique, VM PHOT MIRI-16 (571) (*idem*).

¹¹ Les quatre mendiants. Numéro 1. Anonyme (non datée – XVII^e-XVIII^e siècles ?). BnF, département Musique, VM PHOT MIRI-13 (63).



Fig. 2. «Les animaux savants», Joseph Nollekens (1737-1823). BnF, département Musique.



Fig. 3. «Mendiant et mendiante et leurs enfants», artiste italien du XVII^e siècle (anonyme). BnF, département Musique.

centrée autour d'un homme (le père ?) qui joue du violon tout en portant une basse de procession dans son dos au moyen d'une courroie passée sur son épaule gauche, tandis qu'un jeune garçon (son fils ?) en frotte les cordes à vide avec un archet.

D'autre part, nombreux sont les exemples d'enfants pauvres emmenés par des colporteurs dans leurs pérégrinations, comme un enfant des Apennins se retrouvant « avec un homme de Parme qui faisait danser une renarde » ou un « montreur de panoramas et marchand de chansons et d'estampes » qui est arrêté pour avoir envoyé mendier et vendre des chansons son fils de huit ans. « Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, dans les groupes de musiciens ambulants originaires de provinces montagneuses du Royaume de Naples, le rapport entre le nombre d'enfants et celui des adultes s'inverse : habituellement réduit à un ou deux enfants, leur nombre croît au point qu'apparaissent des compagnies formées uniquement d'enfants musiciens (entre 6 et 14 ans) conduites par un seul adulte » (Fontaine 1993 : 184-185).

Pour être tout à fait complet, il convient de considérer le cas des enfants guides de violonistes aveugles, notamment aux XVI^e et XVII^e siècles. Le fait est certes marginal mais il est néanmoins avéré. Ces enfants sont soit des apprentis violonistes, soit de simples guides, évoluant alors au contact permanent du violon. Au début du XVII^e siècle, à Sarrant (actuel département du Gers), plusieurs contrats d'apprentissage indiquent que l'apprenti violoniste fait office de guide pour son maître aveugle et s'engage à le « suivre [...] par le pays », « le servir partout où il voudra aller jouer du violon », « le conduire et guider partout où il voudra aller », etc. (1622, 1606 et 1604). Parfois, en plus de guider son maître, le jeune apprenti devra « jouer avec lui sauf légitime empêchement » (1606) (Gilard-Fito 2002 : 305). En 1599, Thomas Platter écrit : « Nous avons vu pas mal d'aveugles, aussi bien à Barcelone qu'à Perpignan. Ils se déplacent en groupe, généralement deux par deux : dans cette équipe, entre l'un et l'autre aveugle, il y a un petit garçon. Tous deux, de chaque côté, lui mettent la main sur l'épaule ou sur la tête. Il les mène là où ils veulent aller. Nombreux parmi ces aveugles sont ceux qui savent très bien jouer du violon [...] » (Le Roy Ladurie 2000 : 480). En Catalogne, il a existé une tradition de bandes de violons jusque vers la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, essentiellement active dans le contexte processionnel religieux, notamment les processions du Corpus. Dans cette région, cette pratique a donné lieu à de nombreuses représentations iconographiques, éditées isolément, comme de véritables « feuilles volantes ». Les centres d'archives catalans en conservent de nombreux exemplaires. On peut y découvrir des bandes de deux violons et une basse de violon. Ces violonistes, aveugles, étaient guidés par des enfants.

Enfants violonistes tsiganes

Une dernière catégorie d'enfants violonistes est celle des jeunes Tsiganes (Mănuș, Sinti). Présents en Europe occidentale depuis le début du XV^e siècle, ceux que l'on appelle aujourd'hui de façon impropre « Tsiganes » et que l'on nommait alors « Égyptiens » ou « Bohémiens », possédaient la pratique musicale publique parmi leurs champs de compétences et activités socio-économiques. Quoique cette histoire musicale soit difficile à écrire pour la France, les contextes de rencontres entre musiciens tsiganes et musiciens européens sont parfaitement connus : cours et châteaux, noblesse et grandes familles, troupes armées, foires, probablement théâtre itinérant aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'itinérance et sa répression, soit autant de « portails de globalité », selon l'expression de Michel Espagne (Espagne 2013), c'est-à-dire de cadres potentiellement propices à la rencontre et aux transferts culturels. A ces époques, les musiciens Mănuș et Sinti sont principalement des violonistes. Au XVIII^e siècle, les attestations deviennent précises. Certains de ces violonistes sont des enfants, le milieu familial constituant aujourd'hui encore le cadre d'apprentissage et de jeu universel de la pratique musicale tsigane. En 1721, plusieurs Bohémiens sont arrêtés en Bourbonnais, dont Antoine Delon, engagé dès l'âge de huit ans comme valet de charlatan. Son emploi consiste non seulement à vendre des remèdes, mais aussi à battre du tambour, à jouer du violon, à tenir dans une petite troupe le rôle d'Arlequin et de Scaramouche (Vaux de Foletier 1961 : 185). Ici, cette pratique performative et scénique entremêle jeu violonistique et jeu théâtral.

En Angleterre, au XIX^e siècle, les Gypsies sont montreurs d'ours, acrobates, danseurs, joueurs de harpe ou chanteurs de chants de Noël. En plus des foires ou fêtes annuelles, ils interviennent dans des fêtes privées, dans des brasseries où ils jouent de la musique de danse pour les jeunes gens de la « *working class* ». Une famille, les Bucland, qui vit à côté d'Oxford dans les années 1840, à Headington Quarries, propose des spectacles à Pentecôte et en novembre et, dans ce groupe de musique à danser, figure un Tsigane nommé Samson Smith, qui en est le violoniste soliste. Cette participation aux loisirs de la communauté locale assure aux Tsiganes une relative intégration et il n'est pas rare qu'ils interviennent dans les mariages. Bien que ces divertissements ruraux aient graduellement commencé à décliner, les Tsiganes sont encore engagés, dans les années 1880, comme violonistes dans les fêtes de villages, veillées et noces. Ainsi, Sammy Drapers est célèbre dans les hôtels du Hertfordshire dans les années 1860 et 1870, accompagné de sa fille, et les familles Gray et Shaw sont fameuses pour leurs tournées dans l'East Anglia, Oxfordshire et les contrées voisines, avec leurs parquets de danses et violonistes. Cette activité musicale tsigane s'est poursuivie en Angleterre au XX^e siècle, à l'image de Tommy Boswell qui gagnait sa vie dans les villages du Berkshire Downs et dans d'autres groupes de Tsiganes au pays de Galles. Or, David Mayall précise que les Tsiganes musiciens font participer leurs



Fig. 4. «Enfants musiciens tsiganes à Győr (Hongrie) à la fin du XIX^e siècle». Publié dans Bálint Sárosi, *Gypsy Music*, Budapest, Corvina Press, 1978. Des orchestres de ce type, spécialement constitués pour l'occasion, ont tourné dans toute l'Europe à partir des années 1930.

enfants à ces événements dès qu'ils sont capables de jouer un instrument (Mayall 1988 : 55-57). Étant donné la prééminence du violon chez les Tsiganes anglais, les enfants violonistes gypsies eurent un rôle musical public avéré.

En Hongrie, dans le comitat hongrois de Csík, à l'est de la Transylvanie, une photographie prise entre 1887 et 1895 montre trois hommes, une femme et trois enfants jouant deux violons, deux *brácsak* – plur. de *brácsa* –, deux violoncelles dont l'un est tenu en bandoulière, et un cymbalum. A cette époque, dans la ville de Győr (nord-ouest de la Hongrie, presque à la frontière slovaque), un orchestre de sept enfants musiciens tsiganes [fig. 4] compte un seul non-joueur d'instrument à archet (clarinettiste). Or, dans les années 1930, des orchestres d'enfants musiciens tsiganes hongrois, spécialement constitués pour se produire à l'étranger, tournent dans toute l'Europe (Sárosi 1978 : 242). A cette époque, un tableau peint par János Valentiny (1842-1902) en 1896, intitulé «*Cigányiskola (école tsigane)*», représente une leçon prodiguée par un violoniste tsigane adulte à un groupe de quatre enfants, deux violonistes, une basse de violon et un cymbalum¹².

¹² Huile sur toile, 129 × 197 cm. Hungarian National Gallery, Budapest, inv. 1551 (ce document est publié dans Charles-Dominique 2018).

Conclusion

En tant qu'instruments d'apprentissage de jeunes enfants, les petits violons d'étude se sont inscrits dans des parcours de musiciens en devenir. Considérés comme instruments transitionnels, de moindre qualité que les violons entiers de musiciens adultes, ils n'ont pas suscité le même intérêt ni fait l'objet d'études particulières.

Cependant, la réalité est indéniable d'une pratique violonistique enfantine publique dès le XVII^e siècle. Ces violons ont alors été joués par des enfants dans des performances scéniques, foraines ou dans des itinérances mendiantes.

Ne pas s'y intéresser reviendrait alors à ne pas vouloir entrevoir le rôle social joué par les enfants musiciens dans les siècles passés, à une époque où l'enfance avait un tout autre statut. Ce serait alors se priver d'un élément important pour la compréhension et la connaissance – pour l'instant encore très embryonnaires – du fonctionnement social des époques anciennes et de la place qu'y tenaient les pratiques musicales les plus variées.

Références

- BENOÎT Marcelle
1986 «L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris (1600-1661 ; 1715-1774)». *Recherches sur la musique française classique* 24 : 5-106.
- BERGIER Jean-François
1963 *Genève et l'économie européenne de la Renaissance*. Paris : SEVPEN.
- BÉROUJON Anne
2014 *Peuple et pauvres des villes dans la France moderne. De la Renaissance à la Révolution*. Paris : Armand Colin.
- BURNEY Charles
1992 *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Traduit, présenté et annoté par Michel Noiray. Paris : Flammarion.
- CAMPARDON Émile
1877 *Les spectacles de la foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et Jeux mimiques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*. Paris : Berger-Levrault. 2 vol.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc
1996 «Facteurs et marchands d'instruments de musique à Toulouse, du XVI^e au XVIII^e siècles». *Pastel, Musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées* 28 : 28-36.
2018 *Les «bandes» de violons en Europe : cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*. Turnhout (Belgique) : Brepols Publishers. Coll. Epitome musical.
- CLOUZOT Henri
1895 «Notes pour servir à l'histoire du théâtre en Poitou. La Basoche et les sociétés joyeuses. La Comédie Italienne». *Revue illustrée des provinces de l'Ouest*, t. XV : 69-76, 147-154.

COHEN Gustave

1951 *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge.* Paris : Champion.

Encyclopédie du commerçant. Dictionnaire du commerce et des marchandises contenant tout ce qui touche le commerce de terre et de mer.

1841 Vol. 1 publié sous la direction de M. Guillaumin. Paris : Guillaumin et Cie.

1855 Vol. 2 publié sous la direction de Edmond de Granges. Paris : Hachette.

ESPAGNE Michel

2012 «La notion de transfert culturel». *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], URL : <http://rsl.revues.org/219>

ETAY Françoise

1983 *Le violon traditionnel en Limousin.* Mémoire de maîtrise, Université Paris-Sorbonne, 1983.

FONTAINE Laurence

1993 *Histoire du colportage en Europe (XV^e-XIX^e siècle).* Paris : Albin Michel.

GILARD-FITO Claudette

2002 «La confrérie des musiciens de Sarrant aux XVI^e et XVII^e siècles». *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Gers* 3^e trim.

JELTSCH Jean, WATEL Denis

1999 «Maîtrises et jurandes dans la communauté des maîtres faiseurs d'instruments de musique à Paris». *Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* 4 : 9-31.

JURGENS Madeleine

1967, 1974 *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650).* T. 1. Paris : SEVPEN. T. 2. Paris : La Documentation Française.

LE MOIGNE-MUSSAT Marie-Claire

1988 *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles.* Préface de Jean Mongrédien. Genève : Minkoff. (Coll. «La vie musicale dans les provinces françaises», t. VII).

LE ROY LADURIE Emmanuel

2000 *Le voyage de Thomas Platter (1595-1599). Le siècle des Platter II.* Texte traduit par Emmanuel Le Roy Ladurie et Francine-Dominique Liechtenhan, introduction et commentaire historique par Emmanuel Le Roy Ladurie. Paris : Fayard.

LESURE François

1953 «La communauté des "joueurs d'instruments" au XVI^e siècle». *Revue historique de droit français et étranger* : 79-109.

1954 «La facture instrumentale à Paris au seizième siècle». *The Galpin Society Journal* 7 : 11-52.

1956 «Notes sur la facture du violon au XVI^e siècle». *Revue musicale* 38 : 30-34.

LOUBET DE SCEAURY Paul

1949 *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs.* Préface de Paul Brunod. Paris : Pedone.

MARCEL-DUBOIS Claudie

1960 «Instruments de musique du cirque». *Arts et traditions populaires* 8^e année : 89-109.

MASSIP Catherine

1976 *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale.* Paris : Picard. (Coll. «La vie musicale en France sous les rois bourbons», n^o 24).

MAYALL David

1988 *Gypsy-travellers in nineteenth-century society*. Cambridge: Cambridge University Press.

PARFAICT François & Claude

1743 *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*. Paris: Chez Briasson, Libraire. 2 tomes.

SÁROSI Bálint

1978 [1971] *Gypsy Music*. Budapest: Corvina Press.

SAVARY DES BRUSLONS Jacques

1741-1748 *Dictionnaire universel de commerce: contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde... Ouvrage posthume du Sr Jacques Savary Des Bruslons... continué... et donné au public par Philémon-Louis Savary*. Nouvelle édition. Paris: Veuve Estienne. T. 1, 1741. T. 2, 1748. T. 3, 1748.

VAUX DE FOLETIER François (de)

1961 *Les Tsiganes dans l'Ancienne France*. Paris: Société d'Édition Géographique et Touristique.

RÉSUMÉ. Malgré une production massive dès la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, et une très large diffusion, sous l'Ancien Régime, par le biais des ateliers de facteurs d'instruments, de certains magasins spécialisés d'instruments de musique et, surtout, des foires, les violons d'enfants sont restés dans l'ombre des études d'organologie historique et de musicologie, de même qu'ils sont quasiment absents des collections publiques instrumentales. Pourtant, entre les apprentis ménétriers, généralement pré-adolescents ou adolescents, et les très nombreux enfants violonistes s'inscrivant dans des pratiques itinérantes, mendiantes, foraines, les enfants ont été nombreux à développer une pratique violonistique publique dans les siècles passés en France. L'absence d'intérêt que l'on y a porté – et que l'on continue à manifester à leur égard –, au-delà du peu de documentation historique disponible, ne révèle-t-elle pas le manque de considération pour une activité artistique enfantine (perçue comme non aboutie), de surcroît émanant de milieux sociaux populaires ou de populations gyrovagues et, de ce fait, déclassées ?