

## **Les bois dans la facture des instruments de musique en Europe, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.**

**Joël Dugot**, conservateur, Musée de la musique, Paris

*A priori, ce qu'on pourrait apprendre des bois utilisés par les facteurs d'instruments de musique des siècles passés se limite aux instruments eux-mêmes, c'est-à-dire ce qui reste aujourd'hui d'un patrimoine très réduit en nombre et pas toujours fiable du point de vue de l'authenticité. En fait, à bien y regarder, d'autres sources existent. Notamment les témoignages textuels (traités, encyclopédies et autres publications mais aussi les inventaires après décès qui se révèlent être des sources particulièrement riches), ainsi que l'iconographie, laquelle, si elle nécessite une approche critique, n'en reste pas moins un outil appréciable en l'occurrence. En croisant les informations issues de ces trois sources (instruments, textes, iconographies), il est possible de dresser un tableau assez pertinent concernant des usages de facture qui, en Europe, ont beaucoup évolué avec le temps.*

### **Types of woods used in instrument making in Europe, 16th and 17<sup>th</sup> centuries**

*It sounds logic that what we can learn from the types of woods used by instruments makers in the past centuries is reduced to what we learn from the instruments themselves, that is to say, from a limited heritage which authenticity is sometimes disputable. There are yet other sources of information and in particular written accounts such as treaties, encyclopedias, and other publications, but also post mortem inventories which contain a particularly good amount of information. Illustrations are also a good source of information although they require to be investigated with a critical eye. A cross comparison of the information provided by those three sources (instruments, texts, illustrations) allows us to depict with relevance practices in instrument making which as far a Europe is concerned have considerably evolved with time.*

#### **I Introduction**

Posons une question simple : en quels bois sont faits nos instruments de musique ? Une enquête rapide conduit à constater que chaque type d'instrument est fait aujourd'hui d'un ou plusieurs bois, presque toujours les mêmes. Pour le violon nous avons principalement l'érable et l'épicéa, pour la guitare le palissandre des Indes et l'épicéa ou le cèdre, pour le hautbois et la clarinette, c'est l'ébène tandis que le basson est en érable. Si on pose la question aux facteurs d'instruments et aux musiciens on s'aperçoit qu'il existe pour eux un lien entre le type de bois utilisé et leur attente esthétique. Et il en fut certainement de même dans le passé.

Ainsi, une étude concernant l'évolution de l'esthétique sonore des instruments de musique (travail comparatif évidemment de grande ampleur dont on peut souhaiter ici qu'il soit entrepris un jour) devrait donc nécessairement passer par la connaissance des bois utilisés à chaque époque, constatant d'une part que les types d'instruments utilisés autrefois étaient sensiblement différents de ceux en usage

aujourd'hui et présupposant d'autre part que leur mode de construction et les bois utilisés l'étaient également. Dans la détermination de cette évolution esthétique, nous avons bien conscience que l'aspect spécifique des bois choisis ne constitue au plus qu'un élément parmi beaucoup d'autres comme par exemple les modes de construction, les modes de jeu (positions, mode de production du son, les cordes, etc). Notre objectif est donc aujourd'hui de contribuer à documenter les choix de bois utilisés plus particulièrement aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, périodes pour lesquelles nous disposons de plusieurs sources d'information. Nous avons tout d'abord les instruments de musique conservés dans les collections publiques et privées (la limite principale de cette source étant que nos collections ne sont pas nécessairement représentatives des instruments les plus courants des périodes concernées). Ensuite, les témoignages sous forme de textes, traités, encyclopédies manuscrits ou imprimés mais aussi les documents d'archive et plus précisément les inventaires après décès qui se révèlent être des sources particulièrement informatives (nous verrons qu'ici les limites sont souvent d'ordre sémantique, les mots utilisés autrefois pouvant recéler des sens différents de ceux que nous leur attribuons aujourd'hui). Vient enfin l'iconographie (peintures gravures et dessins), laquelle, si elle nécessite une approche critique, n'en reste pas moins un outil de confirmation appréciable en l'occurrence.

Nous nous proposons, en examinant ici ces différentes sources d'approcher les usages des facteurs d'instruments, évidemment inspirés par les goûts de leurs clients les musiciens en matière de choix de bois aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

## II Les bois des instruments conservés

Voyons maintenant, parmi les principales familles d'instruments anciens conservés de nos jours, quelles sont les essences les plus fréquemment rencontrées.

En France et dans les Flandres, les clavecins étaient faits le plus souvent en peuplier (*Populus*) et/ou en sapin (*Abies*) et/ou en tilleul, lorsqu'on prévoyait d'en décorer l'extérieur de peintures car ces essences n'ont visuellement pas beaucoup d'intérêt. A l'inverse on choisissait le noyer (*Juglans regia*) auquel polissage et application de cire donnent un aspect chaud et agréable, tandis que les tables d'harmonie étaient toujours en bois résineux : sapin ou épicéa (*Picea*). En Italie, on préférait utiliser le cyprès (fig. 1) (*Cupressus sempervirens*), pour les caisses des clavecins à l'ébénisterie très soignée, comme pour les tables (fig. 2). En ce qui concerne les claviers, pour lesquels s'impose la nécessité de distinguer nettement par un contraste de couleur les notes naturelles (les marches) des notes altérées (les feintes) on avait souvent recours au buis (*Buxus sempervirens*) (fig. 3) et à l'ébène<sup>1</sup>. (fig. 4)

---

<sup>1</sup> A noter que les marches étaient souvent de couleur foncée, ce qui est l'inverse sur nos claviers actuels. L'usage de l'ivoire et de l'os fut également très courant autrefois pour les claviers.



Fig. 1 : Bois de cyprès (*Cupressus sempervirens*)



Fig. 2 : Clavecin à l'octave, Domenico da Pesaro, Venise, 1543, collection Musée de la musique, E.2111



Fig 3 : Bois de buis (*Buxus sempervirens*)



Fig. 4 : Bois d'ébène du Mozambique (*Dalbergia melanoxylon*)

Mais ce dernier bois, rare et coûteux, fut souvent remplacé, notamment dans les Flandres, mais aussi en Italie par un curieux substitut : le *chêne des marais* (fig. 5). Il ne s'agit pas d'une variété botanique spécifique mais plutôt de bois de chêne (*Quercus pedunculata* le plus souvent) dont la couleur noire résulte de l'oxydation partielle à la suite d'un long séjour dans une tourbière ou un sol marécageux.



Fig. 5 : Bordures de touche en chêne des marais sur une Mandora par David Buchstetter, Regensburg, 1743, dépôt du Musée des arts décoratifs, Paris, au Musée de la musique, D.AD40382

Pour la construction des luths, instrument alors fort à la mode dont l'Allemagne détenait autrefois la suprématie<sup>2</sup>, l'if (*Taxus baccata*) (fig. 6) était le bois le plus apprécié<sup>3</sup>. A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, période de l'apogée de cet instrument, les facteurs eurent l'idée, afin de satisfaire une clientèle aisée éprise de raffinement et de matériaux rares, d'utiliser ce bois débité en partie sur l'aubier et le bois de cœur, de couleurs très contrastées (fig. 7). Le but était de créer une sorte de trompe l'œil donnant à voir deux fois plus de pièces qu'il n'y en avait en réalité. Les bois ondes furent également très appréciés tant pour leurs qualités physiques de dureté et de flexibilité qu'esthétiques, notamment l'érable (*Acer platanoides* [plane]) (fig. 8) ou *Acer pseudoplanus* [sycomore]) (fig. 9) que l'on utilise encore aujourd'hui dans la lutherie des instruments à archet (violon, alto, violoncelle, contrebasse) mais aussi un bois aujourd'hui largement oublié : le frêne ondu (*Fraxinus excelsior*) (fig. 10). Laux Maler (fig. 11), un des facteurs de luth les plus estimés, allemand d'origine mais installé à Bologne dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle semble l'avoir utilisé de façon régulière<sup>4</sup>. Enfin, très tôt et suivant de près la découverte des nouveaux continents, certains bois exotiques aux ramages et aux couleurs insolites entrèrent à leur tour dans la fabrication non seulement des luths, mais aussi dans celle des guitares et des cistres. On conserve aujourd'hui des exemplaires faits d'ébène (fig. 12), souvent en association avec l'ivoire, de palissandre de Rio (*Dalbergia nigra*) (fig. 13 et 14), de bois de violette (*Dalbergia caerensis*) (fig. 15), de bois de serpent ou amourette (*Piratinera guianensis*) (fig. 16 et 17) ce dernier bois ayant souvent été utilisé pour la facture des archets.

Pour revenir à l'utilisation de bois locaux, il faut aussi citer le cas unique d'un instrument d'origine ibérique qui pourrait être un des très rares exemplaires conservés de *vihuela de mano*<sup>5</sup> (collection Musée de la musique, E.0748) dont le manche est fait de cyprès et la caisse de jujubier (*Ziziphus sp.*) (fig. 18). Comme il s'agit ici d'une pièce anonyme, l'identification des bois, en l'occurrence tous les deux typiques du pourtour méditerranéen, jointe à des éléments d'analyse organologique, en confirme l'origine géographique.

Concernant la famille du violon, c'est l'érable vu plus haut et l'épicéa dont l'usage domine largement mais il faut cependant signaler l'utilisation qui fut faite autrefois du noyer et du peuplier, dans ce dernier cas pour des instruments de facture courante, lesquels ont pour la plupart disparu. Notons aussi l'emploi du frêne, aussi bien pour les violons que pour la famille des violes, notamment en Allemagne. Pour cette dernière famille, les usages semblent avoir varié dans les mêmes proportions que pour les luths. On trouve en effet des instruments en érable, mais aussi en bois fruitiers variés<sup>6</sup> (bois vernaculaires par excellence), en if, en palissandre de Rio (*Dalbergia nigra*). Ainsi, un facteur de viole parisien du XVII<sup>e</sup> siècle fort renommé en

---

<sup>2</sup> On en a fabriqué dans tous les pays d'Europe mais les luths des facteurs allemands, notamment ceux installés en Italie (Venise, Padoue principalement), étaient les plus recherchés.

<sup>3</sup> Comme ce bois fut largement utilisé pour la fabrication des arcs de guerre depuis fort longtemps, une sélection rigoureuse permettait aux facteurs de trouver des ifs aux fibres serrées et régulières. Ce bois était utilisé sous forme de côtes (fuseau de faible épaisseur) pour fabriquer le dos de l'instrument.

<sup>4</sup> Sur cinq luths conservés de ce facteur, trois sont faits de ce bois.

<sup>5</sup> La vihuela est apparue en Espagne durant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Cet instrument à cordes de boyau pouvait être joué à l'archet (*vihuela de arco*), au plectre (*vihuela de penola*) ou encore avec les doigts (*vihuela de mano*). On reconnaît aujourd'hui dans ce type multiforme l'origine de la viole de gambe et surtout celle de la guitare. Voir *Aux origines de la guitare : la vihuela de mano*, Cahier du Musée de la musique n°5, Cité de la musique, Paris 2004 [1].

<sup>6</sup> L'identification botanique précise est encore difficile à établir et lorsqu'on qualifie un bois de bois fruitier, il peut s'agir principalement de poirier, de prunier, d'alisier ou de cormier.



Fig. 6 : Bois d'if (*Taxus baccata*)

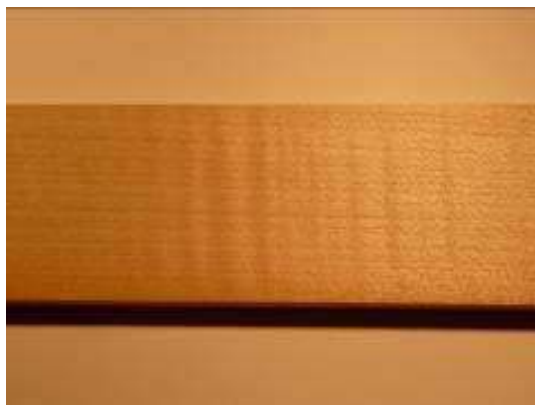


Fig. 8 : Bois d'érable ondé (*Acer pseudoplatanus*)



Fig. 7 : Dos de caisse d'un théorbe de Jacob Stadler, Naples, 1613, Musée de la musique, E.26



Fig. 9 : Dos de caisse d'un violon de Nicolo Amati, Crémone, 1667, dépôt du Musée de la Renaissance, Ecoen, au Musée de la musique, inv. D.E.cl.9534



Fig. 10 : Bois de frêne ondé (*Fraxinus excelsior*)



Fig. 11 : Dos de caisse d'un luth de Laux Maler, Bologne, c. 1530, Musée de la musique, E.2005.3.1



Fig. 12 : Détail d'un théorbe en bois d'ébène avec décor d'ivoire, Matteo Sellas, Venise, 1640, Musée de la musique, E.545



Fig. 13 : Bois de palissandre de Rio (*Dalbergia nigra*)



Fig. 14 : Vue de dos d'un théorbe de Joachin Tielke, Hambourg, vers 1680, Musée de la musique, E.27



Fig. 15 : Archiluth en bois de violette (*Dalbergia Caerensis*), facteur anonyme, Venise, début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Musée de la musique, E.544



Fig. 16 : Bois d'amourette ou bois de serpent (*Piratinera guianensis*)



Fig. 17 : Vue de détail d'une mandoline en bois d'amourette de Matteo Sella, Venise, 1652, dépôt du Musée de la Renaissance, Ecouen au Musée de la musique, D.E.Cl.7688



Fig. 18 : Vihuela de mano (?), en bois de jujubier (*Ziziphus sp.*), facteur anonyme, Espagne, XVI<sup>e</sup> siècle (?), Musée de la musique, E.0748



Fig. 19 : Bois d'acajou de Cuba (*Swetenia macrophilla*)



Fig. 20 : Flûte traversière en bois de buis et ivoire attribuée à Jacques Martin Hotteterre, Paris, début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Musée de la musique, E.999.6.1



Fig. 21 : Bois de poirier (*Pirus*)

son temps, Michel Collichon, a utilisé de façon répétée l'acajou de Cuba (*Swetenia macrophilla*) (fig. 19) pour fabriquer ses instruments. Le plus inattendu est qu'il en a fait usage aussi pour les tables d'harmonie, dérogeant ainsi à la règle presque intangible de la lutherie européenne qui consiste à opposer une table en bois résineux léger à une caisse ou enceinte en bois dur. Ce faisant, il fut imité par d'autres facteurs de cette époque puisque de nombreuses vieilles à roue françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle sont entièrement faites (caisse et table) de cette essence<sup>7</sup>.

En ce qui concerne les instruments à vent en bois - flûtes (à bec et traversières), hautbois, bassons, cornets à bouquin – on note un recours très fréquent aux bois fruitiers et à l'érable, mais l'utilisation du buis (fig. 20) est loin d'être négligeable et se retrouve sur de nombreux exemplaires. Il faut garder à l'esprit que pour ces types d'instruments, la technique de fabrication est toujours basée sur le travail au tour à bois<sup>8</sup>. À cet égard, le buis et les bois fruitiers poirier (fig. 21) sont sans aucun doute les mieux adaptés. En revanche, pour les instruments luxueux, l'ivoire semble avoir été préféré aux bois exotiques dont les occurrences paraissent plus rares pour ces époques.

### III Les sources textuelles

Les inventaires après décès représentent une source particulièrement intéressante dans le domaine qui nous concerne car ils donnent quelquefois des indications fort précises tant en ce qui concerne la nature des bois que les types d'instruments auxquels ils sont destinés. De plus les quantités, lorsqu'elles sont citées, donnent une idée précise des bois les plus couramment utilisés pour le lieu et la période concernés. Ainsi au XVI<sup>e</sup> siècle, dont on notera que fort peu d'instruments sont aujourd'hui conservés, les inventaires<sup>9</sup> de facteurs parisiens précisent par exemple l'utilisation du buis pour le tournage de flûtes ou de chalumeaux de musette<sup>10</sup> (Mathurin de La Noue, facteur à Paris, décédé en 1544). Le cyprès, le cèdre, l'ébène sont utilisés en quantité pour fabriquer des mandores<sup>11</sup> comme l'atteste l'inventaire de Robert Denis le jeune, facteur à Paris, décédé en 1589. Des centaines de côtes de merisier et d'érable pour construire des caisses de luth ainsi que du tilleul et du genévrier se trouvent dans les réserves du facteur de luth Pierre Le Blanc, décédé en 1606 à Paris. De même, ce n'est pas moins de... *deux mil cent esclises* [c'est à dire éclisses ou côtes] *de lut tant d'erables que merisier...* que l'on découvre dans l'inventaire de Jean Desmoulins, mort à Paris en 1648<sup>12</sup>. D'ailleurs, le même possède aussi des chevilles de guitare en *bois de Chine* dont il est bien difficile

---

<sup>7</sup> On a souvent dit et écrit que l'utilisation de l'acajou de Cuba en ébénisterie et en lutherie résultait de l'importation de la canne à sucre des Antilles dans des caisses faites de ce bois, ensuite récupéré et réutilisé. Il est aujourd'hui bien difficile de mesurer la réalité de cette hypothèse.

<sup>8</sup> A l'exception du cornet qui est conçu en deux parties sculptées et collées ensemble, puis recouvertes de cuir.

<sup>9</sup> Nous avons principalement consulté ceux publiés par François Lesure [2], « La facture instrumentale à Paris au seizième siècle », in *Galpin Society Journal*, Vol. VII, avril 1954, pp.11-52.

<sup>10</sup> La musette à soufflet ou musette de cour est une variété savante de cornemuse particulièrement prisée des français à cette époque.

<sup>11</sup> La mandore est un luth de petite taille, pourvu de quatre cordes simples en boyau, de registre soprano. On en voit un bel exemple sur la célèbre *Nature morte à l'échiquier* de Lubin Baugin conservée au Louvre. L'instrument connut à cette époque une grande popularité.

<sup>12</sup> Ce document a été publié par Catherine Massip, « Facteur d'instruments et maîtres à danser parisiens au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Instrumentistes et luthiers parisiens*, recueil collectif sous la direction de Florence Gétreau, Paris 1988, p.30 [5].



aujourd'hui d'identifier la nature exacte. Chez un autre facteur, Jacques Dumesnil (décédé à Paris en 1663), on trouve de l'ébène et du bois de violette (*Dalbergia caerensis*) à *faire des poches*<sup>13</sup>, c'est-à-dire des pochettes, ces violons miniatures qu'utilisaient les maîtres à danser pour leurs leçons, et c'est d'ailleurs un de ces rarissimes et magnifiques instruments qui est présenté dans une des vitrines du Musée de la musique. Outre *soixante et dix neuf tables de violon de bois de sapin*, il garde aussi... *trente morceaux de bois d'esrabes [érable] marbré [c'est-à-dire ondé] scavoir dix propres pour faire des fondz de violon...*

Au travers de ces documents, on relève que certains bois, notamment le merisier, sont présents en abondance et qu'ils furent sans aucun doute utilisés dans la construction de nombreux luths, mandores et guitares dont il ne reste aujourd'hui pratiquement aucune trace physique : ils ont disparus parce que simples dans leur aspect et de qualité courante.

Dans une perspective légèrement différente, une lettre datée du 3 février 1497 nous fait connaître le point de vue d'un facteur d'instruments, Lorenzo da Pavia, dont la cliente, Isabella d'Este, marquise de Gonzague (1474-1539) souhaitait lui passer commande d'un luth d'ébène : *...j'ai reçu votre lettre et j'ai compris combien vous étiez impatiente de savoir où j'en étais de la fabrication de votre luth d'ébène... le dit luth est complètement terminé et sera la chose la plus magnifique qui se peut voir en Italie. Il n'a pas été possible de faire la caisse entièrement en ébène car l'aspect en aurait été plutôt disgracieux, et pire, l'instrument n'aurait eu aucun timbre et aurait sonné comme une pièce de marbre. J'ai donc fait la caisse de bon cyprès et y ai disposé quelques décorations d'ébène*<sup>14</sup>.

Remarquons que ce texte porte un jugement esthétique implicite, à la fois visuel et sonore, sur l'utilisation de l'ébène. Au passage, il nous apprend aussi qu'on pouvait utiliser le cyprès pour construire les caisses des luths, alors qu'aucun instrument conservé de nos jours ne l'atteste.

Des textes plus savants viendront ensuite confirmer ces premières constatations, notamment ceux de Marin Mersenne<sup>15</sup> [3] et de Pierre Trichet<sup>16</sup> [4], lesquels se sont attachés à concevoir les premiers traités français consacrés aux instruments de musique répondant à un plan encyclopédique. Mais il convient de remarquer que ces auteurs, n'étant pas facteurs d'instruments eux-mêmes, ne firent que transmettre ce que voulaient bien leur confier les hommes de l'art. En l'occurrence, la nature exacte des bois fruitiers utilisés, semble-t-il abondamment, pour les instruments à vent est précisée : il s'agit du prunier, du cerisier et du cormier. Ce que Mersenne commente de la manière suivante : ce sont, écrit-il des *bois qui se percent aysément... mais on choisit ordinairement du bois d'une belle couleur, & qui reçoit un beau poly, afin que la beauté accompagne la bonté de l'instrument, & que les yeux soient en quelque façon participans du plaisir de l'oreille...*<sup>17</sup>.

En Grande Bretagne, c'est le musicien Thomas Mace [7] qui donna, dans son traité *Musick monument* (Londres, 1676) l'aperçu le plus indicatif sur les bois dont il convient de faire les luths : « *...Ensuite, quel est le meilleur bois pour les côtes ?*

---

<sup>13</sup> *ibid.* p. 32

<sup>14</sup> Ce document est cité par William F. Prizer, Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, « Master instrument-maker », in *Early Music*, Vol.2 (1982), p. 109 [6].

<sup>15</sup> *Harmonie universelle*, Traité des instruments, Paris 1636.

<sup>16</sup> Le manuscrit de Pierre Trichet (daté 1631) a été publié sous le titre *Traité des instruments de musique*, François Lesure éditeur, Minkoff reprint, Genève 1978 .

<sup>17</sup> Mersenne, *op. cit.* p.241.

*L'érable* [du continent] (*air wood*<sup>18</sup>) est absolument le meilleur, vient ensuite notre érable anglais. Mais il existe aussi de très bons luths faits avec d'autres bois comme le prunier, le poirier, l'if, le rosemary air [palissandre ?<sup>19</sup>], le frêne, l'ébène et l'ivoire etc. Ces deux derniers (en dépit de leur coût élevé et leur bel aspect) sont les pires »<sup>20</sup>. Concernant la table d'harmonie, Mace donne les indications suivantes : *Vient ensuite la table ; il faut choisir le bois au grain le plus fin, exempt de nœuds ou défauts que vous pourriez apercevoir et qui feraient que les fibres de la table ne seraient pas disposées régulièrement, telles de petites cordes, ou fils faits de bois et allant du chevalet jusqu'au sillet.*

Le meilleur bois est appelé *culling cliff*<sup>21</sup> et n'est autre que la meilleure qualité de sapin [firr], et la meilleure partie de cet arbre.

*J'ai vu* [des tables] *en cyprès qui étaient très bonnes mais toutefois pas autant que celle en culling cliff*<sup>22</sup>. Remarquons qu'aucun luth ancien conservé ne comporte de table en cyprès, mais là encore cette caractéristique semble ne concerner que des instruments de peu de prix. En revanche, des pochettes souvent très luxueuses comme celle de Jacques Dumesnil conservée au Musée de la musique<sup>23</sup>, montrent souvent des tables en cyprès débité sur dosse.

#### IV L'iconographie

L'iconographie apporte également sa part d'informations bien que dans ce domaine il soit assez difficile de juger des essences représentées. En revanche, les peintres nous montrent dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle des instruments faits dans des bois ondés<sup>24</sup> (École Van Eyck – Maître aux feuillages – Jan Massys – Garolafo). En ce qui concerne les instruments à cordes (violons, luths, guitares, cistres), cela corrobore la révolution technologique qui eut lieu à cette époque et qui a consisté à remplacer progressivement la fabrication monoxyle de ces instruments (caisse et manche sculptés dans un bloc de bois) par un assemblage de pièces de faible épaisseur collées à l'aide d'un moule. Ce dernier mode de fabrication a favorisé l'emploi de bois

---

<sup>18</sup> Pendant fort longtemps, le terme *air wood* est resté pour nous mystérieux jusqu'à ce que ce que nous découvrons l'ouvrage de John Evelyn, *Sylva*, publié en 1664 à Londres qui précise que *l'air wood* et érable ne sont qu'un seul et même bois, souvent utilisé, précise-t-il, par les facteurs d'instruments de musique.

<sup>19</sup> En anglais actuel, palissandre se dit *rosewood*.

<sup>20</sup> Les chapitre III et IV de cet important traité ont été traduits en français et publiés, voir Joël Dugot, *Entretenir son luth avec Thomas Mace*, in *Tablature* (Bulletin de la Société française de luth), décembre 2005, p. 3-8 et décembre 2006, p.14 – 17.

<sup>21</sup> Nous n'avons trouvé aucun terme correspondant en français.

<sup>22</sup> Mace, op.cit.

<sup>23</sup> Cet instrument exceptionnel est sculpté dans un bloc de bois de violette (caisse et manche monoxyle). Il comporte de délicats ornements d'argent incrustés. L'étiquette indique : *Du Mesnil // fay Paris 1655*. Inventaire n°E.1183.

<sup>24</sup> Les principaux bois présentant cette caractéristique peu courante (qui n'a pas encore trouvé d'explication sur le plan botanique) sont l'érable, le frêne et le noyer et plus rarement le poirier. Les exemples iconographiques sont nombreux, citons : un luth tenu par un ange dans la partie droite de *La fontaine de Grâce* de Jan Van Eyck, milieu du XV<sup>e</sup> siècle, Madrid, Musée du Prado, un autre ange luthiste sur *La Madone et six anges musiciens*, du maître aux feuillages en broderie (Collection Féral) début du XVI<sup>e</sup> siècle, ou encore un luth et un cistre sur *La joyeuse réunion*, Jan Massys, seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Stockholm, Musée national.

plus durs et à l'aspect plus esthétique, notamment les bois ondés comme l'érable et le frêne.

Des peintres plus tardifs, comme Evaristo Baschenis (1617-1677), montrent dans leurs célèbres natures mortes l'*instrumentarium* en usage à leur époque avec notamment de petits clavecins non décorés et de qualité courante aux caisses faites de bois résineux, probablement du sapin, montrant les clous et les chevilles de construction, des violons et des violes tour à tour en bois ondé (probablement de l'érable) ou en bois uni, des luths aux caisses à côtes alternées (bois clair, bois foncé) ou encore en if débité sur le cœur et l'aubier, comme nous l'évoquions plus haut et dans ce cas l'identification de ce bois ne fait aucun doute. Remarquons aussi que le peintre représente aussi des reflets sur la surface de caisse des luths. Or pas de tels reflets sans la présence de vernis. On peut donc en déduire que la caisse de luth à côtes alternées n'était pas en ivoire – qu'on ne vernissait jamais- mais plus vraisemblablement en érable. Le laboratoire du Musée de la musique étudie d'ailleurs les vernis anciens et cherche à situer la période à laquelle on a commencé à les utiliser sur les instruments.

## V Conclusion

Il faudrait naturellement poursuivre et approfondir encore toutes ces corrélations car beaucoup de points restent à éclaircir. Prenons par exemple les textes anciens pour lesquels se pose invariablement la question de la signification réelle des termes utilisés, laquelle est éminemment variable d'un texte à l'autre, d'une époque à l'autre, d'une contrée à une autre. Que signifient réellement dans les inventaires français du XVI<sup>e</sup> siècle les appellations *bois de Chine*, *cane d'Inde*, ou le *sandal negro* de l'inventaire dressé en 1581 chez le facteur vénitien Moïse Tieffenbrucker. Le *bois de Bresil* est-il le palissandre de Rio (*Dalbergia nigra*) complètement absent des sources sous l'appellation que nous lui donnons aujourd'hui mais dont quelques instruments conservés attestent l'emploi ? On se heurte ici à des questions de terminologie très délicates. En revanche, en rapprochant les collections existantes des textes anciens, on constate qu'il existe une différence assez considérable entre les instruments conservés, où les bois et matériaux précieux dominent, et ceux cités dans les textes, plus simple dans leur aspect et faits de bois locaux plus courants et dont on peut penser qu'ils ont été en leur temps les plus nombreux. Sur un plan critique, la césure à faire entre l'aspect visuel et l'esthétique sonore s'impose donc d'elle-même et elle doit toujours être présente dans les études concernant l'esthétique sonore des instruments. Mais pour autant, rappelons-nous la phrase écrite par Mersenne que je vous ai citée un peu plus haut et qui résume à elle seule l'attitude des hommes envers leurs instruments de musique: il faut, nous dit-il que *la beauté accompagne la bonté de l'instrument, & que les yeux soient en quelque façon participans du plaisir de l'oreille...*

## Bibliographie

- [1] Joël Dugot (Sous la direction de), *Aux origines de la guitare : la vihuela de mano*, Cahier du Musée de la musique n° 5, Cité de la musique, Paris 2004.
- [2] François Lesure, La facture instrumentale à Paris au seizième siècle, in *Galpin Society Journal*, Vol. VII, avril 1954

[3] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636 (réédité en facsimilé par les éditions du CNRS, Paris )

[4] Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, François Lesure éditeur, Minkoff reprint, Genève 1978

[5] Catherine Massip, Facteur d'instruments et maîtres à danser parisiens au XVII<sup>e</sup> siècle, in catalogue de l'exposition *Instrumentistes et luthiers parisiens*, recueil collectif sous la direction de Florence Gétreau, Paris 1988

[6] William F. Prizer, Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, « Master instrument-maker », in *Early Music*, Vol.2 (1982)

[7] Thomas Mace, *The musick monument*, Londres 1676 (réédité en facsimile par Jean Jacquot aux éditions du CNRS, Paris 1966.

## Biographie

Luthier, organologue, Joël Dugot est spécialisé dans les instruments occidentaux à cordes pincées. Il a édité la revue *Musique Ancienne* de 1977 à 1989. Il est conservateur au Musée de la musique, en charge de la collection d'instruments à cordes pincées. Dans la collection « Les cahiers du Musée de la musique », il a publié les actes du colloque *Luths et luthistes en Occident*, le *Cahier d'atelier de Robert Bouchet* (1898-1986), *Aux origines de la guitare : la vihuela de mano* et *Les Luths (Occident)*, catalogue des collections du Musée de la musique (Vol.1).

## Crédits photographiques

Fig. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 16, 17, 19, 21 : cliché Joël Dugot © Cité de la musique/Musée de la musique

Fig. 2, 7, 11, 14, 15, 18, 20 : cliché Jean-Marc Anglès © Cité de la musique/Musée de la musique

Fig. 9, cliché Jean-Philippe Echard © Cité de la musique/Musée de la musique