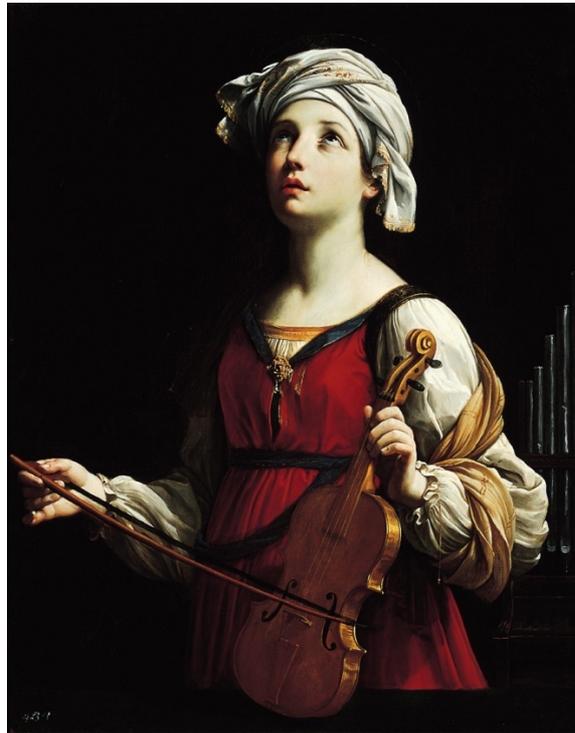


Travail d'Étude Personnel

**Histoire de la posture du violoniste et usage de la
mentonnière et du coussin, du XVI^e siècle à nos jours**



Valentine PINARDEL

Tuteur : Christophe ROBERT

Année scolaire 2021/2022

Le sujet principal de ce travail d'étude a pour origine un grand questionnement personnel : comment jouer du violon tout en respectant la physiologie de notre corps ? De plus, pratiquant le violon baroque, la même question se pose, en rajoutant à ça la difficulté de la suppression de la mentonnière et du coussin sur l'instrument ancien. J'ai alors tenté de trouver réponse à ces questions par différents moyens : l'étude de sources historiques (traités, méthodes et iconographies), l'analyse de mon évolution posturale, le partage d'expérience de violonistes historiquement informés ainsi que l'étude d'une classe de violon. L'analyse de ces éléments mettra alors en évidence la richesse posturale qui s'est pratiquée de tout temps ainsi que la diversité des opinions basées sur une réalité propre à chacun.

Mots-clés : Histoire du violon, posture, mentonnière, coussin, barre, pad, tenue du violon, méthodes de violon

The main subject of this work of study comes from a great personal questioning: how to play the violin while respecting the physiology of our body? Moreover, practicing the baroque violin, the same question arises, adding to that the difficulty of removing the chin-rest and the shoulder rest. I then tried to find answers to these questions by different means : the study of historical sources (treaties, methods and iconographies), a reflection on the evolution of my posture, the gathering of thoughts from historically informed violinists as well as the study of a violin class. The analysis of these elements will then highlight the postural richness that has always been practiced as well as the diversity of opinions based on a reality specific to each and every one of us.

Keywords : history of the violin, posture, chin-rest, cushion, shoulder rest, pad, holding the violin, violin methods

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement Christophe Robert pour son aide précieuse dans l'élaboration de ce travail incluant notamment le partage de son trésor bibliographique et iconographique personnel.

Merci à tous les violonistes qui ont accepté de m'accorder un entretien et ainsi me partager leur expérience et leurs opinions.

Merci à Fabien Roussel avec qui j'ai eu la chance d'échanger, et qui rend très généreusement accessibles à tous ses nombreuses traductions de méthodes de violon.

Merci à Samuel pour son soutien sans faille.

La référence de l'iconographie utilisée pour la page de couverture est la suivante :

RENI Guido, *Santa Cecilia*, 1606, huile sur toile, 95,9 x 74,9 cm, Pasadena, Norton Simon Museum (photographie fournie par commons.wikimedia.org - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_Santa_Cecilia.jpg – consulté le 2 février 2022)

SOMMAIRE

A. Éléments sur l’histoire de la posture au violon : de l’époque baroque à nos jours

- 1) Traités, méthodes et iconographies
 - a) XVI^e siècle p.11
 - b) XVII^e siècle p.14
 - c) XVIII^e siècle p.25
 - d) XIX^e siècle p.47
 - e) Invention de la mentonnière p.52
 - f) Premières mentions d’un coussin p.59
 - g) XX^e siècle p.84
 - h) XXI^e siècle p.149
- 2) Synthèse p.153

B. Usage de la mentonnière et du coussin chez les violonistes contemporains

- 1) Journal de bord - état des lieux de ma posture p.156
- 2) Analyse d’entretiens - mise en regard
 - a) Évolution posturale – accessoires, réflexions et santé physique p.170
 - b) La « bonne » posture p.174
 - c) Remarques subsidiaires p.179
- 3) Étude de terrain – enjeux et cas particuliers d’une classe de violon
 - a) Pédagogie et constat du professeur p.185
 - b) Cas particuliers p.187

C. Conclusion p.191

Bibliographie p.194

Annexes p.199

Biographie p.210

A. Éléments sur l'histoire de la posture au violon : de l'époque baroque à nos jours

Dans l'Histoire de la musique, il y a des instruments dont la posture n'a guère changé au cours des siècles. On peut penser aux familles des bois et des cuivres ainsi qu'aux claviers. En revanche, ce n'est pas le cas pour le violon ; il y aura certes des éléments constants tels que la tenue de l'instrument à la main gauche, avec notamment la fameuse « pince » pouce/index, et l'archet à la main droite, mais nous resterons à ces seules généralités constantes (mettant cependant de côté les rares gauchers qu'il y a eu de tout temps). Je ne mentionne pas le paramètre de l'axe du violon qui tend à être à l'horizontal car la tenue à la verticale (similaire à celle du violoncelle) a également participé et participe toujours à la variété des manières de tenir l'instrument¹. Les nuances de posture qui seront observées à travers les traités, les méthodes ainsi que les iconographies concourent à la richesse de l'histoire du violon, ce roi des instruments qui n'aura cessé de faire couler des litres d'encre sur les feuilles de portées des compositeurs... et sur les pages des méthodes des pédagogues.

Ainsi nous nous concentrerons dans un premier temps sur la posture du violoniste en général et sur la tenue de l'instrument (c'est-à-dire sur l'usage du bras gauche, de la tête et de l'épaule gauche – je ne traiterai en effet que très peu du bras de l'archet), puis nous nous focaliserons plus particulièrement sur l'apparition et l'usage de la mentonnière et du coussin, ces accessoires qui aujourd'hui font partie quasi intégrante de l'image et de la pratique du violon.

Au fur et à mesure, et pour illustrer ces différents propos, un regroupement d'iconographies, constitué de peintures, de gravures, de dessins, de croquis ainsi que de photographies, permettra de constater la variété posturale qui s'est pratiquée tout au long de l'Histoire. Ces iconographies ont été sélectionnées avec soin d'après une conséquente banque d'images, et qui, j'espère, représentent au mieux la tendance de chaque époque. Nous ne saurons jamais parfaitement comment les musiciens se

¹ Voir l'iconographie de la page de titre ainsi que l'annexe 1

tenaient en situation de jeu, cependant, le nombre, comme en sociologie, peut faire émerger des dominantes. Bien que je pense qu'une certaine prudence et un emploi du conditionnel soient nécessaires, on ne peut réfuter l'importance de l'apport des iconographies pour la conception de la tenue du violon à travers l'Histoire.

1) Traités, méthodes et iconographies

a) XVI^e siècle

Il faut remonter à la moitié du XVI^e siècle pour voir apparaître l'une des premières descriptions du violon, de son usage et de sa posture. En effet, en publiant son *Epitome musical* en 1556, Philibert Jambe de Fer y renseigne le rôle de l'instrument (« *en dancierie communement [...], en cõduisant quelques noces, ou mommerie²* »), sa nature d'accord en quintes et, pour ce qui nous intéresse, sa tenue :

« L'Italien l'appelle Violon da braccia ou violone, par ce qu'il se soutient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose, le Bas³ à cause de sa pesanteur est fort malaysé à porter, pour autant il est soustenu avec un petit crochet dans un aneau de fer, ou d'autre chose, lequel est attaché au doz dudict instrument bien proprement : à celle fin qu'il n'empesche celui qui en joue. Je ne vous ay mis en figure ledict violon par ce que le pouvez considerer sus la viole, joint qu'il se trouve peu de personnes qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labeur. »

Cette description en vieux français peut être difficilement interprétable ; il en reste néanmoins compréhensible qu'il s'agit ici de soutenir le violon avec les bras, et que par le moyen d'une écharpe ou d'un cordon fixé au dos de l'instrument à l'aide d'un crochet dans un anneau de fer, le port des instruments de grandes tailles de cette famille est rendu plus aisé.

Ci-dessous, une proposition d'une peinture de Jan Brueghel. Bien que ce soit une œuvre réalisée plus de cinquante ans après l'écrit de Jambe de Fer, elle pourrait représenter ce fameux cordon fixé aux grands instruments à cordes :

² JAMBE DE FER Philibert, *Epitome musical des tons, sons et accordz / , es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, & violons*, Lyon, ed. Michel du Bois, 1556, p. 63

³ « *le Bas* » désignant ici la basse de violon, une sorte de petit violoncelle



4

BRUEGHEL Jan, *Village Wedding*, 1612 (détail)

Cependant, la tenue du violon ne se limitait pas à ceci : selon les peintures de l'époque et grâce à l'apport conséquent de David Boyden sur ce sujet⁵, il est clair que l'instrument se tenait de différentes manières selon les circonstances et le type d'instrument employé. D'après les recherches de Boyden, il est probable que les violons larges (ainsi que la *lira da braccio* et l'alto) devaient être tenus au niveau du cou, et que les violons plus petits, notamment ceux utilisés pour jouer la musique à danser, se tenaient plutôt à la poitrine, rendant le jeu plus satisfaisant pour cette musique ne nécessitant aucun démanché.

Les italiens devaient sûrement préférer la position au cou (ou en haut de l'épaule) pour la plupart des musiques, à en juger par les peintures italiennes ainsi qu'à leur tenue déjà bien marquée au début du siècle suivant.

⁴ BRUEGHEL Jan, *Village Wedding*, 1612, huile sur toile, 84 x 126 cm, Museo del Prado (détail) (©Museo Nacional del Prado - <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/country-wedding/4dc0197d-9686-4967-a13b-89fd3465ab40> - consulté le 13 janvier 2022)

⁵ BOYDEN David D., *The History of violin playing from its origins to 1761: and its relationship to the Violin and violin music*, London, ed. Oxford university press, 1965, 570 p.



6

FERRARI Gaudenzio, *La Madonna degli aranci*, 1529/30 (détail)



7

VERONESE Paul, *Les Noces de Cana*, 1563 (détail)

⁶ FERRARI Gaudenzio, *La Madonna degli aranci*, 1529/30, huile sur bois, 1.23 × 2.21 m, Chiesa di San Cristoforo, Vercelli (détail) (domaine public, photographie fournie par commons.wikimedia.org - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Madonna_degli_aranci.jpg – consulté le 13 janvier 2022)

⁷ VERONESE Paul, *Les Noces de Cana*, 1563, huile sur toile, 6.77 x 9.94 m, Musée du Louvre (détail © 1992 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Photographe inconnu <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064382> - consulté le 9 janvier 2022)

b) XVII^e siècle



8

VÉLASQUEZ Diego, *Trois Musiciens*, ca. 1617-1618



9

LE GUERCHIN, *Saint François en extase et saint Benoît avec un ange musicien*, 1620 (détail)

⁸ VÉLASQUEZ Diego, *Trois Musiciens*, ca. 1617-1618, huile sur toile, 87 x 110 cm, Séville, Gemäldegalerie (Berlin) (photographie fournie par wikipedia.org - https://fr.wikipedia.org/wiki/Trois_musiciens - consulté le 30 janvier 2022)

⁹ LE GUERCHIN, *Saint François en extase et saint Benoît avec un ange musicien*, 1620, huile sur toile, 2,8 x 1,83 m, Cento, musée du Louvre (photographie fournie par collections.louvre.fr - <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064456> - consulté le 2 février 2022) (détail)



10

STELLA Jacques, *Sainte Cécile*, 1626
(détail)



11

HALS Frans, *The Violinist*, 1629



12

DOU Gerard, *The Violin Player*, 1653

¹⁰ STELLA Jacques, *Sainte Cécile*, 1626, huile sur cuivre, 66 x 54,5 cm, Rome, Musée des Beaux-Arts de Rennes (domaine public, photographie fournie par flickr.com - <https://www.flickr.com/photos/mazanto/49198080451/in/photostream/> - consulté le 2 février 2022) (détail)

¹¹ HALS Frans, *The violinist*, ca. 1625, huile sur toile, 93 x 93 cm, Haarlem, collection particulière à Londres (domaine public, photographie fournie par wikipedia.org - https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Frans_Hals_-_the_violinist.jpg - consulté le 30 janvier 2022)

¹² DOU Gerard, *The Violin Player*, 1653, huile sur panneau, 32 x 20 cm, Liechtenstein Museum (domaine public, photographie fournie par wikiart.org - <https://www.wikiart.org/en/gerrit-dou/violin-player-1653> - consulté le 9 janvier 2022)



13

WAES Aert van, *Violinist seated on a bank in a landscape*, ca. 1640-1650

L'Epitome musical de Jambe de Fer étant la seule source écrite du 16^e siècle que j'ai pu trouver à ce jour, il faudra alors faire un bond géographique et chronologique pour observer une nouvelle description de la tenue du violon. De ce fait, après avoir « enjambé » la Manche ainsi que la durée de près d'un siècle, nous retrouvons John Playford qui délivre au musicien de l'époque quelques conseils pour tenir l'instrument, son édition se rapprochant alors plutôt d'une méthode que d'un traité musical.

Il précise que le violon est tenu par la main gauche, le bas de l'instrument reposant à gauche de la poitrine un peu sous l'épaule, et le pouce opposé à l'index sur la base du manche permettant une plus grande liberté aux mouvements des doigts.

¹³ WAES, Aert van, *Violinist seated on a bank in a landscape*, ca. 1640-1650, gravure à l'eau forte sur papier, 215 x 162 mm, Gouda, © The Trustees of the British Museum (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Sheepshanks-5715 - consulté le 30 janvier 2022)

Le passage analysé de Playford dans sa version originale :

“First, The Violin is usually plaid above-hand, the Neck thereof being held by the left hand; the lower part thereof is rested on the left breast, a little below the shoulder: [...]. Secondly, for the posture of your left hand, place your Thumb on the back of the Neck, opposite to your forefinger, so will your fingers have the more liberty to move up and down in the several stops.”¹⁴

Ci-dessous, une huile sur toile de Jan de Bray, contemporain de Playford, représentant un violoniste qui pourrait illustrer fidèlement les consignes de posture étudiées, ainsi que d'autres représentations de violonistes de la même période :



15

DE BRAY Jan, *A Violin Player Accompanying Two Young Singers*, 1658

¹⁴ PLAYFORD John, *An Introduction to the Skill of Musick*, Londres, 2ème édition par Dr. Thomas Campion et Mr. Christoph Simpson, 1655, p. 122

¹⁵ DE BRAY Jan, *A Violin Player Accompanying Two Young Singers*, 1658, huile sur toile, 111.8 x 99.1 cm, Frost and Reed Gallery – Londres (domaine public, photographie fournie par commons.wikimedia.org - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_de_Bray,_A_VIOLIN_PLAYER_ACCOMPANYING_TWO_YOUNG_SINGERS,_1658,_oil_on_canvas,_111.8_by_99.1_cm,_Sotheby%27s.jpg – consulté le 13 janvier 2022)



16

BAECK Johannes, *Neopolitan Musician*,
ca. 1635/40



17

MARTINELLI Giovanni, *Youth with
Violin*, ca. 1640/50



18

RÉGNIER Nicolas, *Divine Inspiration of Music*,
ca. 1640

¹⁶ BAECK Johannes, *Neopolitan Musician*, ca. 1635/40, huile sur toile, 75,7 x 60,2 cm, collection privée Rhineland (photographie fournie par auction.fr - <https://www.auction.fr/fr/lot/johannes-baeck-1600-ndash-utrecht-ndash-um-1655-neapolitanischer-musikant-um-11916933> - consulté le 30 janvier 2022)

¹⁷ MARTINELLI Giovanni, *Youth with Violin*, ca. 1640/50, huile sur toile, 23,8 x 30,1 cm, Florence, collection High Museum of Art (Atlanta) (photographie fournie par commons.wikimedia.org - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Youth_with_Violin_by_Giovanni_Martinelli,_oil_on_canvas,_c.a._1640-1650,_High_Museum_of_Art.jpg – consulté le 30 janvier 2022)

¹⁸ RÉGNIER Nicolas, *Divine Inspiration of Music*, ca. 1640, huile sur toile, 120 x 198,1 cm, Holland, collection Los Angeles County Museum of Art (photographie fournie par commons.wikimedia.org - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Divine_Inspiration_of_Music_LACMA_82.7.jpg – consulté le 30 janvier 2022)



19

CAVALLINO Bernardo, *Saint Cecilia*, ca. 1645

Puis, en 1677, Johann Jacob Prinner partage son point de vue qui, sensiblement, sort des sentiers battus ; on dit souvent que l'exception confirme la règle, eh bien ! l'auteur du *Musicalischer Schliessl* en est la preuve concernant l'usage du menton. Prinner étonnera plus d'un violoniste historiquement informé à la lecture du *Chapitre XIII* de son traité :

*« Si l'on veut cependant bien le maîtriser, ce violon, il faut le tenir sous le menton afin que, le bras gauche étant courbé comme un cerceau, et la main creusée, le manche repose dans le creux du pouce, en haut, au niveau des chevilles. Et il faut tenir la Geigen si fermement avec le menton, que l'on n'ait pas besoin de la tenir avec la main gauche, car il serait sinon impossible de se déplacer rapidement de haut en bas en touchant juste, [...] »*²⁰

¹⁹ CAVALLINO Bernardo, *Saint Cecilia*, ca. 1645, hule sur toile, 92,7 x 74,3 cm, Naples, Museum of Fine Arts (Boston) (photographie fournie par commons.wikimedia.org - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo_Cavallino_-_Saint_Cecilia_-_36.269_-_Museum_of_Fine_Arts.jpg – consulté le 30 janvier 2022)

²⁰ PRINNER Joannes Jacobus, *Musicalischer Schliessl, Chapitre XIII : des Geigen de toutes sortes*, Vienne (?), manuscrit, 1677, p. 11 (traduction par Fabien Roussel)

À ce moment-là dans mon travail de recherche, j'observe sous la forme d'écrits un des premiers avis tranchés sur la posture et notablement divergent par rapport aux autres méthodes et aux iconographies de l'époque. Prinner dit en effet qu'il faut tenir fermement le violon avec le menton pour pouvoir libérer totalement la main gauche de son rôle de support de l'instrument. Cela ferait sûrement sursauter les adeptes du « chin-off ²¹ », à qui je voue par ailleurs une grande admiration, mais cet écrit montre déjà la pluralité des façons de tenir violon, et le souci que pose celle-ci.

Malheureusement, ce passage me fait personnellement rester sur ma faim ; j'aurais effectivement souhaité qu'il précise l'endroit où appuyer le menton (sur le cordier ? à droite ou à gauche de celui-ci ?), qu'il parle de l'épaule gauche (fallait-il l'engager ou au contraire la laisser basse ?), ainsi que de l'axe du violon (devait-il reposer sur un axe bien horizontal ? quelle devait être son inclinaison ?), et même de l'habit avec lequel il était d'usage de jouer à ce moment-là. Voilà d'ailleurs un des paramètres auquel nous ne pouvons nier son importance : le vêtement (masculin) fait gagner une épaisseur absolument non négligeable à l'instrumentiste. Gardons cela en tête, nous y reviendrons un peu plus tard, notamment avec les méthodes publiées dans la première moitié du XIX^e siècle.

Une chose est sûre cependant, c'est que Prinner explique comment tenir le violon pour une pratique noble, de salon, et non pour en jouer comme pouvaient le faire les gens du peuple, les « roturiers » de l'époque. C'est sous un trait moqueur et supérieur qu'il écrit en tête de ses explications :

« Le violon est un instrument artistique, sur lequel on peut montrer surtout sa Virtu²², bien que les paysans et les Brätlgeiger entreprennent aussi d'y gratter leur musique importune. Il n'y a absolument aucun art dans leur manière de prendre le violon à pleine main dans leur poing gauche, d'y poser leurs doigts, on devrait plutôt

²¹ « Chin-off » signifiant par usage le fait de jouer du violon (ou d'un autre instrument *da braccia*) sans aucun contact entre le menton et l'instrument.

²² Ce mot latin, à l'origine de « virtuose » « virtuosité », gagne à garder ici son sens le plus large lié également à la notion de « vertu », qualité de noblesse de l'âme, comme le confirme la phrase suivante. (Note de Fabien Roussel)

dire leurs boudins, utilisant deux doigts pour une seule note, ou d'autres doigtés semblables, et de diriger l'archet de la main droite comme le cocher conduit le fouet. »

Mais en plus de cela, Prinner fait une remarque à laquelle j'aimerais réagir concernant la représentation iconographique de la posture au violon. À la suite de ses préconisations de tenue, il écrit en effet :

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

Sous un aspect sarcastique, Prinner soulève un sujet important quant à l'interprétation des iconographies. On peut effectivement être régulièrement confronté à des œuvres picturales ne reflétant que de très loin la réalité. Mais alors, à quel moment pouvons-nous affirmer qu'une image est fidèle au réel ? Je pense personnellement que nous ne le pouvons presque jamais ; hormis les vidéos et certaines photographies prises sur le vif, reconnaître la réalité d'une posture est très compliqué. Par rapport aux photographies de violonistes, il y a la notion de pose qui n'est pas à négliger, celle-ci pouvant alors déformer la posture concrète du musicien en situation de jeu. Quant aux peintures, il y a, comme le sous-entend Prinner, la priorité esthétique que pouvait donner l'artiste à son œuvre en dépit d'une réalité technique et posturale des violonistes (ou des prétendus violonistes quand il s'agit, comme ici, de personnages célestes). Il reste néanmoins les gravures des méthodes elles-mêmes (et certains croquis), qui, par leur but pédagogique et leur aspect technique, nous laissent alors sûrement plus de marge à envisager le fait qu'elles reflètent la tenue énoncée par les écrits.

Peu après, et toujours dans les textes allemands, Georg Falck ainsi que Daniel Merck apportent leur *plus ou moins grosse* pierre à l'édifice. Celle de Falck est, en effet, assez vague :

1. « *Qu'il tienne la Viola entre le pouce gauche et la protubérance de la base de l'index ; mais pas trop fermement cependant, afin de pouvoir, en cas de nécessité, déplacer la main vers le haut, et revenir ensuite à la position de départ.*
2. *Ensuite, qu'il place le violon sur le sein gauche, de sorte que celui-ci regarde un peu à droite et vers le bas.*
3. *Qu'il tienne les deux bras non pas contre le corps, mais écartés de celui-ci, afin qu'ils puissent se mouvoir tantôt en bas, tantôt en haut, et être libres dans leurs actions.* »²³

Ces instructions à l'attention des débutants ne nous informent que très peu sur la manière de tenir le violon ; Falck parle des démanchés dans son premier point sans pour autant expliquer comment redescendre à la première position en évitant que le violon ne nous échappe des mains. Il nous renseigne également sur l'endroit où placer l'instrument, mais là encore, ses propos sont imprécis (« celui-ci regarde un peu à droite et vers le bas » renseigne-t-il sur l'inclinaison du violon ? Ou bien sur sa direction par rapport à un axe horizontal ?).

Cependant, et comme Merck, Falck dit que les bras doivent être dégagés du corps pour plus de liberté.

Sept ans plus tard, le *Précis*²⁴ de Daniel Merck est donc publié et apporte un nouveau paramètre à prendre en compte pour l'apprentissage du violon :

²³ FALCK Georg, *Idea Boni Cantoris*, Extrait : Instructions pour jouer du violon, à l'attention des débutants, source originale manuscrite, Nuremberg, 1688, p. 186-193 (traduction par Fabien Roussel, 2016)

²⁴ MERCK Daniel, *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae*, Précis pour apprendre facilement les bases de la musique instrumentale sur le Violon, la *Bratsche*, la *Viola da Gamba*, et la Basse, Augsburg, édité par l'auteur, 1695, p. 22 (traduction par Fabien Roussel)

« 2. On doit tenir le violon joliment, bien droit, sous le sein gauche [...], ne pas appuyer le bras contre le corps, mais le maintenir libre, et adopter un maintien stylé [...], afin de ne pas se tenir bossu, courbé, ou avec les pieds tordus. [...].

3. [...], celui qui a de petits bras ferait mieux de se faire fabriquer un petit demi-violon, car lorsqu'on prend un [trop] grand violon sous le menton, cela reste pour toute la vie, et c'est une gêne pour beaucoup. »

Ce nouveau paramètre, c'est la conscience des différentes morphologies qui existent. Cette idée reste ici très en surface, néanmoins, Merck est, d'après mes recherches, le premier à en parler. Effectivement, il parle ici des personnes de petites tailles qui feraient bien d'avoir un instrument adapté à leurs dimensions corporelles.

On peut remarquer également l'importance de l'attitude : « joliment », « bien droit », « ne pas se tenir bossu, courbé, ou avec les pieds tordus ». Et cette notion restera pendant très longtemps un élément essentiel dans les méthodes et traités avant d'être expliquée par des notions physiologiques grâce, entre autres, à l'apport des spécialistes de la santé physique, et qui rendront peut-être ces propos sur l'attitude moins stricts et arbitraires qu'ils ne paraissent ...

J'ai cependant été perplexe quant à l'endroit où devait reposer le violon selon Merck ; j'y trouvais une certaine incohérence car on voit qu'il explique dans un premier lieu que l'instrument doit se tenir « sous le sein gauche », puis dans un second lieu, et en l'occurrence dans le paragraphe suivant, qu'il se situe « sous le menton ». La raison en est finalement assez simple, et m'a été donnée par Fabien Roussel : Daniel Merck parlerait en effet de différents modes de jeu, le premier étant celui qui rend l'attitude – la présentation au public – plus belle à regarder (selon les codes sociaux de l'époque), le deuxième permettant, quant à lui, plus de commodité au jeu pour le violoniste.



25

OCHTERVELD Jacob, *A Musical Company*, ca. 1668 (détail)



26

GABBIANI Anton Domenico, *Portrait of Three Musicians of the Medici Court*, ca. 1687

²⁵ OCHTERVELD Jacob, *A Musical Company*, ca. 1668, huile sur toile, 58,5 x 48,9 cm, Rotterdam, Cleveland Museum of Art (domaine public, photographie fournie par commons.wikipedia.org - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Musical_Company_detail_about_1668_Jacob_Ochtervelt_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08976.JPG – consulté le 1^{er} février 2022)

²⁶ GABBIANI Anton Domenico, *Portrait of Three Musicians of the Medici Court*, ca. 1687, huile sur toile, 141 x 208 cm, Florence, Galleria dell'Accademia de Florence (domaine public, photographie fournie par fr.wikipedia.org - https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Anton_Domenico_Gabbiani_-_Portrait_of_Three_Musicians_of_the_Medici_Court_-_WGA08360.jpg – consulté le 1^{er} février 2022)

c) XVIII^e siècle

Passé le 17^e siècle, on retrouve chez Montéclair en 1711 quelques informations :

« Le Violon se tient de la main gauche le manche posé entre le pouce et le doigt suivant ; il ne faut pas le trop serrer parce que cela roidirait les doigts et le poignet : Pour le tenir ferme et qu'il ne vacile point, il faut bien appuyer le bouton qui tient les cordes contre le Col sous la joüe gauche. Il faut que le Coude soit directement sous le Violon, que le poignet soit bien courbé et les doigts bien ployez en arondissant, afin qu'ils posent sur les cordes par leur extrémité, en évitant néanmoins de les toucher avec les ongles. »²⁷

Nous n'avons pas beaucoup de précisions, il en ressort néanmoins le besoin d'une tenue ferme, « il faut bien appuyer le bouton [...] contre le Col ».

Un an après, on trouve encore, dans le manuscrit difficilement déchiffrable de Brossard, cette idée de tenir fermement le violon, mais également l'aspect d'adaptabilité suivant chacun quant à l'emplacement de l'appui de l'instrument :

« 3° Pour bien tenir le violon, on pose la partie du manche qui est la plus proche des chevilles et du sillet et qu'on nomme le colet entre le pouce et le doigt suivant (sans cependant trop serrer le colet) [...].

4° Pour tenir ferme le violon, on en appuie fortement le gros bout, où est le bouton, contre l'épaule gauche un peu en-dessous de la joüe ou plus bas selon qu'on le trouvera le plus commode, mais toujours en observant d'offrir (?) et surtout que le coude soit tourné de manière qu'il se trouve directement sous le violon. »²⁸

²⁷ MONTÉCLAIR Michel Pignolet de, *Méthode facile pour apprendre à Jouer du Violon avec un Abregé des Principes de Musique nécessaires pour cet Instrument*, Paris, ed. chez l'auteur, 1711, p. 2

²⁸ BROSSARD Sébastien de, *Fragments d'une méthode de violon*, Paris, manuscrit autographe, 1712, p.

Puis, en 1718, Pierre Dupont publie une méthode²⁹ assez originale³⁰ qui consiste en un procédé de dialogues et de questions/réponses entre un professeur et son élève. On n’y retrouve aucune mention de posture, mais nous pouvons néanmoins observer la gravure choisie pour la page de titre qui peut nous renseigner sur la posture convenable pour l’auteur.



Détail de la page de titre des *Principes de Violon par demandes et par reponce* de Pierre DUPONT

En 1738, Corrette explique en très peu de lignes la « Manière de tenir le Violon » dans *L'école d'Orphée*³¹, il précise néanmoins ici la nécessité de l'emploi du menton pour les démanchés, particulièrement pour ceux vers le bas :

²⁹ DUPONT Pierre, *Principes de Violon par demandes et par reponce*, Paris, édité chez l'auteur et Boivin, 1718

³⁰ Ce genre de pratique a néanmoins été utilisée par d'autres au XVIII^e siècle, on peut citer notamment le *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux

³¹ CORRETTE Michel, *L'école d'Orphée, methode pour apprendre facilement a jouer du violon*, Paris, édité chez l'auteur et Boivin, 1738, p. 11

« Il faut prendre le Manche du Violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigt sans trop serrer la main, arrondir le premier, deuxieme, troisieme doigt, et tenir le petit plus allongé.

Il faut necessairement poser le menton sur le Violon quand on veut démancher, cela donne toutte (sic) liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à la position ordinaire. Voyez la

Figure cy-devant. »



J. P. Le Sueur Graveur de Paris.

*Toy qui du pouvoir harmonique,
Veux faire en jour sentir les merveilles éffets,
D'une docte et Simple pratique
Puisse icy les premiers Secrets.*

Figure mentionnée par Corrette ci-dessus :

Ci-dessous, une gravure représentant Veracini, violoniste virtuose et compositeur italien, figurant au début de ses douze *Sonatas Accademiche*³² publiées en 1744. Le port des bras et du violon, la forme de la main gauche, l'inclinaison, l'axe et l'emplacement de l'instrument, ainsi que l'accoutrement du musicien y sont remarquables.



La méthode de Geminiani publiée à Londres en 1751 apporte quelques précisions de plus que les ouvrages consultés précédemment. Il énonce d'ailleurs un système facilement mémorisable pour acquérir une bonne position des doigts de la main gauche (ainsi qu'un bon axe général de la main gauche) ; il s'agit du placement simultané des quatre doigts de la façon suivante : en première position, le 1^e doigt appuie pour jouer un Fa (bécarré) sur la corde de Mi, le 2^e doigt appuie pour jouer un Do sur la corde de La, le 3^e doigt appuie pour jouer un Sol sur la corde de Ré, et enfin, le 4^e doigt appuie pour jouer un Ré sur la corde de Sol. Par la suite, bon nombre d'auteurs de méthode

³² VERACINI Francesco Maria, *Sonate Accademiche a Violino Solo e Basso*, Londres et Florence, édité chez l'auteur, 1744

emploieront cette explication. Pour plus de facilités, je l'appellerai le placement « fa-do-sol-ré ».

En plus de cela, Geminiani, nous renseigne sur un placement du violon juste en-dessous de la clavicule. Il dit :

“The Violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand Side of the Violin a little downwards, so that there may be no Necessity of raising the Bow very high, when the fourth String is to be struck. Observe also, that the Head of the Violin must be nearly Horizontal with that Part which rests against the Breast, that the Hand may be shifted with Facility and without any Danger of dropping the Instrument.”³³

Dans l'édition française du même ouvrage, une incohérence apparaît dans ce paragraphe qui commence par une traduction littérale de la première phrase de l'édition originale :

« Le Violon doit être posé justement au dessous de la Clavicule, abaissant tant soit peu le côté droit, de manière qu'il ne soit pas nécessaire d'élever le bras qui tient l'Archet, quand on aura besoin de toucher avec celui-ci la quatrième corde. Le menton doit être un peu appuyé sur ce même côté droit, à fin de le presser au besoin, lorsque la main qui tient le manche est obligée de le parcourir en se transportant de position en position ; il arriveroit, dans ce cas, que, sans le secours de ce léger appui, le violon pourroit tomber, ou perdre la ligne horisontale qu'il doit décrire avec la partie qui repose contre la poitrine. Le manche doit être tenu entre le pouce et l'index (...). On observera de ne pas tenir le manche avec trop de force, afin que la main puisse aisément glisser pour prendre les différentes positions. Il faut, enfin, que la Clavicule, le menton, et la main, s'entraident pour le soutenir sans roideur. Nous avertissons aussi que le coude du bras

³³ GEMINIANI Francesco, *The Art of Playing on the Violin*, Londres, édité chez l'auteur, 1751, p. 2-3

*qui soutient l'instrument doit être placé assez en dedans pour
s'appuyer aux côtes supérieures. »*³⁴

Comment serait-il possible en effet de placer le violon sous la clavicule tout en appuyant le menton sur son côté droit pour faciliter les démanchés ? Cette édition française, « *mise au jour d'après les Conseils, les Soins, les Exemples et les productions des plus habiles maîtres de Violon, Français, Italiens et Allemands* »³⁵, n'aura peut-être pas fait l'objet d'une relecture concernant les prescriptions de posture, nous laissant malheureusement ainsi dans l'ombre.

Pouvons-nous néanmoins relever le fait qu'il soit expliqué que la clavicule, le menton et la main concourent à la tenue du violon ? Pourquoi pas, bien que le flou soit installé plus haut, pouvant nous faire douter sur la valeur de ces propos. Notons cependant que le menton devrait se trouver du côté droit du violon, je suppose à droite du cordier alors, ce qui diffère avec beaucoup d'autres méthodes.

Puis, cinq ans plus tard, *l'École fondamentale du violon*³⁶ de Mozart père fait son entrée, nous délivrant enfin des explications fournies sur la manière, ou devrais-je dire les manières de tenir l'instrument. Leopold Mozart est en effet le premier dans l'histoire à vouloir expliquer de façon synthétique et très structurée comment apprendre le violon.

Les citations suivantes sont basées sur les éditions de 1770 et 1787 (toutes deux revues d'après celle de 1756 par l'auteur lui-même).

Chose intéressante : Mozart précise que les gravures correspondantes aux deux manières de tenir le violon sont utilisées pour plus de clarté, « *car on peut à peine arriver à les expliquer par des mots.* » Prinner nous parlait du problème que pose l'iconographie, Leopold Mozart, lui, va encore plus loin en parlant de celui que posent les mots eux-

³⁴ GEMINIANI Francesco, *L'Art du Violon*, Paris, nouvelle édition chez Sieber, 1751, p. 2 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

³⁵ Les habiles maîtres dont parle ce sous-titre de l'édition française resteront inconnus, leurs noms étant mentionnés nulle part dans la méthode

³⁶ MOZART Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756, p. 55 à 61 (Traduction par Fabien Roussel basée sur cette première édition ainsi que celles de 1770 et 1787, revues par l'auteur lui-même)

mêmes. Je pourrais rapprocher cette pensée à celle de Jean Saint-Arroman qui explique lors de ses cours de traité au conservatoire que la musique sera toujours trop subtile pour être traduite par des mots ; je pense, comme le père d'Amadeus, qu'il en va de même pour ce qui est de la posture. Encore une raison pour faire preuve de prudence quant à l'interprétation des consignes posturales données dans les écrits.

Voici donc ces gravures :



Figure 1



Figure 2



Figure 3

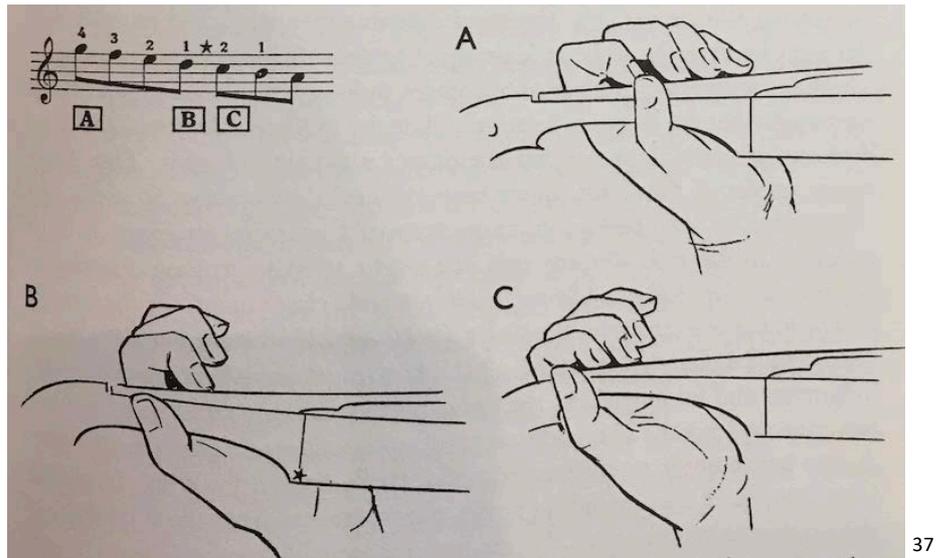
Et les explications correspondantes :

« La première manière de tenir le violon a quelque chose d'agréable et de très détendu. Fig. I. Le violon est tenu de façon très relâchée, sur le haut de la poitrine, de côté, de telle sorte que la course de l'archet aille plus vers le haut que latéralement. Cette position est sans aucun doute, aux yeux du spectateur, détendue et agréable ; pour celui qui joue cependant elle est un peu difficile et inadaptée, car en cas de mouvement rapide de la main vers l'aigu, le violon n'a pas de point d'appui, et doit donc nécessairement lui échapper, s'il n'acquiert pas la maîtrise, au prix d'un long exercice, de le tenir entre le pouce et l'index. »

Cette première manière de tenir l'instrument est expliquée de façon très brève, contrairement à la deuxième. L'attitude et la présentation au public en sont le principal motif de justification. Bien qu'il n'y ait pas beaucoup d'informations à en retirer, je reste

cependant troublée, avec ma perception moderne de nommer les choses, par le fait qu'il dise que le violon est tenu sur le haut de la poitrine mais, qu'en même temps, il l'illustre par une gravure où j'ai l'impression que l'instrument repose sur la clavicule. Ses indications écrites m'indiquent d'instinct un violon tenu au maximum sous la clavicule, alors qu'il me paraît ne pas en être le cas dans l'iconographie indiquée. Deux hypothèses peuvent être émises : soit le « haut de la poitrine » pouvait indiquer à l'époque la partie supérieure (entre autres) de la clavicule, soit la gravure n'a pas été réalisée fidèlement aux propos de l'auteur, mais a été tout de même conservée pour la publication de l'ouvrage.

Je tiens à remarquer que Leopold Mozart est, d'après mes recherches, le premier à mentionner qu'il est possible de démancher sans l'aide d'un appui tel que le menton, « *au prix long d'un exercice* ». Cela me fait directement penser à certains de mes professeurs et collègues de violon baroque qui ont développé, pour conserver le « chin-off » total, une technique particulière de la main gauche et du pouce. N'y parvenant pas encore moi-même, j'ai pu néanmoins comprendre que lors des démanchés avants, le pouce reste alors assez en arrière (comme une extension) et se place un peu en dessous du manche, servant alors de « levier » ou d'appui. Dans les démanchés vers le bas, le pouce a pu soit rester en arrière ou alors il peut à ce moment-là reculer en « crabe », le poignet et la paume de la main servant eux aussi d'appui, en cassant ce premier pour que les doigts puissent se retrouver vers la tête du violon et que le bas du poignet et la paume portent en même temps l'instrument. On peut trouver ci-après le dessin que propose David D. Boyden à propos de cette technique et de ses différentes étapes (A, B puis C). On m'a également parlé de l'index qui attrape par extension le côté du sillet pour ramener ensuite le reste de la main en position basse. Tout ceci nécessitant, comme le dit Leopold Mozart, une pratique longue pour l'acquérir.



Puis, la seconde manière de tenir le violon nous est exposée sous neuf paragraphes assez denses, j'en ai conservé ici l'essentiel concernant la tenue de l'instrument, et non celle de l'archet.

« La deuxième manière est confortable. Fig. II. En effet, le violon est placé contre le cou, de telle sorte qu'il repose un peu sur la partie la plus antérieure de l'épaule, et que le côté de la corde de mi, la plus petite, vienne sous le menton. Ainsi le violon, même dans les mouvements les plus forts de la main montant et descendant, reste toujours à sa place sans basculer. A ce sujet, on doit cependant toujours prendre garde au bras droit de l'élève, afin que le coude ne monte pas trop pendant la conduite de l'archet, mais soit tenu toujours un peu près du corps, relâché cependant. Le défaut s'observe sur la gravure. Fig. III. [...]

[...] le pouce [gauche] viendra généralement se placer en face du deuxième doigt, [...]. »

Le violon doit être alors ramené particulièrement vers la gauche, de manière à ce que le menton et le bas de la joue gauche du violoniste soient au-dessus du côté droit du

³⁷ BOYDEN David D., *The History of violin playing from its origins to 1761 : and its relationship to the Violin and violin music*, London, ed. Oxford university press, 1965, p. 155

cordier de l'instrument. Il n'est pas question d'un repère avec la clavicule qui n'est nullement mentionnée ; nous pouvons d'ailleurs apprécier grâce aux gravures la superposition des vêtements qui crée forcément une épaisseur certaine et qui enfouit alors la clavicule gauche. Le coude ne doit pas trop se hausser, quitte à varier l'inclinaison du violon, notamment pour atteindre la corde de sol.

Par la suite, il énonce le placement fa-do-sol-ré de Geminiani, pour continuer avec d'autres précisions posturales :

« Premièrement, on ne doit pas tenir le violon trop haut, mais pas trop bas non plus. [...]. Que l'on tienne donc la volute au niveau de la bouche, ou au maximum au niveau des yeux, mais qu'on ne laisse pas tomber plus bas qu'au niveau de la poitrine. A cet effet, il ne faut pas placer les partitions que l'on veut jouer trop bas, mais les élever un peu devant le visage, afin de ne pas devoir se pencher, mais bien plutôt de tenir le corps droit. [...]. Huitièmement, on doit tenir le violon fixe. J'entends par là qu'on ne doit pas à chaque coup d'archet faire tourner le violon d'un côté et de l'autre, et se rendre ainsi ridicule aux yeux des spectateurs. »

On retrouve toujours cette importance donnée à l'attitude, avec des consignes pour l'atteindre, alors qu'aujourd'hui, on les expliquerait plus d'un point de vue d'une économie de moyen et d'efficacité, ainsi que d'un soin de la santé physique (se tenir droit par exemple).

Avant d'aller plus loin, précisons une chose essentielle que j'ai apprise lors de la conférence de Fabien Roussel en novembre 2021. Lors de celle-ci, qui avait pour sujet les textes allemands sur le violon du XVII^e et XVIII^e siècle, Fabien démontrait, pour ce qui est des textes du XVIII^e siècle, que ces écrits pédagogiques étaient destinés à former des musiciens d'orchestre : des « ripiénistes ». Ceci contrairement à la période du conservatoire de Paris (début XIX^e) où il était alors question de former de potentiels futurs virtuoses.

Leopold Mozart n'a alors pas pour but de faire atteindre un certain type de virtuosité aux jeunes musiciens pour qu'ils deviennent de grands solistes, mais bien plutôt de leur faire acquérir une technique solide pour répondre à l'exigence requise pour devenir un bon ripiériste. Cette volonté restera la même pour les autres méthodes de cette période.

En 1761, L'Abbé le Fils partage dans ses *Principes du Violon*, sa manière de tenir le violon de façon assez conventionnelle pour cette période :

« Le Violon doit être posé sur la Clavicule, de façon que le Menton se trouve du côté de la quatrième Corde, il faut abaisser un peu le côté de la Chanterelle ; la Main doit être à-peu-près à la hauteur du Col ; le Manche doit être tenu sans trop de force entre le pouce et la première phalange du doigt Index, la partie du manche qui se trouve en deça du Pouce doit être posée sur l'éminence charnue de sa première phalange ; on doit observer de placer le pouce vis-à-vis le La naturel du Bourdon. »³⁸

Il parle de l'endroit où repose le violon (la clavicule) pour que le menton soit du côté gauche de celui-ci, de son inclinaison (abaissé du côté de la corde de Mi), de son axe horizontal (la main gauche à la hauteur du col), de la place du pouce (en face du La sur la corde de Sol). Il ne parle pas de la manière de démancher bien que la méthode fasse aller jusqu'en septième position ; devait-il poser le menton pour démancher vers le bas ? Il n'y a malheureusement pas d'explications.

En 1763, Brijon parle de la tenue du violon dans ses *Réflexions*³⁹ sans y apporter des informations remarquables : le violon est posé sur la clavicule gauche, il est incliné vers la droite, son axe doit être horizontal et l'on doit tenir le corps droit pour satisfaire

³⁸ SAINT-SEVIN L'ABBÉ Joseph-Barnabé (dit L'Abbé le Fils), *Principes du Violon*, Paris, édité chez l'auteur et Le Clerc Marchand, 1761, p. 3

³⁹ BRIJON C. R., *Réflexions sur la Musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*, Paris, édité chez l'auteur et M. Vaudemont, 1763, p. 19

à la grâce exigée. Néanmoins, on peut placer le pouce gauche un peu différemment suivant la taille de la main.

« On pose le Violon sur la clavicule gauche, en le laissant pancher (sic) un peu du côté de l'estomac. La main qui le soutient doit être, à-peu-près, à la hauteur du col. Il faut tenir le manche sans trop le serrer, afin de laisser plus de liberté aux doigts. Placer le pouce à onze, douze, treize, quatorze ou quinze lignes du sillet, suivant la grandeur de la main. [...] On doit aussi avoir soin de porter le coude & le poignet en dedans. On conçoit aisément, sans le dire, que la grâce exige qu'on tienne le corps droit. »

En 1774, Tarade n'est pas très précis non plus ; il ne dit pas pour commencer où poser le violon.

« Le Violon doit se tenir de la main gauche le Coude dessous l'Instrument, le pouce vis-à-vis le second doigt, la main plate sous le manche, les doigts arrondis [...] »⁴⁰

Il nous dit seulement que l'instrument se tient de la main gauche, que le coude se place en-dessous de ce dernier, que le pouce fait face au second doigt, que les doigts doivent être arrondis et que la main doit être plate sous le manche. De plus, avec cette dernière remarque, une mécompréhension est palpable : s'agit-il d'avoir la main plate à la verticale ou bien à l'horizontale contre le manche (comme un soutien) ? Aucune précision ni illustration ne sont données.

Dans cette huile sur toile de Janarius Zick que je propose ci-dessous, nous pouvons relever le fait que la tête des trois violonistes est placée du côté droit du cordier (comme l'explique Leopold Mozart), qu'il semblerait bien que leur menton soit en

⁴⁰ TARADE Théodore Jean, *Traité du Violon*, Paris, édité chez M^{elle} Girard, 1774, p. 8

contact avec la table d'harmonie du violon et que les trois musiciens placent leur instrument très au-devant, vers le centre du corps.



41

ZICK Janarius, *Die Familie Remy*, 1776 (détail)

En 1774, Löhlein apporte un certain nombre de précisions et d'explications dans sa *Méthode pour jouer du violon*⁴², qui est quelque peu modifiée (ou enrichit selon les points de vue) dans la troisième édition éditée en 1797 par Johann Friedrich Reichardt.

« On doit donc se tenir droit, mais de telle sorte que la partie haute du corps soit un peu penchée en avant ; prendre l'instrument de la main gauche, en haut, au niveau du manche, et le tenir avec le pouce et l'index, en appuyant solidement le pouce au niveau de la deuxième articulation, et l'index au niveau de la première. Il doit donc rester un espace vide entre la partie de la main par laquelle le pouce tient à l'index et le manche, qui ne doit pas être tenu à pleine main comme

⁴¹ ZICK Janarius, *Die Familie Remy*, 1776, huile sur toile, 200 x 276 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum (domaine public – photographie fournie par fr.wikipedia.org - https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Januarius_Zick_001.jpg – consulté le 2 février 2022)

⁴² LÖHLEIN Georg Simon, *Méthode pour jouer du violon*, Leipzig et Züllichau, Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1774, p. 18-19 (traduction par Fabien Roussel en 2016)

un bâton. Cette tenue ferme est aussi indispensable que le bon positionnement des cuisses en équitation. On amène la partie inférieure du violon contre l'épaule gauche, là où se trouve le bouton auquel est fixé le cordier, et l'on tourne légèrement l'instrument vers l'intérieur, en direction de l'épaule droite. Puis on place le menton sur la partie de la table qui est à main gauche : avec cette position, le violon est solidement posé et ne peut pas glisser. Lorsqu'on veut poser le menton sur la partie droite de la table, ce que beaucoup font, il en résulte une mauvaise orientation de l'instrument [...].

On se gardera toutefois soigneusement d'appuyer le menton sur le violon d'une manière trop forcée ; au contraire on l'orientera de sorte que la tête reste droite, autant que possible^h. (^h : Je dis « autant que possible », car la position précédemment décrite impose d'elle-même que la tête soit légèrement tournée du côté gauche.)

Encore une chose : « On ne surveillera jamais assez que le débutant, en plaçant l'instrument, ne monte ni ne tourne l'omoplate sur laquelle il l'appuie. Car pour la jeunesse, qui n'a pas encore une stature ferme, ce genre de mauvais placement peut facilement provoquer un haussement de l'épaule. On se placera donc de telle sorte que les épaules restent dans leur position naturelle. »

[...]

On laissera donc reposer le coude très tranquillement sur le côté du corps, sans l'appuyer toutefois avec une telle force ou une telle inquiétude que l'on puisse donner l'impression d'avoir la colique. Au début, on ne doit pas se formaliser si même avec la position la plus détendue qui soit, l'apprentissage d'opérations inconnues nécessite quelques tensions, qui sont inévitables dès lors que les membres font de nouveaux gestes, de même que pour l'escrime, l'équitation ou la danse. L'habitude, qui viendra d'un exercice correct et assidu, fera tout rentrer dans l'ordre. »

La version de 1797 rassemble sensiblement les mêmes éléments, à l'exception du passage traitant du côté de l'appui du menton qui contredit les conseils de la première édition.

« Certains violonistes posent aussi le menton fermement sur la partie droite de la table, d'autres sur la partie gauche ; le corps et l'instrument auront la plus grande liberté, si l'on ne se sert pas plus ici de l'appui ferme du menton que l'on ne s'est servi précédemment de l'appui des doigts pour mieux assurer la position. Néanmoins, dans les passages difficiles où la main monte et descend fréquemment, on doit préférer l'appui sur le côté droit. »⁴³

À part cela, Löhlein est donc assez rigoureux dans sa façon d'expliquer la tenue du violon. Celui-ci doit être contre l'épaule gauche, le menton légèrement appuyé du côté gauche du cordier en gardant la tête plutôt droite. La clavicule n'est pas donnée comme repère (comme dans plusieurs autres ouvrages) ce qui, à première vue, m'étonne, mais après réflexion, j'é mets l'hypothèse qu'elle n'est sûrement pas mentionnée par le fait qu'elle soit « enterrée » sous les habits souvent bien épais de l'époque. Outre cela, la main gauche tient de manière assez classique l'instrument, bien que les mots tels que « solidement » et « ferme » indiquent le besoin d'une certaine force et volonté rarement mentionnée ailleurs. On voit également que la stabilité de l'instrument (notamment au niveau du cou) est importante pour lui : « le violon est solidement posé et ne peut pas glisser ». La tendance à élever l'épaule est mentionnée, il faut en conséquence surveiller le jeune élève qui a encore une faible carrure pour qu'il évite de faire cela. J'ai cependant trouvé étonnant qu'il conseille de pencher un peu le haut du corps en avant, n'ayant vu cela dans nulle autre méthode.

En revanche, j'ai porté une attention particulière au passage sur l'adaptation physique qui représente une partie de mes pensées sur le sujet. En effet, l'apprentissage de nouveaux gestes provoquent facilement des tensions, et des courbatures si l'on parle de sport comme le fait Löhlein à propos de l'équitation, l'escrime ou la danse. Mais de nos jours, dans notre époque très (parfois peut-être trop) sensible au ressenti physique,

⁴³ LÖHLEIN Georg Simon et REICHARDT Johann Friedrich, *Méthode pour jouer du violon*, Leipzig et Züllichau, Friedrich Fromman, 1797, p. 14 (traduction par Fabien Roussel en 2016)

il n'est pas rare de s'alerter fortement à ce genre de gênes, et parfois même de les catégoriser comme anormales. Je pense qu'il faudrait laisser le temps (et la pratique) faire son œuvre avant de s'inquiéter et de transmettre cette inquiétude au potentiel étudiant si nous parlons de pédagogie. Il est certes important de ne pas porter des œillères et de rester alertes en tant que professeur aux ressentis de ses élèves (car il existe évidemment de véritables douleurs et problèmes pour lesquels il faut trouver une solution), mais un surinvestissement et une inquiétude exacerbée à propos de simples tensions peuvent être tout aussi néfastes. Cela dit, une remarque comme celle-ci peut néanmoins être dangereuse si elle est mal interprétée : on peut en effet comprendre aussi que la tension se résorbera forcément avec la pratique assidue, assimilant alors la douleur à un manque de travail, ce qui nous amène facilement sur un terrain très glissant, voire malsain... Cette remarque est donc intéressante mais peut-être pas assez aboutie et développée.

ZOFFANY Johann Joseph,
La Scartocciata, 1778
(détail)



44

Dans sa méthode publiée en 1792, Hiller fait directement référence à celle de Leopold Mozart pour expliquer la manière de tenir le violon. Il se concentre sur la deuxième, considérée plus commode.

« En effet, le violon est placé contre le cou, de sorte qu'il repose quelque peu sur la partie avant de l'épaule, et vient sous le menton

⁴⁴ ZOFFANY Johann Joseph, *La Scartocciata*, 1778, huile sur toile, 43,5 x 38 cm, Parme, Galleria nazionale (photographie fournie par meisterdrucke.fr - [https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Johann-Zoffany/1109864/Scartocciata-\(musiciens-à-la-fête-de-la-récolte-du-maïs-près-de-Parme\),-par-Johann-Zoffany-\(1733-1810\).html](https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Johann-Zoffany/1109864/Scartocciata-(musiciens-à-la-fête-de-la-récolte-du-maïs-près-de-Parme),-par-Johann-Zoffany-(1733-1810).html) – consulté le 2 février 2022) (détail)

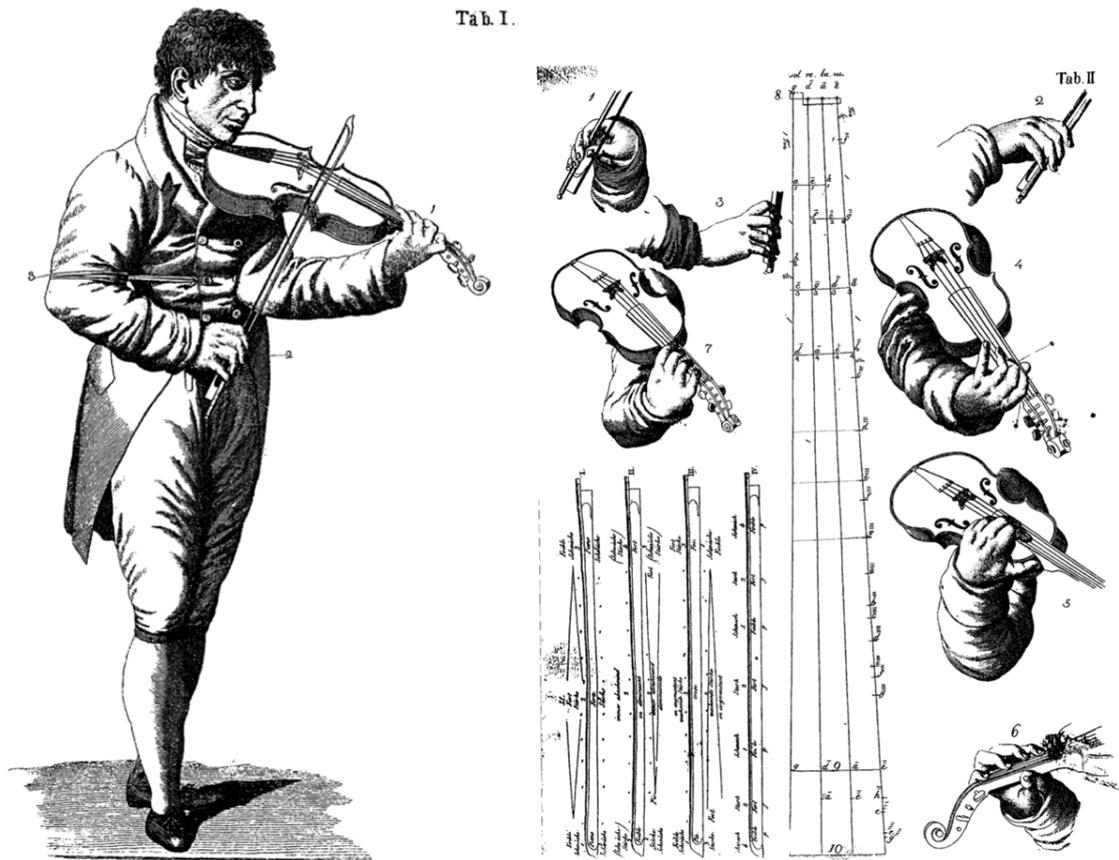
du côté où se trouve la corde aiguë, celle de mi. C'est de cette façon qu'il peut être maintenu par le menton le plus simplement lors des déplacements de la main dans un sens et dans l'autre. La première phalange du pouce est ensuite placée sur le côté gauche du manche, un peu courbée en-dehors, de sorte qu'elle ne touche pas la corde grave de sol. La troisième phalange du premier doigt ou index se referme sur le côté droit du manche, de sorte qu'en tournant la main vers l'extérieur, les autres doigts, en position recourbée, puissent être placés avec une aisance égale sur chacune des quatre cordes. [...]

Le violon ainsi installé, sa partie restée libre peut toujours pointer légèrement en haut, car le placer totalement horizontal sur l'épaule serait aussi contraint qu'inconfortable. Il ne faut pas que la main s'éloigne trop à l'extérieur, du côté gauche, mais qu'elle vienne plutôt vers la droite, afin que l'archet puisse aller à sa rencontre aisément. On ne tiendra pas non plus la tête du violon trop bas, ce qui arrive quand on appuie fermement le bras gauche sur le côté gauche [du corps]. Le bras gauche doit être aussi libre que le droit, et si on l'éloigne un peu du corps en le portant en avant, la tête du violon prendra la direction appropriée par rapport aux autres parties de l'instrument, [...]. »⁴⁵

Ici, le violon est contre le cou, reposant sur la partie avant de l'épaule, en étant incliné et orienté vers la droite, pour faciliter notamment la rencontre de l'archet sur les cordes. Le menton est à droite du cordier, utile pour les déplacements de la main gauche, la tenue de la main gauche est placée de manière assez classique et il est précisé que le bras et coude gauches sont dégagés du corps.

En 1797, Campagnoli agrmente ses explications de quelques gravures :

⁴⁵ HILLER Johann Adam, *Méthode pour jouer du violon*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1792, p. 7 (traduction par Fabien Roussel en 2016)



Encore ici, nous pouvons observer l'habit du violoniste et ses différentes épaisseurs.

« On met le fond du Violon sur la clavicule, et on appuie légèrement le menton sur le couvert, du côté du bourdon, précisément près de la queue.

Il faut se garder de serrer trop le menton contre la clavicule, et de tenir le Violon d'une manière forcée ; mais il faut le diriger de sorte que la tête du joueur reste droite autant que possible.

Il ne faut tenir la plaine du Violon ni horizontalement, ni tout-à-fait droit, mais tournée un peu vers la figure du joueur de manière que le bourdon soit en haut, et la chanterelle en bas.

[...]

Il ne faut jamais presser le manche de l'index contre le pouce, mais il faut le tenir avec toute la légèreté possible.

Il faut tenir bien plié au-dedans le poignet, que la paume de la main ne touche point au manche, mais qu'elle s'en écarte le plus loin possible.

[...]

Il faut tenir le coude tourné le plus près possible au dedans du corps, de manière que la pointe se trouve presque au milieu de la poitrine ; on peut même appuyer le coude, s'il est nécessaire. On observera aussi de ne pas tenir le Violon ni trop haut ni trop bas, mais de telle manière que la coquille du manche corresponde à peu près au milieu de la poitrine.

La partie supérieure du bras attachée à l'épaule s'appuie légèrement sur les premières côtes de la poitrine où il doit se reposer et rester toujours immobile.

[...]

De l'attitude en général : [...] Il est donc essentiel de tenir la tête droite et en face de la musique qu'on exécute, l'épaule gauche avancée le moins possible, le corps d'aplomb et soutenu par le côté gauche, afin que le côté droit soit dégagé et que le bras puisse agir avec la plus grande liberté sans donner aucun mouvement au reste du corps. »⁴⁶

Le violon doit être posé sur la clavicule, le menton appuyant légèrement sur la table à gauche du cordier. L'instrument est incliné vers la droite avec une tenue légère de la main gauche, la paume bien dégagée du manche et le coude bien tourné vers

⁴⁶ CAMPAGNOLI Bartolomeo, *Metodo della Meccanica Progressiva per suonare il Violino (Nuova edizione col testo italiano e francese)*, Milan, Ricordi, 1797, p. 3, 9-10

l'intérieur. Il est remarquable que Campagnoli conseille de tenir le violon de façon à ce que la volute se trouve au niveau du milieu de la poitrine, il ne préconise alors pas un axe horizontal, au niveau du Col comme certains, ou au niveau des yeux comme d'autres. Il en va par conséquent, comme il l'explique et l'illustre, que le haut du bras gauche soit en contact avec les premières côtes. La tête doit cependant rester droite ce qui paraît assez compliqué à faire selon les autres explications. Il précise que l'épaule gauche doit éviter de s'avancer, et que le soutien global du corps est donné par le côté gauche pour laisser une grande liberté de mouvement au bras de l'archet.

Un an plus tard, Cartier partage ses préconisations de tenue et, contrairement à Campagnoli par exemple, il impose que le violon repose sur un axe bien horizontal, au niveau de la bouche, et non pointant au niveau de la poitrine. En cinquième paragraphe, il reprend le placement « fa-do-sol-ré » de Geminiani et fait directement référence, dans le paragraphe précédent, à la méthode de violon de Leopold Mozart en le citant expressément. Comme dans l'ouvrage de ce dernier, il commence par dire qu'il y a deux manières de tenir le violon, mais développe la deuxième qui reste la plus commode pour le « *Joueur* ». Avec celle-ci, le violon est posé sur la clavicule et incliné vers la droite, le menton est du côté gauche du cordier, la tenue de la main gauche est expliquée de manière assez classique avec néanmoins la précision de la place du pouce, celui-ci se plaçant entre le premier et second doigt. Malheureusement, aucune technique de démanché n'est expliquée, et bien que Cartier parle du menton, on ne sait guère s'il s'agit de le poser sur l'instrument directement, ou bien d'éviter tout contact avec ce dernier (comme le « chin-off »).

« Il y a généralement deux manières de tenir le Violon, la première est de le poser directement contre la poitrine, en abaissant un peu le côté de la Chanterelle.

La deuxième, est plus commode pour le Joueur, on le pose sur la Clavicule, de façon que le Menton se trouve du côté de la quatrième Corde en abaissant un peu le côté de la Chanterelle.

La tête du Violon doit être tenue à l'horison de la Bouche et il ne faut pas le laisser baisser d'avantage. À cet égard, on doit mettre la Musique qu'on veut jouer un peu haut devant soi.

Le Manche du Violon doit être tenu librement entre le pouce et le 1^{er} Doigt, de façon qu'il ne touche pas la jointure du pouce et du 1^{er} doigt. Le pouce doit être placé entre le premier et le second doigt (Mozart Père, Méthode de Violon). »⁴⁷

Dans la même année, Bailleux est plutôt concis dans ses explications. Je trouve intéressant de voir que selon les auteurs, la place donnée aux préconisations de posture est très variable, et leurs priorités ne sont pas les mêmes. Ici, bien que Bailleux utilise uniquement deux petits paragraphes pour parler de la manière de tenir le violon, il consacre au deuxième le sujet du démanché, alors que chez Cartier par exemple, il ne mentionne même pas cette action du déplacement de la main. Je ne dis pas que l'un est mieux que l'autre, simplement que pour une même époque, les contrastes sont prononcés.

« Il faut poser le Violon de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième corde, et baisser un peu celui de la chanterelle ; le manche doit être tenu avec le pouce et le premier doigt, sans trop serrer la main, arrondir le premier, deuxième, troisième doigt, et tenir le petit plus allongé.

Quand on veut démancher, il faut poser le menton sur le Violon, cela donne une grande liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à la position ordinaire, on acquiert cette facilité par un exercice assidu. »⁴⁸

⁴⁷ CARTIER Jean-Baptiste, *L'Art du Violon*, Paris, À l'Accord Parfait (DECOMBE), 1798, p. 11

⁴⁸ BAILLEUX Antoine, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du Violon*, Paris, édité chez l'auteur, 1798, p. 6

d) XIX^e siècle

C'est Cambini qui *ouvre le bal* des publications des méthodes du XIX^e siècle. Pour lui, une seule bonne manière de tenir le violon est possible, qualifiant les autres de « *vicieuses* ». Sa description est plutôt complète :

« Il n'y a qu'une seule manière de bien tenir le violon, toutes les autres sont vicieuses. L'expérience et les leçons des bons maîtres l'ont suffisamment démontrée. Il faut poser le bas de l'instrument sur la clavicule, de manière à pouvoir y appuyer le menton vis-à-vis la quatrième corde, lorsque les changements de position de la main, ou si, (sic) l'on veut les démanchements, exigent que le violon soit soutenu avec plus de fermeté.

La tête du violon doit décrire une ligne horizontale à la hauteur de la bouche : plus haut, ou plus bas, l'instrument n'aurait plus cet aplomb, et cet immobilité qui lui est nécessaire, pour que la main qui conduit l'archet puisse toujours trouver une hauteur déterminée afin de parcourir les cordes avec plus de facilité [...].

Le manche de l'instrument doit être tenu entre le pouce et l'index, mais de manière à laisser voir un petit jour au dessous. Les quatre doigts doivent être arrondis en demi cercle, [...]. Le pouce, qui se trouve placé près de cette dernière [la quatrième corde] doit être toujours élevé pour éviter de la toucher : [...]. Le reste du manche doit être appuyé sur la partie musculieuse de la main attenante au pouce, de façon que la petite queue du manche qui se joint au corps du Violon, touche, et s'appuie à l'extrémité du poignet : ce qui conjointement à l'appui que l'instrument reçoit du côté du fond par la clavicule, le soutient pour ainsi dire en équilibre, sans que la main ait aucunement besoin de le tenir serré. Par ce procédé, la main se trouve libre d'aller et venir à son gré, et prend avec plus de facilité

*toutes les positions que la diversité de la musique lui rend fréquentes,
et nécessaires. [...]. »⁴⁹*

Pour Cambini, il faut poser le violon sur la clavicule, sur un axe horizontal et appuyer le menton du côté de la quatrième corde pour pouvoir démancher. Il m'est difficile de comprendre et d'interpréter le dernier paragraphe car il dit d'une part de laisser un petit jour en dessous du manche, à la jointure du pouce et de l'index (en somme ce que nous avons l'habitude de voir et de faire en tant que violoniste), et d'autre part que le bout du manche se joignant à la caisse du violon s'appuie sur l'extrémité du poignet. Expérimentant ses propos sur moi-même, je n'arrive point à concilier ces différentes consignes. Je suppose alors qu'il avait une main bien plus grande que la mienne, ou bien m'aventurerais-je à dire que ses explications sont imprécises, voire partiellement erronées ? La rigueur des explications dans les méthodes étant parfois assez faible, je me permets d'énoncer, non sans pincettes, cette hypothèse.

À Paris, suite à la création du Conservatoire de musique de Paris en 1795, les professeurs de chaque discipline ont pour mission de produire un ensemble de corpus pédagogique, et c'est donc en 1802 que la collaboration de trois grands violonistes a fait naître la *Méthode de Violon – Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*⁵⁰. Ses auteurs ne sont autres que Baillot, Rode et Kreutzer.

Je trouve leurs explications plutôt concises et précises :

*« Le Violon doit être placé sur la clavicule, retenu par le menton du
coté gauche de la queue, un peu incliné vers la droite, soutenu
horizontalement par la main gauche, et de manière à ce que
l'extrémité du manche se trouve devant le milieu de l'épaule.*

⁴⁹ CAMBINI Giuseppe Maria, *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour le Violon*, Paris, édité chez Naderman et Lobry, 1800, p. 2-3

⁵⁰ BAILLOT Pierre, RODE Pierre et KREUTZER Rodolphe, *Méthode de Violon*, Paris, édité par les auteurs et gravé chez M^{me} Le Roy, 1802, p. 21, 24

La partie inférieure de la jointure du pouce et celle de la troisième jointure de l'index doivent soutenir le Violon, et ne le serrer que très peu et seulement pour l'empêcher de toucher à la partie de la main qui joint le pouce à l'index.

Il faut éloigner du manche, mais sans roidir le poignet, la paume de la main, pour que les doigts puissent tomber d'aplomb sur les cordes.

Le bras doit être dans une position naturelle et de manière à ce que le coude soit verticalement sous le milieu du Violon.

[...] Une attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, [...].

Il est donc essentiel de tenir la tête droite et en face de la musique qu'on exécute, l'épaule gauche avancée le moins possible, le corps d'aplomb et soutenu par le côté gauche afin que le côté droit soit dégagé et que le bras puisse agir avec la plus grande liberté sans donner aucun mouvement au reste du corps. »

Deux choses me paraissent intéressantes dans le premier paragraphe cité ci-dessus ; premièrement, il n'est pas dit comme dans d'autres précédentes méthodes que le menton est posé, appuyé ou simplement placé d'un côté du cordier, ici il est précisé que le menton *retient* le violon, en plus du soutien de la main gauche pour maintenir un axe horizontal. Une action qui paraît constante (je précise que la mentonnière n'existe toujours pas à ce moment-là). La deuxième chose est qu'ils réussissent à définir l'emplacement latéral du violon en très peu de mots, c'est-à-dire celui où l'extrémité du manche se trouve devant le milieu de l'épaule. L'instrument se retrouve alors d'une certaine manière très en face du violoniste – bien loin de la tenue à la Heifetz, où le violon est presque de profil.

L'explication de la forme de la main gauche est traitée de manière assez classique (on retrouve d'ailleurs un peu plus loin le fameux placement « fa-do-sol-ré »), le coude doit être placé sous le violon dans un axe vertical, et l'on garde encore cette importance

de l'attitude, justifiant cependant, en plus d'une certaine bienséance, un meilleur rendement technique et musical.

Le corps est d'aplomb avec un soutien du côté gauche, la tête droite, mais il est quand même précisé avec précaution que l'épaule gauche doit se garder d'avancer. On voit bien que si les auteurs – Baillot, Rode, Kreutzer, et finalement beaucoup d'autres – prennent la peine de mentionner cela, c'est qu'il y a une tendance *naturelle* à soulever l'épaule, une envie de serrer le violon pour qu'il ne tombe point, et peut-être aussi pour libérer au plus la main gauche. On dit souvent, que ce soit dans les méthodes ou dans les salles de classe de violon, qu'il faut adopter une posture naturelle, ce terme me paraît pourtant assez mal choisi dans certaines situations. Si l'élève se tient instinctivement avec l'épaule gauche levée par exemple, cela représente alors son naturel à lui, et lui dire de rectifier cela pour acquérir une tenue justement plus *naturelle* peut-être perçu d'une manière assez violente. Peut-être que le terme *physiologique* serait plus adapté, bien que ce mot plus savant serait sûrement plus compliqué à faire dire et comprendre à un jeune enfant.

Quinze ans plus tard, Billard apporte sa (petite) pierre à l'édifice avec un paragraphe relativement court sur la tenue du violon, mais il la complète par une gravure, ce qui est encore assez rare pour l'époque :



« On tient le Violon de la main gauche entre le pouce et l'index ; il se place sur la clavicle, et le menton appuyé sur la joue gauche du

Violon : On doit le tenir assez fortement pour que la main puisse parcourir librement l'étendue du manche. Il faut élever la main de manière que le manche soit à la hauteur de l'épaule, tenir le coude un peu en dedans et dégager le poignet de façon que le manche ne touche point la paume de la main. Voyez la figure 1. »⁵¹

Il parle de la tenue du violon avec la main gauche et de la pince pouce/index mais pas de la forme des doigts, le poignet doit être dégagé, et il faut élever l'instrument au niveau de l'épaule (et non au niveau de la bouche ou des yeux comme dans d'autres exemples). Le violon est placé sur la clavicule et Billard précise bien qu'il faut y appuyer le menton, sur la table à gauche du cordier, pour tenir fermement l'instrument et rendre plus aisés les déplacements de la main sur le manche.

Remarquons que l'appui du menton devient véritablement une constante dans les méthodes, et son action paraît le plus souvent ininterrompue.

En 1830, Mazas reprend quelque peu des éléments de la *Méthode du Conservatoire* à laquelle il fait directement référence dans son introduction, en y ajoutant certaines précisions :

« Le Violon doit être placé sur la clavicule, retenu par le menton du côté gauche, près du tire-corde un peu incliné vers la droite, et soutenu horizontalement par la main gauche, qui doit maintenir l'extrémité du manche en face du milieu de l'épaule.

Il est essentiel que le menton ne porte pas trop en avant sur la table d'harmonie, ce qui serait peu gracieux et nuirait à la vibration.

On évitera aussi de l'appuyer sur le tire-corde, pour ne point altérer par cette pression l'accord de l'instrument.

Le manche du Violon doit reposer entre le pouce et la partie de la main où commence l'index ; [...]. Le pouce doit rester droit, mais sans

⁵¹ BILLARD Jean-Philibert, *Méthode de Violon*, Paris, chez Naderman, 1817, p. 37

roideur, vis-à-vis du second doigt. On évitera que la paume de la main ne touche au manche pour que les doigts conservent toute leur liberté et puissent tomber d'aplomb sur les cordes.

Le bras doit être dans une position naturelle et de manière à ce que le coude soit verticalement sous le milieu du Violon, sans toucher au corps.

[...], le corps doit être d'aplomb et reposer légèrement sur la hanche gauche, pour que le bras droit puisse agir avec liberté, sans imprimer aucun mouvement au reste du corps.

Que la tête soit droite ; qu'elle évite [...] de se pencher vers l'épaule en jouant sur la 4^{ème} corde, [...]. »⁵²

Il est le premier à mettre en lumière les problèmes qui peuvent être causés par l'appui du menton : celui-ci altérant l'accord s'il appuie sur le tire-corde, ou nuisant aux vibrations s'il s'avance trop sur la table d'harmonie. L'usage d'une mentonnière nous paraît être la solution à tous ces problèmes, sa création ne saurait tarder...

e) Invention de la mentonnière

C'est donc deux ans plus tard, en 1832, que Louis Spohr partage dans sa méthode de violon⁵³ un appareil de son invention : le « teneur de violon » ; en somme, la première mentonnière de l'Histoire. Il le décrit dans son premier chapitre qui énonce les différentes parties du violon :

« Chapitre I – De la construction et des différentes parties du violon -

[...] Sur la partie inférieure de l'instrument représenté sur la Fig. 1, au-dessus du cordier, on trouve de plus un appareil de mon invention,

⁵² MAZAS Jacques-Féréol, *Méthode de Violon*, Paris, chez Aulagnier, 1830, p. 10, 12

⁵³ SPOHR Louis, *Violinschule*, Vienne, Tobias Haslinger, 1832, p. 9-11, 20-21, 23-24 (traduction par Fabien Roussel en 2017)

appelé teneur de violon (1), qui après plus de dix ans d'utilisation par moi-même, mes nombreux élèves, et maints autres violonistes, a fait la preuve de son utilité, et au sujet duquel je dois bien, de ce fait, dire quelques mots ici.

La manière de jouer moderne, dans laquelle la main gauche change si souvent de position, rend absolument nécessaire de tenir fermement le violon avec le menton. Il est très difficile de le faire de façon détendue et sans incliner la tête en avant, que l'on pose le menton à droite, à gauche, ou même sur le cordier. De plus, en redescendant vivement d'une position élevée, on court en permanence le risque de retirer le violon de dessous le menton ou de perturber le coup d'archet par un mouvement de l'instrument. Le teneur de violon supprime complètement tous ces inconvénients. Outre qu'il donne l'avantage d'une tenue ferme et décontractée du violon, il permet de ne pas avoir à empêcher les vibrations de la table ou du cordier par la pression du menton, ce qui nuit à la sonorité et à sa puissance. Le coup d'archet y gagne aussi en liberté et en régularité, du fait que le violon est tenu exactement au milieu, au-dessus [du] cordier, et un peu plus éloigné du visage.

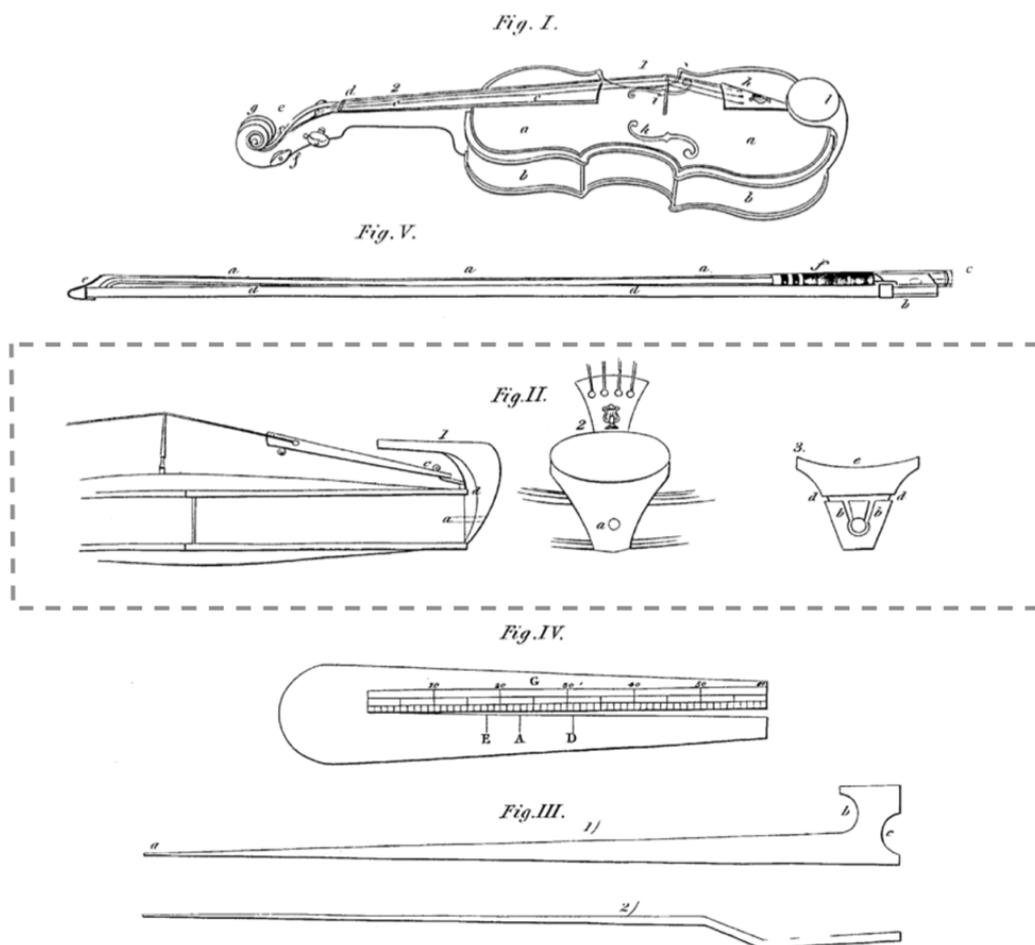
[...]

Le teneur de violon est en ébène ; il a la forme présentée sur le croquis (Fig. II, 1, 2, 3, vu sous différents angles). Il est fixé au moyen d'une cheville (a) dans l'ouverture auparavant remplie par le bouton. Le lien auquel est attaché le cordier fait le tour de la cheville, dans le renforcement pratiqué à cet effet (b). Le nœud (c) est fait au-dessus du cordier, sans toucher cependant le teneur de violon. De même, une rainure (d) est pratiquée pour le petit sillet sur lequel repose le lien du cordier et pour le bord du violon, afin que le teneur de violon puisse être bien jointif avec les éclisses. La plate-forme supérieure est un peu creusée en son milieu (c), de sorte que le menton puisse s'y poser d'autant plus commodément et fermement. La cheville doit s'adapter

très exactement à l'ouverture, afin qu'elle ne puisse pas être arrachée par la forte tension du lien. »

Ci-dessous, la planche d'illustrations correspondant aux propos cités :

PLANCHE 1



Il commence par prouver l'utilité du teneur de violon par le nombre ; en effet, depuis déjà dix ans, son invention est adoptée par ses « nombreux élèves », ainsi que par lui-même et « maints autres violonistes ». Puis il continue par expliquer ses multiples bénéfices : le teneur de violon supprime le risque de perdre l'instrument lors des démanchés arrières vifs et permet donc une tenue ferme et décontractée. Il évite également d'empêcher les vibrations de la table et du cordier sur lesquels le menton avait usage d'appuyer. La production sonore de l'instrument n'en est que plus puissante.

Une invention de la sorte ne signifie pas pour autant qu’instantanément elle devient indispensable ou tout du moins à la mode, cela prend bien du temps. Et peut-être même encore plus en France où l’on a particulièrement tendance à se méfier du changement en général et de la nouveauté presque comme de la peste. En effet, l’édition française de la méthode de Louis Spohr par exemple a certes conservé les propos de l’auteur mais n’a pas reproduit ses illustrations, notamment celles montrant son teneur de violon. Je n’ai d’ailleurs trouvé que dans une seule autre méthode du XIX^e siècle la préconisation d’une mentonnière, celle de Howe écrite en 1880 ; nous la traiterons plus loin. Selon Lothaire Mabru, et d’après ses recherches dans son ouvrage écrit en 1994, intitulé « *La mentonnière et le coussin* »⁵⁴, la mentonnière n’est adoptée en France que pour protéger l’instrument, il faut également qu’elle soit le moins perceptible possible par soucis d’esthétisme. Ce ne sera qu’à la fin du XIX^e siècle qu’elle deviendra alors un complément indispensable aux violonistes. Pour justifier cela, Mabru cite les propos d’Auguste Tolbecque, violoncelliste et luthier français, né en 1830 et mort en 1919 :

« [...] Malgré ces avantages réels, cette invention [la mentonnière] n'a pris un peu de développement en France que depuis une quinzaine d'années. Les anciens professeurs du Conservatoire y étaient opposés, comme ils l'étaient trop souvent aux nouveautés. Les uns prétendaient que c'était gênant, ridicule, que cela augmentait inutilement la hauteur des éclisses ; d'autres, que cette adjonction empêchait le violoniste de faire corps avec son instrument ; enfin quelques-uns allaient jusqu'à dire que le violon, muni de la mentonnière n'avait plus le même son, et qu'il était moins solide à sa place. Cependant, après 70 ans d'hésitations, la plupart des artistes ont adopté aujourd'hui cet ingénieux isolateur qui est favorable tout à la fois et à la sonorité et à la conservation du violon ». (1903)

⁵⁴ MABRU Lothaire, *La mentonnière et le coussin - Pour une ethnographie du fait musical*, “Compte rendu final de recherche du Centre Lapios [à Belin-Béliet] pour la Mission du Patrimoine ethnologique”, 1994, p. 27

Auguste Tolbecque relève un point en particulier que Louis Spohr ne mentionne pas dans l'énumération des bénéfices de son teneur de violon, il aurait pourtant pu le faire. Il s'agit de la protection que permet cet accessoire sur l'instrument ; on le voit sur plusieurs anciens violons : la transpiration décolore, voire décolle la partie de la table où le menton des instrumentistes avait pour habitude de s'appuyer, la mentonnière évite alors cela.

La description de la tenue du violon de Spohr est plutôt précise et accompagnée de plusieurs illustrations :

« Chapitre II : On place la bordure du dos du violon sur la clavicle gauche, et on le maintient par l'appui du menton sur le teneur de violon⁴. (⁴ : Si l'élève ne se sert pas du teneur de violon, le menton est placé en partie sur la table, à gauche du cordier, en partie sur le cordier lui-même.) L'épaule gauche s'avance légèrement pour soutenir la partie inférieure du violon, ce qui donne à celui-ci sa légère inclinaison vers la droite (d'un angle de 25 à 30 degrés). Voir Planche 3, Fig. I.

Le manche du violon repose entre le pouce et l'index de la main gauche ; on le maintient légèrement sur la première phalange du pouce et avec la troisième phalange de l'index, afin qu'il ne puisse pas tomber au fond du creux qui sépare ces deux doigts (voir la main gauche sur la Planche 3, Fig. II). La partie de la main où se trouve le petit doigt se rapproche le plus possible de la touche, afin que ce doigt plus court puisse, comme les autres, tomber sur les cordes en gardant les phalanges courbées. L'éminence thénar et le poignet doivent cependant rester éloignés de la partie inférieure du manche. On tire le coude gauche vers l'intérieur, jusqu'à ce qu'il se place sous le centre du violon ; mais il ne doit pas toucher au corps, sans quoi le violon s'inclinerait trop en direction de la tête (voir Planche 3, Fig.

II). »

Ci-après, les planches avec les figures mentionnées dans la description précédente :

PLANCHE 2

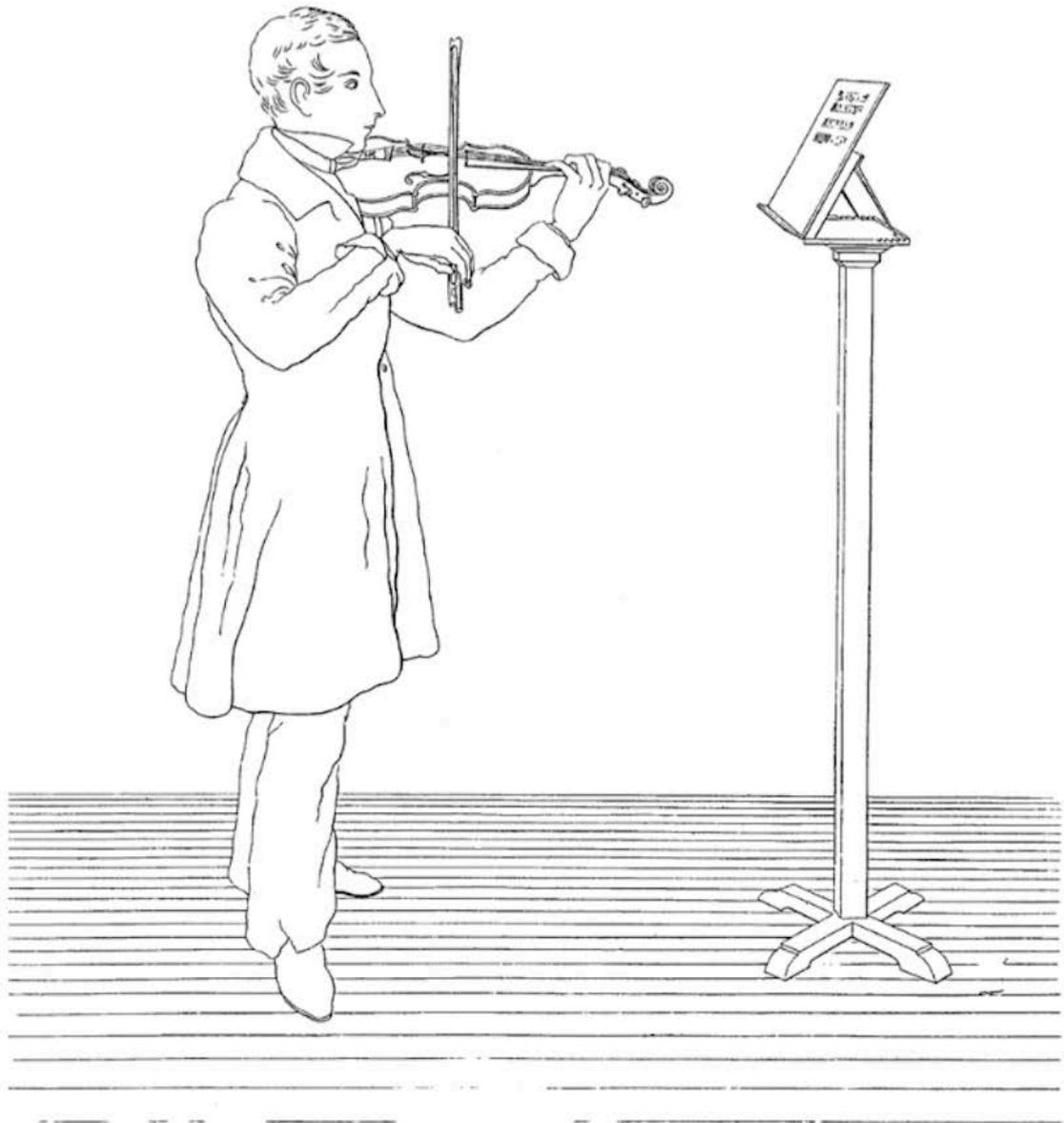


PLANCHE 3

Fig. I.



Fig. II.

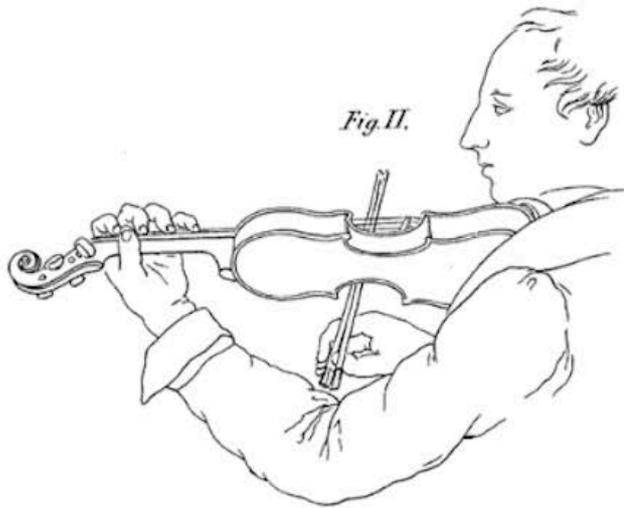
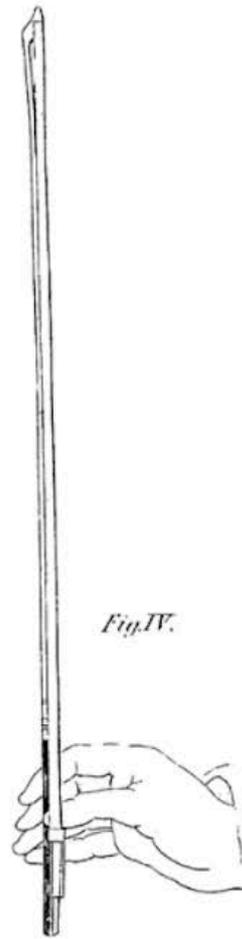


Fig. III.



Fig. IV.



Avec Spohr, le violon est donc posé sur la clavicule, et s'il n'y a pas de teneur de violon, le menton se place entre la gauche du cordier et la table d'harmonie. On peut remarquer, à l'inverse de la majorité des méthodes précédemment étudiées, qu'il préconise le fait que l'épaule gauche s'avance légèrement pour soutenir et incliner l'instrument. Enfin, les explications de la forme de la main et de la place du coude sont traitées normalement, sans particularité notable. Notons la précision des gravures, les angles de vue choisis (c'est la première fois qu'on voit dans une méthode le côté gauche du violoniste et de son instrument) et, encore une fois, l'épaisseur des habits.

f) Première mention d'un coussin

En 1834, nous retrouvons Pierre Baillot qui publie son *Art du Violon*⁵⁵, une deuxième méthode écrite seul cette fois-ci par le pédagogue. Cet ouvrage est remarquable à plusieurs égards : il est d'abord mentionné pour la première fois la possibilité d'utiliser un coussin, couplée à une prise de conscience des différentes morphologies et des différents accoutrements existants (les femmes sont d'ailleurs admises parmi les destinataires de cette méthode !), on retrouve par ailleurs des exercices de posture qui sont encore d'usage aujourd'hui, et surtout, une richesse d'illustrations remarquables réalisées par Jacques-Édouard Gatteaux, avec un aspect particulièrement technique.

« Attitude.

1° Le corps et la tête, droits.

2° La poitrine ouverte et avancée.

3° Les épaules effacées.

[...]

6° Le poids du corps portant sur la jambe gauche, mais sans que le corps soit penché.

[...]

11° Tenir le corps un tant soit peu cambré et appuyé sur les reins.

⁵⁵ BAILLOT Pierre, *L'Art du Violon*, Paris, Dépôt Central de Musique, 1834, p. 13, 15, 19-20, 24

Manière de tenir le Violon.

1° Le Violon doit être placé sur la clavicule,

2° Incliné vers la droite, d'environ 45 degrés,

3° Enfoncé contre le col,

4° Retenu par le menton, du côté gauche et tout contre la queue, le menton appuyant sur le Violon, mais non sur la queue ou tire cordes.

5° Le menton non avancé, et appuyé sans excès sur la partie la plus saillante, et non de côté.

6° Le coude étant avancé sous le milieu du Violon, l'épaule gauche sera d'elle-même placée convenablement pour le soutenir, et l'on évitera ainsi de la lever, ce qui comprimerait la poitrine.

7° Soutenir le Violon horizontalement.

8° L'extrémité du manche, en ligne directe du milieu de l'épaule gauche. (Voy. pl. I fig. 3)

[...]

ÉPREUVE.

Pour s'assurer si le Violon est bien soutenu entre l'épaule et le menton par l'une et par l'autre, il faut en faire l'épreuve en le lâchant de la main gauche qu'on laissera ouverte à peu de distance du manche, par précaution ; si toutes les conditions se trouvent remplies, (nous disons toutes, c'est-à-dire, que nous y comprenons la pose du corps appuyé sur les reins, celle de la tête, etc.) le Violon se soutiendra de lui-même horizontalement. (Voy. Pl. I fig. 2) (...)

[...]

Nota. Les enfants ou les jeunes gens dont les épaules n'ont pas encore assez de largeur pour soutenir le Violon, et les dames qui

jouent de cet instrument et qui n'ont rien dans leur ajustement pour les aider à le tenir avec facilité et penché du côté droit, peuvent remplir le vide existant entre l'épaule gauche et le Violon en y plaçant un mouchoir épais ou une espèce de coussin : l'expérience nous a prouvé que ce moyen, offre de grands avantages, qu'il est sans inconvénient et que le mouchoir étant placé en dedans du vêtement sur l'épaule, il ne doit pas même être aperçu (sic). »

Dans l'ordre, l'attitude est traitée de manière usuelle pour l'époque, l'inclinaison à 45 degrés me paraît beaucoup (personnellement, l'inclinaison de mon violon se rapproche plutôt des chiffres proposés par Spohr – 25 à 30 degrés) mais cela reste néanmoins précis. Le placement du violon est habituel, le menton appuie sur la table à gauche du cordier (surtout pas sur ce dernier), mais il ne faut néanmoins pas avancer le menton. Celui-ci doit appuyer en son bout et non de côté (autrement dit, pas avec le *maxillaire gauche*, terme que préfère employer Dominique Hoppenot dans son *violon intérieur*⁵⁶ plutôt que d'utiliser le terme *menton*). Je trouve assez imprécis le sixième point traitant du coude et de l'épaule : comme si le bon placement du coude provoquerait naturellement un bon placement de l'épaule et le fait qu'elle ne se lève point. Le soutien doit être horizontal comme souvent, et l'extrémité du manche (au niveau du sillet) doit se situer en ligne directe du milieu de l'épaule gauche. Juste après, il propose entre autres, dans sa partie traitant de la « *Manière de tenir la main, le bras, et le coude gauche* », le placement « fa-do-sol-ré » de Geminiani.

L'ÉPREUVE que propose Baillot est un exercice que bon nombre de violonistes actuels ont pratiqué au début de leur apprentissage : dans les entretiens que j'ai menés par exemple, la grande majorité a dû en effet apprendre, comme activité ponctuelle, à tenir le violon horizontalement sans l'aide de la main gauche. Mais ici, Baillot n'utilise pas de mentonnière, celle-ci ne faisant, à cette époque, pas du tout partie intégrante du violon français particulièrement. En revanche, il possédait des vêtements épais facilitant la tenue de l'instrument et inclinant naturellement celui-ci. De plus, sa morphologie était peut-être « adaptée » à la tenue du violon.

⁵⁶ HOPPENOT Dominique, *Le violon intérieur*, Paris, Van de Velde, 1981, p. 56

Ci-dessous, un portrait de Pierre Baillot réalisé par Jean-Auguste-Dominique Ingres à la mine de plomb sur lequel nous pouvons bien nous rendre compte de l'accoutrement potentiellement habituel du violoniste pédagogue.



57

INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Portrait du violoniste Pierre Baillot*, 1829

⁵⁷ INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Portrait du violoniste Pierre Baillot*, 1829, mine de plomb, 36,1 x 28 cm, Paris, collection Louis-Antoine Prat (domaine public, photographie fournie par wikiart.org - <https://www.wikiart.org/fr/jean-auguste-dominique-ingres/pierre-marie-françois-de-sales-baillot> - consulté le 7 février 2022)

Pourtant, dans les plaques d'illustrations que Baillot joint à ses propos, le violoniste représenté est habillé avec des vêtements particulièrement fins. De mon point de vue, je ne comprends pas comment ce musicien parvient à tenir horizontalement son violon sans l'aide de la main gauche (voir la première plaque). Après des essais réalisés par une collègue violoniste et moi-même, il nous est impossible de reproduire cela sans l'aide d'une mentonnière ou de l'épaule surélevée. On peut cependant remarquer la morphologie particulière du modèle, son cou me paraissant assez court.

Enfin, dans sa *Nota*, Baillot est le premier à parler de l'usage d'un coussin ou d'un tissu épais. Ceux-ci étant destinés aux enfants ou aux jeunes gens dont la carrure est petite, ainsi qu'aux femmes qui n'ont pas d'habits facilitant la tenue et l'inclinaison de l'instrument. Je n'avais trouvé jusque-là aucune autre méthode incluant les femmes, il me paraît donc important de relever cela ici.

Ci-après, les plaques correspondant aux propos de la méthode⁵⁸ :

⁵⁸ Les plaques d'illustrations originales tamponnées par la bibliothèque royale sont données en annexe 2. Par souci de lisibilité des documents, notamment pour les commentaires sous chacun des dessins, je propose ci-dessous les plaques reprises par une édition allemande : BAILLOT Pierre, *Die Kunst des Violinspiels*, Berlin, Schlesinger, 1836, p. 22-24

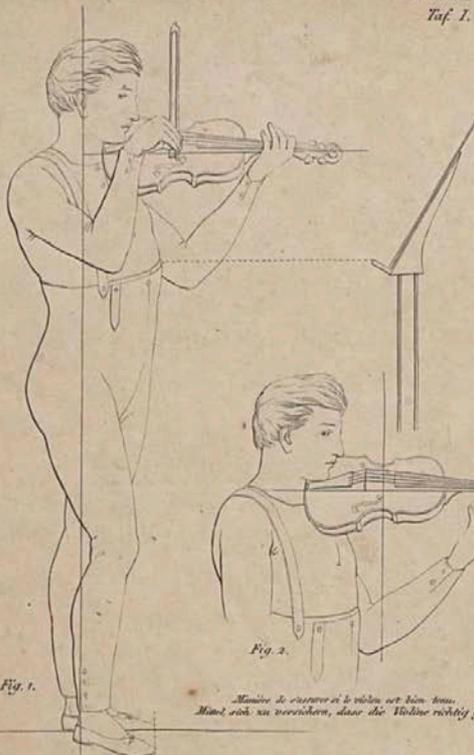


Fig. 1.

Fig. 2.

Manière de saisir et de tenir le violon et le bow.
Manier sich zu versichern, dass die Violine richtig gehalten ist.

Ensemble de l'attitude vue de profil.
Stellung im Profil gesehen.

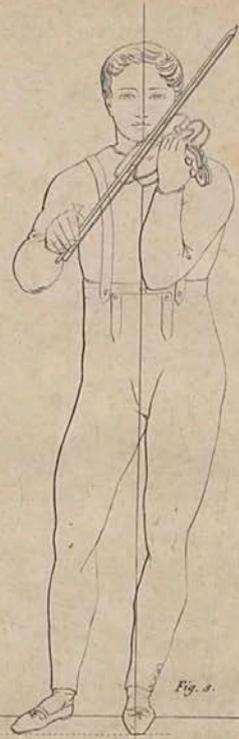


Fig. 3.

Ensemble de l'attitude vue de face.
Stellung von vorn gesehen.



Fig. 4.

Position précise des doigts sur les cordes.
Richtige Lage der Finger auf den 4 Saiten.



Fig. 5.

Position précise et détachée.
Gewinnigste und feinste Lage.

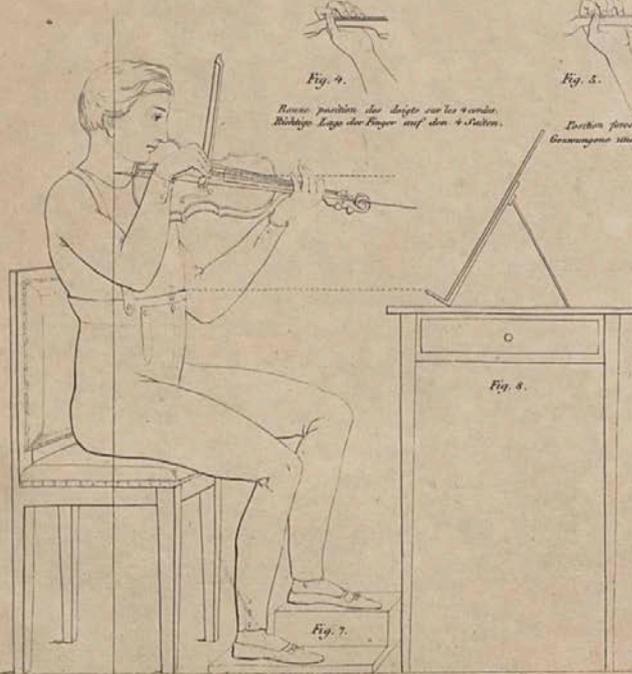


Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 8.

Fig. 7.

Ensemble de l'attitude quand on joue assis.
Halbtag wenn man sitzend spielt.

Figure.
Notenpult.

Fig. 9.



Fig. 10.

Plan de la position des pieds et de leur distance du pupitre.
Stellung der Füße und ihre Entfernung vom Notenpulte.

Note. Toute la figure de ce planche est réduite au 1/2 de la grandeur exacte des modèles.
Alle Figuren dieser Platten sind ein 1/2 theil der natürlichen Größe.

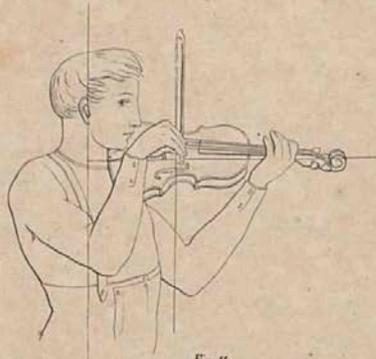


Fig. 11.

Position de poignet et de bras droit en tenant l'archet.
 Haltung des Handgelenks und der rechten Hand bei dem Herunterstrich.



Fig. 12.

Position de poignet et de bras droit en passant l'archet.
 Haltung der Handgelenks und der rechten Hand bei dem Herausstrich.



Fig. 13.

Position de la main gauche, chaque doigt étant fixé sur le corde qui lui correspond.
 Haltung der linken Hand, während jeder Finger die ihm bestimmte Saite berührt.



Fig. 14.

Manière de tenir l'archet.
 Art den Bogen zu halten.

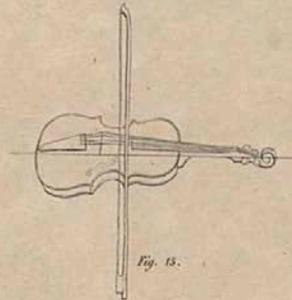


Fig. 15.

Position nécessaire de l'archet sur la corde.
 Nötige Lage des Bogens auf der Saite.

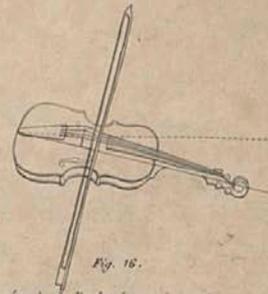


Fig. 16.

Position nécessaire de l'archet lorsque le manche du violon est un peu incliné en bas.
 Nötige Lage des Bogens, wenn der Hals des Violons sich nach unten neigt.

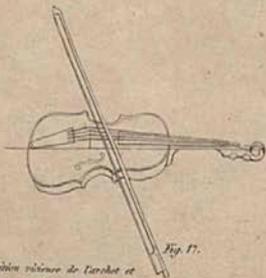


Fig. 17.

Position vicieuse de l'archet et par conséquent du bras droit.

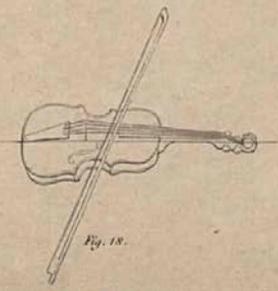


Fig. 18.

Position vicieuse.

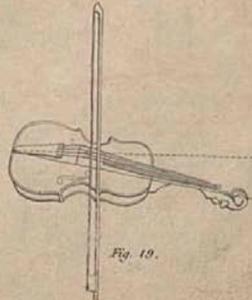


Fig. 19.

Position vicieuse.

Fig. 17, 18 u. 19. Fehlerhafte Richtung des Bogens und der rechten Armes.

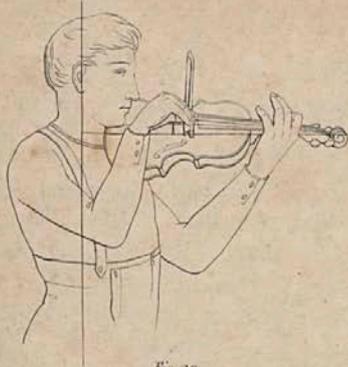


Fig. 20.

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 1^{er} doigt est fixé sur la corde.
Position de la main droite, l'archet étant au talon.
Halting der linken Hand und der 3 Finger welche aufgehoben werden müssen, während der 1^{te} Finger die Saiten niederdrückt.
Halting der rechten Hand, wenn der Bogen am Frosch aufgesetzt wird.

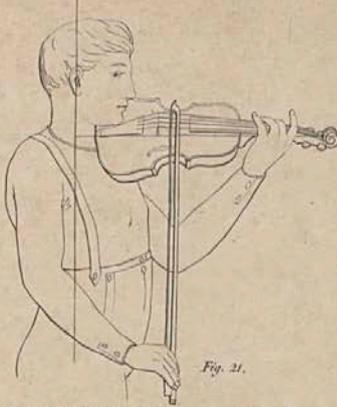


Fig. 21.

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 2^e doigt est fixé sur la corde.
Position de la main droite, l'archet étant à la pointe.
Halting der linken Hand und der 3 Finger welche aufgehoben werden müssen, wenn der 2^{te} Finger die Saiten niederdrückt.
Halting der rechten Hand, wenn der Bogen am Schnäbel aufgesetzt wird.



Fig. 22.

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 3^e doigt est fixé sur la corde.
Position de la main droite, l'archet étant aux trois quarts.
Halting der linken Hand und der 3 Finger welche aufgehoben werden müssen, wenn der 3^{te} Finger die Saiten niederdrückt.
Halting der rechten Hand, während der Bogen ungefähr in der Mitte aufgesetzt wird.



Fig. 23.

Position de la main gauche et des 3 doigts qu'il faut tenir levés lorsque le 4^e doigt est fixé sur la corde.
Position de la main droite, l'archet étant au milieu.
Halting der linken Hand und der 3 Finger welche aufgehoben werden müssen, wenn der 4^{te} Finger die Saiten niederdrückt.
Halting der rechten Hand, wenn der Bogen in der Mitte aufgesetzt wird.

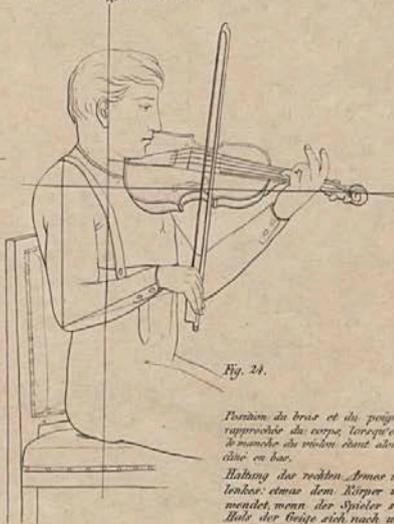


Fig. 24.

Position du bras et du poignet doit plus rapprocher du corps, lorsque en jouant avec le manche de violon, étant adossé au pouce de l'arc en bas.
Halting der rechten Arme und Handgelenke, etwas dem Körper mehr zugekehrt, wenn der Spieler sitzt und der Hals der Geige sich nach unten neigt.



Fig. 25.

Position de la main, du poignet et du 4^e doigt dans les extensions.
Halting der Hand, des Handgelenke und des 4^{ten} Fingers bei weiten Griffen.



Fig. 26.

Position forcée et défectueuse de la main, du poignet et du 4^e doigt dans les extensions.
Görzungen und fehlerhafte Halting der Hand, des Handgelenke und des 4^{ten} Fingers bei weiten Griffen.



Fig. 27.



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 30.



Fig. 31.

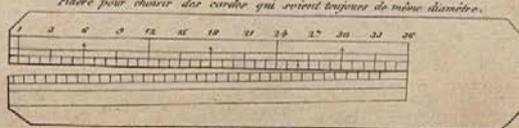


Fig. 32.

Forme et longueur diverses des archets depuis Goretli jusqu'à nos jours.
Verschiedene Formen und Längen der Bogen seit Goretli bis auf unsere Tage.

Manière pour choisir des cordes qui soient toujours de même diamètre.

Fig. 33.



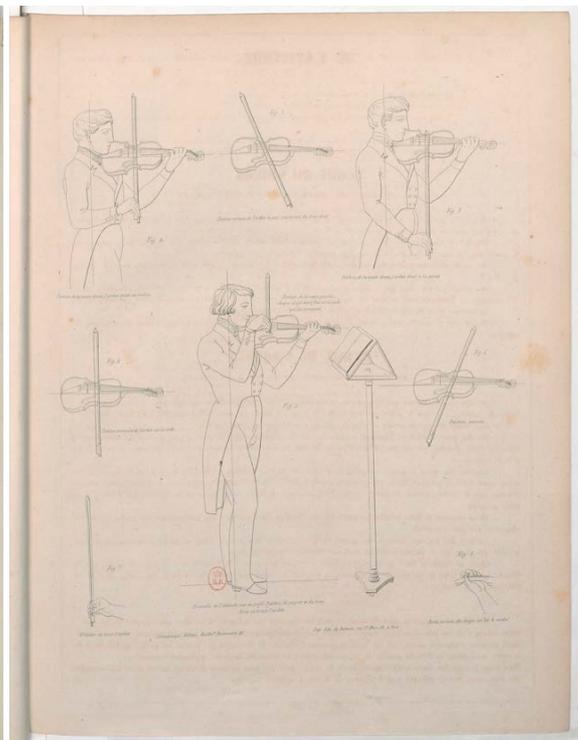
Manière de Reuer der Handgelenke.

Saitenmas um die Saiten jedesmal von gleicher Stärke abzumessen.

Après Baillot, nombre de pédagogues vont s’inspirer de sa méthode, que ce soit pour les idées mais aussi pour les iconographies. Malheureusement, le pédagogue et le dessinateur seront rarement cités en référence. Parmi ces ouvrages succédant à celui de Baillot, nous pouvons citer la *Méthode théorique et pratique du violon*⁵⁹ de Habeneck (1842), *l’École du violon*⁶⁰ d’Alard (1844), ou bien encore la *Méthode élémentaire pour le Violon*⁶¹ de Kastner (1844). Ces derniers n’apportent aucune nouveauté, et bien qu’ils présentent quelques nuances, ils reprennent en définitive toujours les éléments de la méthode du Conservatoire ou bien celle écrite par Baillot en 1834. Ci-après, les plaques d’illustrations des trois méthodes citées pour pouvoir observer la ressemblance flagrante qu’elles ont avec les dessins de Gatteaux.



Plaque de la *Méthode théorique et pratique du violon* de Habeneck (1842)



Plaque de *l’École du violon* d’Alard (1844)

⁵⁹ HABENECK François-Antoine, *Méthode théorique et pratique du violon*, Paris, chez Canaux, 1842, p. 10

⁶⁰ ALARD Delphin, *École du violon, Méthode complète et progressive à l’usage du Conservatoire*, Paris, Schonenberger, 1844, p. 13

⁶¹ KASTNER Jean-Georges, *Méthode élémentaire pour le Violon*, Paris, chez Troupenas, 1844, p. 11



Plaque de la *Méthode élémentaire pour le Violon* de Kastner (1844)

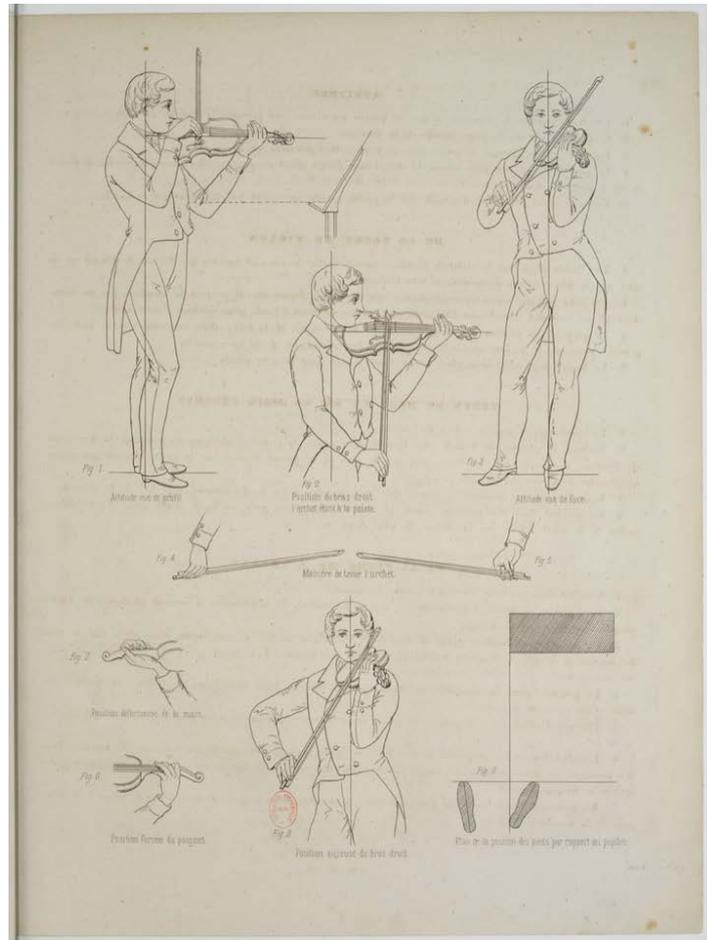


MENZEL Adolph von, *Joseph Joachim et Clara Schumann*, 1854

⁶² MENZEL Adolph von, *Joseph Joachim et Clara Schumann*, 1854, pastel, 27,1 x 22,6 cm, Deutsche Fotothek (photographie fournie par commons.wikimedia.org - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolph_von_Menzel_-_Joseph_Joachim_%2B_Clara_Schumann_\(Zeichnung_1854\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolph_von_Menzel_-_Joseph_Joachim_%2B_Clara_Schumann_(Zeichnung_1854).jpg) – consulté le 2 février 2022)

En 1857, Charles de Bériot publie sa *Méthode de violon*⁶³ ; je n’y remarque rien d’innovant mais je trouve néanmoins intéressante sa manière d’expliquer différemment certains propos.

Les plaques d’illustrations sont, comme dans les méthodes précédentes, copiées sur celles de Baillot.



"DE LA TENUE DU VIOLON

1° Le Violon placé sur la clavicle gauche, appuyé contre le cou, et soutenu par le col de l'habit et du gilet qui le font incliner naturellement vers la droite.

Les enfants qui par leurs vêtements légers sont privés de l'appui du col peuvent le remplacer par un mouchoir ou un coussinet afin

⁶³ BÉRIOT Charles-Auguste de, *Méthode de violon*, Paris, chez l'auteur, 1857, p. 32-33

*d'éviter l'habitude disgracieuse de lever l'épaule pour soutenir
l'instrument.*

*2° La pression du menton doit se partager entre le tire-corde et la
table, mais sans excès ; assez forte cependant pour que le Violon ne
s'échappe pas par les mouvements de la main gauche.*

*3° Le Violon horizontalement placé et en ligne directe avec le pied
gauche.*

TENUE DU BRAS ET DE LA MAIN GAUCHE

[...]

*3° Dans la première position le pouce doit correspondre entre le La
naturel et le Si \flat de la 4^{ème} corde. »*

Ici, Bériot dit explicitement que ce sont les vêtements (col de l'habit et gilet) qui permettent l'inclinaison du violon, et que par conséquent, les enfants qui ne possèdent pas ce genre d'habit épais peuvent utiliser un mouchoir ou coussinet pour éviter de lever l'épaule (les femmes sont regrettamment oubliées). Le menton appuie à la fois sur le cordier et sur la table de l'instrument pour éviter que ce dernier ne s'échappe durant les démanchés. Il précise également que le pouce doit être au niveau de l'emplacement situé entre le La et le Si bémol sur la corde de Sol. Bériot est donc, parmi toutes les méthodes que j'ai pu consulter, le deuxième à mentionner la possibilité d'utiliser une sorte de coussin.

Nous retrouvons également chez Ferdinand David la possibilité d'utiliser un mouchoir ou un petit coussin, mais contrairement aux deux précédents pédagogues qui en parlent, il n'est pas dit que cet accessoire est destiné à une seule catégorie de personnes (enfants ou femmes). On pourrait alors supposer que ce conseil est donné à tout type d'élève ; il est cependant difficile d'en être totalement persuadé car nous restons tout de même dans un ouvrage pédagogique, les enfants et jeunes gens étant alors la « cible » principale. En tout cas, il me semble que le violoniste représenté sur les

gravures n'utilise pas de coussin, même si les angles de vue ne rendent pas l'observation aisée. D'ailleurs, nous voyons bien que le modèle de ces gravures n'est pas une très jeune personne, je le qualifierais même de jeune homme personnellement. Cela vient à me faire dire qu'à part chez Billard (1817) et peut-être chez Léopold Mozart dans les figures 2 et 3 (sur lesquelles j'ai l'impression que c'est un adolescent qui est représenté), il est jusqu'alors très rare que les illustrations figurant dans les méthodes représentent la catégorie de personnes pour laquelle elles sont généralement conçues, c'est-à-dire les enfants. Certes, il est important d'observer les expérimentés, de vouloir faire « comme les grands », mais les proportions physiques des adultes sont différentes de celles des enfants, avoir la représentation de ces derniers dans les méthodes pourrait permettre alors une meilleure identification. Il faudra attendre le milieu du XX^e siècle pour que les mentalités commencent à changer considérablement (notamment grâce aux idées défendues par Françoise Dolto), pour que les enfants soient de moins en moins considérés comme de petits adultes, et – pour ce qui nous intéresse – que leur image soit intégrée naturellement dans les méthodes de violon.

Outre cela, et pour revenir à Ferdinand David, le coussinet est donc utilisé avec la pression du menton, pour avoir une prise ferme de l'instrument, et donc d'éviter le haussement de l'épaule gauche.

"[...] The elbow should be brought under the middle of the instrument, but must not lean on the chest. The Violin should be held in a horizontal position.

*As, in the modern style of playing, frequent changes of position are needed, and as, therefore, a firm grasp of the instrument by the chin becomes necessary, it is well to place a handkerchief, or a small cushion, between the shoulder and Violin. This renders needless any extreme raising of the shoulder, and assists the player."*⁶⁴

⁶⁴ DAVID Ferdinand, *Violin School*, Boston, B. Listemann, 1863, p. 5, 9



Fig. I.



Fig. III.



Fig. II.



Fig. IV.



Fig. V.



Fig. VII.



Fig. VI.

En 1876 et 1879, Julius Eichberg et Émile Cousin publient chacun leur méthode (respectivement *Method for the Violin*⁶⁵ et *Cours de Violon*⁶⁶) en restant très classiques sur la manière d'expliquer la tenue du violon : celui-ci doit se placer sur la clavicule, le menton s'appuie légèrement du côté gauche du cordier, le coude est détaché du corps et avancé vers la droite, l'instrument repose sur un axe horizontal, etc. Mais il n'est question ni de l'épaule, ni de l'usage d'un coussin ou d'une mentonnière.



67

DEGAS Edgar, *L'orchestre de l'Opéra*, ca. 1869

Sur la peinture de Degas ci-dessus, les violonistes ne sont certes pas représentés au premier plan, mais nous pouvons néanmoins relever quelques éléments, comme la nature de l'habit (une superposition d'au moins trois couches de vêtements), l'engagement de la tête et de la mâchoire et leur emplacement sur la partie gauche de l'instrument.

⁶⁵ EICHBERG Julius, *Method for the Violin*, Boston, White, Smith & Company, 1876, p. 6

⁶⁶ COUSIN Émile, *Cours de Violon*, Paris, Lissarrague, 1879, p. 7-8

⁶⁷ DEGAS Edgar, *L'orchestre de l'Opéra*, ca. 1869, huile sur toile, 56,5 x 46 cm, Paris, Musée d'Orsay (photographie fournie par fr.wikipedia.org -

https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Orchestre_de_l%27Opéra – consulté le 2 février 2022) (détail)

Hubert Léonard, quant à lui, parlera tout naturellement de l'usage d'un mouchoir à mettre sous le vêtement pour incliner le violon et ainsi éviter de lever l'épaule gauche dans son *École Léonard* publiée en 1877.

« 1° Le Violon se place sur la clavicule gauche, appuyé contre le cou, la table de l'instrument légèrement inclinée vers la droite. On fera bien de mettre un mouchoir sous le gilet pour soutenir le Violon, afin d'éviter le haussement d'épaule.

2° Le Violon doit se tenir à la hauteur de l'épaule, le manche un peu tourné vers la gauche.

3° Le coude doit venir sous le milieu du Violon, en forçant même un peu cette position, de manière à ce que le 4^e doigt atteigne facilement la 4^e Corde.

4° Il ne faut pas allonger le menton sur le Violon, ni le mettre sur le tire cordes, mais tout à côté. »⁶⁸

Ci-après, une proposition de photographie représentant la violoniste italienne Teresa Milanollo. Une tenue contrastant particulièrement avec le dernier point cité et tiré de *l'École Léonard* ; cela n'a pourtant pas empêché la violoniste de faire une grande carrière.

⁶⁸ LÉONARD Hubert, *Ecole Leonard pour le Violon N°1*, Paris, chez Richault et C^{ie}, 1877, p.1



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 69

Teresa Milanollo, photographiée par Emile Tourtin, 1873

⁶⁹ Teresa Milanollo, photographiée par Emile Tourtin, 1873, 8,5 x 5,5 cm, Bibliothèque nationale de France, consulté sur gallica.bnf.fr le 2 février 2022 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422671c.item>

En 1880 aux États-Unis, Elias Howe publie un ouvrage qui n'est pas à proprement parler une méthode. *The Violin – How to Master it*⁷⁰ se divise en onze chapitres dans lesquels l'auteur traite de presque tous les sujets concernant le violon (par exemple: *The Choice of an instrument - The Books to Use, and Where to Get Them - The Time to Practise - The Graces of Solo Playing - etc.*).

Dans son cinquième chapitre, Howe partage alors ses nombreuses opinions ainsi que ses conseils concernant la tenue du violon, le tout sur une totalité de huit pages ce qui est particulièrement conséquent ; il est par ailleurs le deuxième, d'après mes recherches, à parler de la mentonnière.

“The violin is held in the left hand, with the chin resting on the breast of the instrument, well over the ribs, and on the left side of the tail-piece. The violin is then as near as possible horizontal, the rule being that the knuckles, or second joints of the fingers of the left hand, are level with the nose of the performer. The left side of the instrument is raised to an angle of twenty-five degrees, to allow of (sic) the back strings being commanded easily with the bow without moving the violin. The broad end of the violin is placed on the left collar bone, and as deep in under the chin as possible, the reason for this being that, after moving up the left hand to command the upper notes – technically called “shifting” – it is necessary to grip the violin firmly with the chin before the hand can be brought back to the first position. [...], here I may distinctly lay down, that the left shoulder should at no time approach the back of the instrument.”

D'après ses propos, le violon doit donc se tenir avec la main gauche, le menton reposant sur la table de l'instrument au niveau des éclisses (il ne doit par conséquent pas être trop avancé) et sur le côté gauche du cordier. Le violon a un axe horizontal (les doigts à la hauteur du nez) et une inclinaison de 25 degrés. Le bas du violon est placé sur la clavicule gauche, le plus profondément possible sous le menton pour que ce

⁷⁰ HOWE Elias, *The Violin – How to Master it*, Boston, Elias Howe Co., 1880, p. 31-38, 59-60

dernier saisisse l'instrument fermement lors des démanchés arrières. Il insiste sur le fait que l'épaule gauche ne doit *jamais* s'approcher du dos du violon.

D'ailleurs, juste après cela, il dénonce le fait que la majorité des jeunes professionnels dans un orchestre a cette habitude de lever l'épaule ; il la qualifie de disgracieuse, grossière, et même douloureuse à voir. Ce qui m'intéresse dans sa remarque, c'est que pour pouvoir observer ces jeunes professionnels violonistes, il dit qu'il faut se mettre du côté gauche pour pouvoir discerner leur haussement d'épaule. Et c'est pour moi l'un des problèmes majeurs qui, sournoisement, permet aux élèves (principalement ceux qui pratiquent sans l'aide d'une barre) de jouer longtemps avec l'épaule levée sans que cela ne se voit. En effet, la position classique du violoniste est de profil par rapport au public ou au professeur, généralement debout. L'épaule gauche est donc parfaitement cachée sous le violon incliné. Il faut donc déjà en tant que professeur avoir un minimum de prudence et de conscience vis-à-vis de cela, et faire l'effort de vérifier de manière assez régulière, en tournant autour de l'élève par exemple, que l'épaule ne se lève point. Cela n'est pas anodin, et je pense que si la posture du violoniste permettait d'observer constamment son épaule gauche comme on peut observer constamment la forme du poignet gauche par exemple, beaucoup moins de musiciens auraient cette tendance à hausser l'épaule, et auraient potentiellement moins de douleurs à ce niveau-là.

Par la suite, Howe parle des accessoires pour tenir plus facilement le violon et des deux manières d'assister le menton et la clavicule. Mais avant cela, il tient à faire une remarque : avec une pratique constante, la clavicule semble, selon lui, devenir plus proéminente, comme les lèvres d'un corniste par exemple. Cette remarque est difficilement vérifiable, et je n'ai jamais entendu ni lu cela concernant les clavicules des violonistes. En tout cas, cela permettrait peut-être de se passer des accessoires dont nous allons parler.

Il propose donc, notamment pour les personnes avec une petite clavicule, de se fabriquer un petit coussin de laine à mettre sur le maillot de corps, au niveau de la clavicule, incliné vers l'épaule. Il remplacerait le col épais des manteaux. Il propose également, avec quelques réserves cette fois-ci, l'usage d'un mouchoir à placer entre le gilet et la chemise : ce « coussin » trop lâche permettrait maladroitement de sortir de la difficulté première.

“[...] he [the student] may make a little pad or cushion of wool, or any soft substance, to be buttoned onto his undershirt immediately below the collar-bone, and inclining towards the shoulder. This pad [...] take the place of the thick collar of the every-day coat, [...].

[...] a handkerchief may be made into a loose pad and thrust in between the waistcoat and the shirt, though I am bound to say that that is a clumsy way of getting out of the difficulty.”

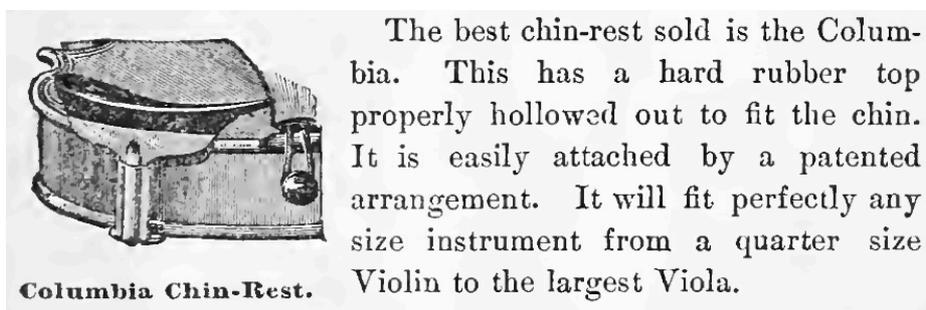
Et si rien de tout cela ne convient, on peut alors fixer une mentonnière au violon, rendant les glissements presque impossibles. Dans ce paragraphe, il critique d’emblée l’invention de Spohr, expliquant que l’impopularité qu’a connu son *teneur de violon* est due à sa fixation centrale. Il aurait dû se fixer sur le côté gauche du cordier, permettant alors selon lui une meilleure maîtrise pour jouer sur les cordes graves.

“Lastly, if neither of these plans be adopted, a chin-rest may be fixed to the violin, which makes slipping almost impossible.

CHIN REST

Spohr designed a fiddle-holder, which was fixed above the tail-piece of the violin, and thus exactly in the center of the instrument. That was the fault, and the true secret of this holder never having become popular, as all experience goes to show that an easy command of the back strings is attained only by keeping the chin on the left side of the tail-piece.”

Pour Howe, le meilleur modèle de mentonnière est celui de Columbia, qui s'adapte au menton et à n'importe quelle taille de violon ou d'alto :



Howe aurait lui-même dessiné un teneur de violon jamais construit ou testé, combinant en une seule pièce d'ébène le cordier et la mentonnière (sur le côté gauche), avec comme seuls points de contact avec le violon trois petits pieds en bois comme ceux du chevalet (mais plus fins cependant) reposant sur l'extrême-bord des éclisses. La plateforme de la mentonnière aurait été un peu creuse pour s'adapter au menton. Un de ses grands avantages aurait été qu'elle offre ainsi une prise plus profonde et plus sûre de l'instrument.

Mais en définitive, Howe conseille surtout de développer et d'acquérir la technique du pouce et du poignet pour démancher. Il l'explique deux chapitres plus loin :

"The Movement of the Thumb in Shifting

In moving up to the very high positions, the thumb of the left hand must be gradually brought under the neck of the violin as the hand is stretched further over the finger-board ; [...].

To Shift by the Wrist

[...] Supposing the student is on the Third Position – and all the difficulty lies on getting from that to the First – let him first grip the violin with moderate firmness on the collar-bone with his chin, then allow his wrist to slide up on the ribs of the violin till the palm of his

hand covers the under side of the neck of the violin from the ribs to the nut — being careful, at first, to have no finger on the strings.”

Cette technique consiste alors, lorsque nous sommes en troisième position par exemple, à laisser glisser le poignet – tout en appuyant modérément le menton sur le violon – contre les éclisses de l’instrument, jusqu’à ce que la paume recouvre le dessous du manche, des éclisses au sillet. Il faut par la suite « accrocher » légèrement cette partie (au niveau du sillet) entre l’index et le pouce pour ensuite redresser la main en « jetant » le poignet très rapidement dans sa position habituelle. Avec la pratique et cette dextérité atteinte, le glissement de la paume et la secousse rapide du poignet sont si furtifs qu’ils en deviennent à peine perceptibles. Lors d’un entretien, une violoniste qui sait jouer constamment en « chin-off » m’avait fait part qu’elle avait presque totalement acquis cette technique au bout de six mois de travail sérieux (durant sa première année de master), une période qu’elle estimait courte par rapport à ce qu’elle s’était imaginée. On se rend néanmoins compte qu’une technique comme celle-là reste difficile à acquérir, et qu’il faut une grande volonté (et de la disponibilité) pour la travailler et se l’approprier.

Pour finir sur Howe, il laisse en couverture ainsi que dans ses premières pages des illustrations le figurant ainsi qu’une jeune élève. Celles-ci ne sont pas utilisées expressément pour illustrer les propos étudiés sur la posture, mais on peut néanmoins observer que les vêtements masculins restent encore assez épais, combinant plusieurs couches au niveau de la clavicule. On peut également examiner la tenue du violon, le maxillaire gauche des instrumentistes reposant sur le côté gauche de la table d’harmonie avec le menton qui pointe sur le cordier.

THE VIOLIN:

How to Master it.



BOSTON:
ELIAS HOWE CO.
88 Court Street.

MUSIC
MT
265
.H68
1880x

Research Library

THE ATTITUDE OF THE PERFORMER.



DIAGRAM I.
SHOWING THE POSITION OF THE RIGHT ARM, HAND, AND FOURTH FINGER WHILE THE POINT OF THE BOW IS BEING USED.



DIAGRAM II.
SHOWING THE POSITION OF THE RIGHT ARM, WRIST, AND FINGERS WHILE THE HEEL OF THE BOW IS BEING USED.

Nous trouvons ci-après une peinture belge de la fin du XIX^e siècle réalisée en pointillés représentant une violoniste en situation de jeu. Je pense qu'elle n'utilise ni mentonnière ni coussin, mais nous pouvons remarquer son appui du menton au niveau du cordier ainsi que l'axe assez déporté vers la gauche du violon.



71

RYSSELBERGHE Théo van, *Portrait de la violoniste Irma Sèthe*, 1894

⁷¹ RYSELBERGHE Théo van, *Portrait de la violoniste Irma Sèthe*, 1894, huile sur toile, 197 x 114,5 cm, Genève, musée du Petit Palais (photographie fournie par en.wikipedia.org - https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Irma_Sèthe - consulté le 2 février 2022)

g) XX^e siècle



72

BALESTRIERI Lionello, *Beethoven*, 1900 (détail)

En 1905, le célèbre violoniste Joseph Joachim et son ancien élève Andreas Moser collaborent et publient leur *Traité du Violon*⁷³. Ici, la mentonnière et le coussin sont abordés très naturellement, peut-être en manquant cependant d'un peu de précisions, notamment concernant le coussin.

⁷² BALESTRIERI Lionello, *Beethoven*, 1900, huile sur toile, 202 x 420 cm, Trieste, musée Revoltella (photographie réalisée par mes soins d'après le livre de BERLY Cécile et CHARLES Jean-Jacques, *Peindre la Musique*, Paris, Artlys, 2017, p. 58-59 – peinture consultable sur [galerieterrades.fr](https://galerieterrades.fr/405-lionello-balestrieri.html) - <https://galerieterrades.fr/405-lionello-balestrieri.html> - consulté le 2 février 2022) (détail)

⁷³ JOACHIM Joseph et MOSER Andreas, *Traité du Violon*, Berlin, Musikverlag N. Simrock, 1905, p. 6-8

« Le violon doit être tenu de telle sorte que la partie à gauche du tire-cordes vienne sous le menton, que la tête reste droite, que le regard suive aisément toute la longueur de la touche, et que la respiration demeure parfaitement libre. Il faut veiller ensuite à ce que le violon reste rigoureusement horizontal, dans la direction du pied gauche, et à ce que le corps de l'instrument soit incliné vers l'intérieur à un angle d'environ 45°, de sorte que, par rapport au plancher, la corde de sol se trouve en haut et celle de mi en bas. (On ne saurait trop recommander aux commençants l'emploi de la mentonnière de Becker ou de Darby ; grâce à celle-ci, le maître et l'élève gagneront du temps et s'épargneront des déboires !) [...], mais on doit veiller à ce que le coude [droit] ne soit jamais plus haut que le poignet, car cette position, bonne pour une corde, doit l'être aussi pour les autres ! – (La tentative de Spohr, de placer sur le tire-cordes, au milieu du violon, un « point d'appui » pour le menton, ne mérite qu'une mention en passant ; de nos jours personne ne s'en sert plus.)

[...]

1. La position horizontale du violon, qu'on peut obtenir par l'emploi d'un coussin ou d'une mentonnière, est favorisée lorsque le manche de l'instrument est posé légèrement entre le pouce et l'index. Mais le manche ne doit à aucun prix toucher l'épiderme du pli formé entre les deux doigts ; il doit au contraire laisser subsister une ouverture, suffisante au passage facile d'un crayon.

2. La phalange terminale du pouce doit enlacer doucement le manche, et venir à peu près vis à vis de l'index lorsque ce dernier joue, sur une corde à vide, le premier ton entier. »

Il est d'abord intéressant de remarquer que, pour les auteurs, la respiration libre est un paramètre concourant à la bonne attitude du corps et de la tenue du violon, ce que je trouve est juste et appréciable d'être mentionné dans un traité. Les éléments de

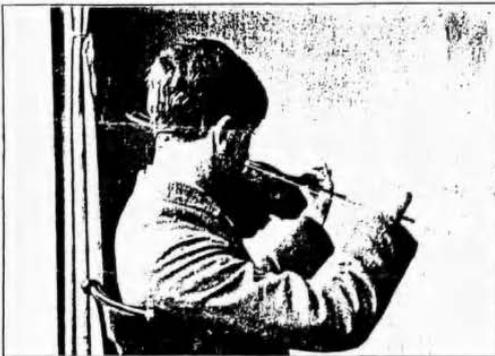
posture donnés sont assez classiques (le menton à gauche du cordier, la tête droite, l'horizontalité du violon, l'inclinaison de 45°, la tenue avec la pince pouce/index, le pouce gauche en face du premier doigt, etc.), mais pour gagner du temps avec les débutants, les auteurs recommandent l'usage d'une mentonnière (cela signifierait-il que cette aide serait destinée seulement aux apprentis ?), en proposant d'ailleurs deux sortes de modèle (Becker ou Darby). Ils ne donnent malheureusement pas de description pour ces deux mentonnières, mais j'imagine qu'elles devaient être des modèles qui se placent à gauche du cordier, puisque les auteurs de ce traité expliquent que plus personne n'utilise l'invention de Spohr, c'est-à-dire le teneur de violon avec une attache centrale au-dessus du cordier. Dans le pénultième paragraphe cité, la position horizontale du violon peut être obtenue avec la mentonnière ou le coussin. Ces deux accessoires n'ont pas l'air d'être « compatibles » : soit on utilise une mentonnière, soit un coussin. Sans explication, on pourrait croire qu'ils ont le même rôle, et malheureusement, nous ne sommes pas plus avancés avec les photographies qu'ils joignent au traité ; nous ne pouvons percevoir si le modèle utilise une mentonnière, en revanche on peut presque affirmer qu'il n'y a pas de coussin... Ou alors ce dernier serait caché sous le vêtement, comme le préconisaient les auteurs des précédentes méthodes étudiées. Beaucoup de questionnements laissés sans réponse...



An den Körper geschmiegt Oberarm beim Spiel auf der E-Saite.
The upper-arm gently touching the body in playing on the E-string.
 Le bras appuyé contre le corps en jouant la corde de mi.



Normalstellung der linken Hand in der ersten Lage.
Normal position of the left hand in the first position.
 Pose normale de la main gauche en 1^{re} position.



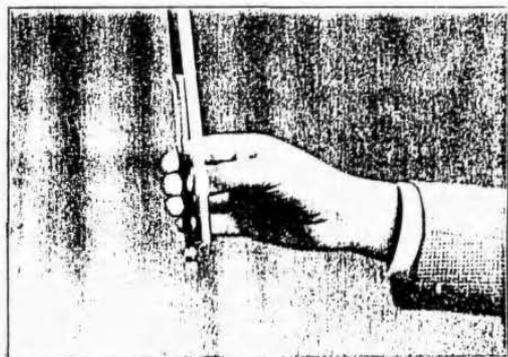
Stellung des Oberarms beim Spiel auf der G-Saite.
Position of the upper-arm in playing on the G-string.
 Pose du bras en jouant la corde de sol.



Stellung des Daumens als Vorbereitung zum Lagewechsel.
Altitude of the thumb; preparatory to changing position.
 Pose du pouce dans la préparation du changement de position.



Stellung der Hand beim Ansatz am Frosch.
Position of the hand in placing the nut of the bow on the string.
 Pose de la main dans l'attaque au talon.



Aufassen des Bogens.
Holding the bow.
 Manière de saisir l'archet.

Cinq ans plus tard, Kùchler partage ses opinions sur la question de la tenue dans sa *Méthode de Violon*⁷⁴, en insistant à plusieurs reprises sur le rôle de l'épaule gauche.

« L'élève doit s'exercer à poser le violon sans l'aide de la main droite jusqu'à ce qu'il puisse le tenir seul avec l'épaule et le maxillaire inférieur comme le montre fig. 1. Ensuite il posera la main gauche au manche du violon ; il suivra les règles indiquées aux pages 12 et 13.

[...]

Le violon, posé sur l'épaule gauche, sera tenu par le menton et le maxillaire inférieur, de telle manière que l'élève puisse le tenir horizontalement sans le soutenir avec la main. Voir fig. 1. Le côté droit des éclisses sera plus bas que le côté gauche de trois ou quatre centimètres pour que le violon soit légèrement incliné. La tenue doit être dégagée, c.à.d. qu'il faut éviter toute tenue convulsive de l'épaule.

Que le professeur prenne garde à faciliter la tenue du violon par un petit coussin posé sur l'épaule et par une mentonnière. L'épaisseur du coussin et la hauteur de la mentonnière doivent s'adapter à la constitution de l'élève, c.à.d. à la hauteur et à la largeur de l'épaule, à la longueur du cou. Il n'est pas bien de hausser l'épaule ; cela est nuisible au libre mouvement des doigts et du bras, surtout pour le changement des positions, plus tard. [...]

Le pouce sera posé légèrement au manche du violon, là où l'index touche le la sur la corde de sol. [...]

J'ai déjà dit que le violon doit être tenu avec l'épaule et le menton ; si la main portait le violon, la mobilité des doigts en serait gênée et le changement des positions deviendrait difficile, presque impossible. »

⁷⁴ KUECHLER Ferdinand, *Méthode de Violon*, Bâle, Hug & Co, 1910, p. 7, 10-13



Küchler propose d'emblée le même exercice que Baillot : tenir le violon sans l'aide de la main gauche, seulement avec la pince épaule/maxillaire inférieur. Il y joint la photographie (N°1) d'une jeune élève pour illustrer ses propos. Personnellement, je ne

parviens pas à tenir mon violon à l'horizontal comme la jeune fille sur la première photographie sans l'aide d'un coussin ou d'une barre. Sinon, il faut que j'engage et soulève un peu mon épaule gauche, ce que Küchler condamne clairement (« *il faut éviter toute tenue convulsive de l'épaule* », « *il n'est pas bien de hausser l'épaule* », « *cela est nuisible au libre mouvement des doigts et du bras* »). Ai-je une carrure si différente de la petite fille qui m'empêche d'avoir le violon à l'horizontal ? Ma clavicule n'est-elle pas assez proéminente ? Difficile à dire, mais je reste encore étonnée que, malgré l'effort dont l'auteur fait preuve en joignant des photographies, il n'y ait aucune image qui montre clairement l'épaule gauche. Celle-ci est décidément très bien cachée derrière l'instrument. J'en suis même à me demander si finalement la jeune fille ne soulève pas un peu son épaule pour avoir cette hauteur de violon...

Hormis cela, son vocabulaire change par rapport à ses prédécesseurs : en effet, il n'utilise pas le terme *menton* mais *maxillaire inférieur*, ce qui finalement indique une région plus large de contact de la tête utilisée pour tenir le violon.

Köchler conseille également l'usage d'un coussin et d'une mentonnière pour faciliter la tenue de l'instrument, il les combine (contrairement à Joachim/Moser), et il est appréciable de constater que, selon lui, il faut s'adapter à la morphologie de l'élève (« à la largeur de l'épaule », « à la longueur du cou »).

Malgré cela, Küchler ne propose qu'une seule manière de tenir le violon : celle où l'instrument est tenu uniquement avec l'épaule et le menton, libérant ainsi totalement la main gauche. Il dit qu'autrement, le changement des positions deviendrait presque impossible. J'ai quelque réserve vis-à-vis de cela. Nous avons d'abord pu constater avec Howe et d'autres qu'il est possible de démancher avec une technique spécifique de la main gauche (en utilisant d'une façon particulière le pouce et le poignet), mais je pense aussi qu'il n'est pas optimal de fixer la tenue du violon d'une seule manière. À mon avis, une bonne posture est une posture libre et mouvante, ne figeant aucun membre ni aucun muscle. Nous reviendrons plus en détail sur cette opinion plus loin.

En 1920, Auer publie un ouvrage qu'il intitule *Violin Playing As I Teach It*⁷⁵. Ce n'est pas une méthode habituelle car, comme dans l'écrit de Howe, il n'y figure aucune succession de morceaux ou d'études. Auer y explique cependant tous les principes de la technique violonistique, ainsi que, pour ce qui nous intéresse, la manière de tenir le violon.

“In holding the violin the first thing to bear in mind is that it should be held in such a position that the eyes may be fixed on the head of the instrument, and the left arm should be thrust forward under the back of the violin so that the fingers will fall perpendicularly on the strings, the fingertips striking them with decided firmness.

The second important point is this: avoid resting the violin on the shoulder or, vice versa, shoving the shoulder underneath the violin. The placing of a cushion beneath the back of the instrument, in order to lend a more secure support to the chin grip, should also be avoided. These are bad habits which one should from the very start carefully avoid, since they not only spoil the violinist's pose in general, but – and this is extremely important- they make the player lose at least a third of the whole body of tone which his violin – be it a fine or an indifferent instrument, a powerful or a weak one – is capable of producing.

As for the chin-rest, the one used should be adapted to the individual neck, so that by means of it the player is able to hold the instrument easily and without strain. Those violinists who rest the instrument against the shoulder, and place a cushion at its back – both of which act as mutes – evidently have no notion of the disastrous effect this arrangement has on their tone.

Always try to raise your violin as high as possible, in order to secure for your hand the greatest freedom of movement from one position

⁷⁵ AUER Leopold, *Violin Playing As I Teach It*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1920, p. 32-34

to another. This may be accomplished by slightly advancing the left arm toward the chest.

Endeavor always to lessen the distance between the arms, to bring them together by inclining the body slightly to the left, yet without resting the left arm against the front of the body. At first you will not find it at all easy to raise the violin without support, but in the course of time one accustoms oneself to it, with a resultant gain in facility in reaching the higher positions, as well as in the playing of rapid descending passages.

[...]

[...] : place the second finger on the note F, on the D-string, in the first position – if the thumb is directly opposite, on the self-same line, it is in the right place.”

Selon lui, le violon doit donc être à la hauteur des yeux, le bras gauche se plaçant vers l'avant pour le porter. Il faut éviter de poser le violon sur l'épaule (Auer ne dit pas non plus qu'il faut le placer sur la clavicule, mais je pense que cela est sous-entendu), ni à l'inverse, pousser l'épaule contre le dos du violon. Même l'usage d'un coussin pour donner un appui plus sûr à la mentonnière doit être évité. Ces mauvaises habitudes gâchent d'une part la pose du violoniste en général, mais font surtout perdre au moins un tiers du son du violon. Il ajoute dans le paragraphe suivant que l'épaule contre l'instrument ainsi que l'usage d'un coussin font office de sourdines et ont un effet désastreux sur le timbre.

Concernant la mentonnière, il dit que celle-ci doit être bien adaptée au cou de chacun pour que la tenue de l'instrument soit facile et sans effort. Il ne précise rien d'autre là-dessus.

Garder le violon bien haut est nécessaire pour libérer au plus la main gauche, et si besoin, on peut avancer légèrement le bras gauche vers la poitrine. Il prévient qu'au début, ce ne sera pas facile de tenir haut le violon sans accessoires, mais au fil du temps,

le corps s'habituerà, et cela rendra notamment beaucoup plus simple les démanchés vers le haut, ainsi que les passages avec des descentes rapides.

Enfin, il précise que le pouce doit faire face au second doigt (au Fa bécarre sur la corde de Ré par exemple).

Ici, aucune illustration pédagogique n'est présente ; je me permets cependant d'en joindre quelques-unes ci-dessous qui sont issues d'un autre ouvrage d'Auer dans lequel nous retrouvons plusieurs photographies de lui-même. Il s'agit du premier livre de la *Méthode Progressive de Violon*⁷⁶ que j'ai utilisé lors de mes débuts.

⁷⁶ AUER Leopold, *Méthode Progressive du Violon* (Livre 1), New York, Carl Fischer®, 1926, p. 9, 11 (traduite par Margo Boulanger-Pameyer)

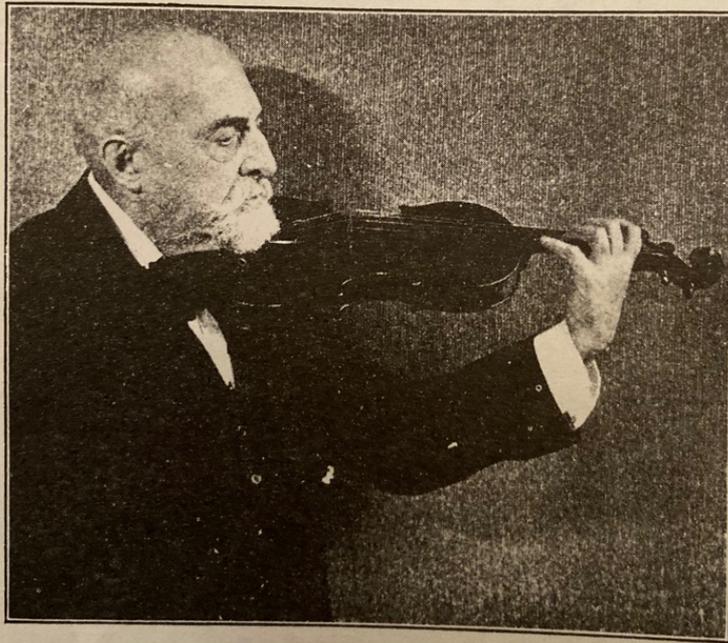
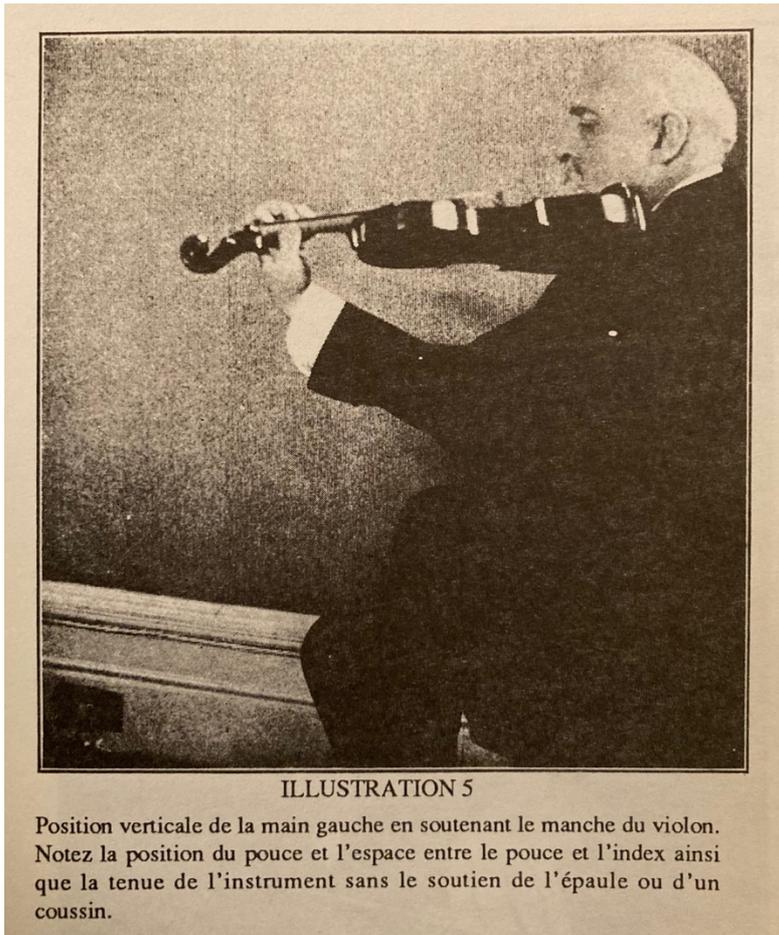


ILLUSTRATION 1
Position correcte pour la tenue du violon
(vue de face).



ILLUSTRATION 2
Position correcte pour la tenue du violon (vue de côté), montrant la
position exacte du violon sans le soutien de l'épaule ou d'un coussin.



Je suis étonnée de me rendre compte qu'Auer, un des pédagogues violonistes les plus connus de sa génération et des suivantes, ne dit à aucun moment où doit se poser le violon, ni dans son ouvrage de 1920, ni dans sa méthode progressive. Heureusement que dans cette dernière, il y figure différentes photographies pour se faire facilement une représentation de la posture, mais je trouve néanmoins étrange que l'auteur ne précise pas l'endroit où le violon doit être en contact avec le corps.

Dans le *Dictionnaire du Violoniste*⁷⁷ de Vercheval publié en 1923, une petite définition de la tenue classique du violon est donnée. Bien qu'elle soit courte, quelques propos sont bien différents de ce qu'on peut avoir l'habitude de lire, mais ceux-là ne laissent pour moi rien de concrètement intéressant à retenir, à part ce côté anecdotique et surprenant. En effet, dire qu'une tenue plus basse que l'épaule éviterait une mauvaise

⁷⁷ VERCHEVAL Henri, *Dictionnaire du Violoniste*, Paris et Saintes, respectivement à la librairie Fischbacher et chez l'auteur, 1923, p. 140

circulation du sang vers les doigts me paraît saugrenu et infondé. Cet extrait aura néanmoins eu le mérite de me faire esquisser un sourire...

« Tenir le corps droit, sans raideur, légèrement appuyé sur la hanche gauche ; [...].

La direction du violon, lorsqu'il est à l'épaule, doit faire angle droit avec le pupitre.

[...]

La ligne horizontale du violon forme angle droit avec le corps : cependant la volute doit être sensiblement plus bas que l'épaule, afin de ne pas gêner la circulation du sang vers les doigts, car le violon levé trop haut est parfois une cause de fatigue. »

En 1926, Carl Flesch publie son célèbre *Art du Violon*⁷⁸ ; ses propos sur la posture et la tenue de l'instrument sont très développés, il y apporte notamment des réflexions nouvelles et donnent des explications vues sous un autre jour pour certains paramètres posturaux.

« Il faut poser le violon sur la clavicule et l'y maintenir serré, par l'abaissement du maxillaire gauche. Le rôle de la main gauche laquelle doit avant tout, (sic) garder toute son indépendance pour les changements de position se borne donc à soutenir le violon. – L'observance de ces indications rencontre toutefois certaines difficultés du fait que les éclisses n'ont guère que 2 ou 3 cm de hauteur alors que la hauteur du cou (calculé[e] de la clavicule au maxillaire) va de 4 à 8 cm. Pour remédier à cette différence de mesure, il faut donc hausser l'épaule, ou bien l'exhausser artificiellement au moyen d'un petit coussin.

⁷⁸ FLESCHE Carl, *L'Art du Violon*, Paris, Max Eschig & Cie., 1926, p. 17-21 (version française de Suzanne Joachim-Chaigneau)

C'est un avantage indiscutable que de pouvoir se passer de ce coussin ne serait-ce que pour favoriser le contact plus étroit du violon avec le violoniste, contact favorable à l'essor des vibrations. Cependant la levée de l'épaule est à éviter, car les contractions musculaires qui en résultent, influencent forcément la technique du bras gauche, toute entière. Par conséquent, pour tous les violonistes qui ont le cou un peu long, il est impossible d'éviter l'emploi du coussin qui représente pour eux un « mal nécessaire ». Je n'ai pu m'accoutumer, jusqu'ici, à la « mentonnière » rehaussée (dite : « de Prague »). Les coussins à ressorts employés par beaucoup de femmes violonistes ne se sont pas révélés non plus, comme réellement pratiques. L'épaisseur du coussin doit être conforme à l'espace qu'il s'agit pour lui de remplir, et par conséquent elle ressort du domaine individuel. – Quand il sera donné, grâce à ce coussin, de pouvoir tenir aisément son violon sans l'aide de la main, et cela pendant une demi-minute, on aura la preuve que le coussin possède l'épaisseur nécessaire. Un coussin trop épais donne au violon la position indiquée par la figure 9 ; cette position oblique rend moins fatiguant l'emploi des cordes graves (ce qui lui vaut sa popularité parmi les deuxièmes violons d'orchestre et de quatuor), mais par contre, elle est préjudiciable au jeu sur la chanterelle, non seulement en ramenant le bras droit trop près du corps, mais en exposant les doigts à glisser de la touche, trop inclinée. En résumé, tout violoniste doit s'assurer d'un coussin lui permettant de tenir son violon, solidement dans la position indiquée figure 10¹) (1) : Certains violonistes (Kreisler par exemple) remplacent le coussin de cette façon : ils ne boutonnent pas leur veste et rabattent le revers, ce qui double l'épaisseur à l'endroit de la clavicule. D'autres, au contraire, ne peuvent jouer qu'avec un vêtement soigneusement fermé, par crainte nerveuse que l'archet puisse se trouver pris par un bouton.), et il ne devra pas hésiter à modifier ce coussin jusqu'à ce qu'il ait établi exactement l'épaisseur nécessaire à la stabilité de son instrument. [...]

En résumé, l'archet doit avoir une entière liberté d'action, et il doit pouvoir se déplacer à sa guise dans l'espace compris entre le chevalet et la touche ; or, il ne peut évoluer de la sorte, que s'il se trouve sur un plan horizontal. Tout plan incliné lui est contraire. »



8 Tenue correcte du violon (p. 12).



9. Coussin. Position trop inclinée du violon causée par le volume démesuré du coussin (p. 13).



10. Coussin. Position correcte du violon, due à un juste rapport entre l'épaisseur du coussin et la longueur du cou du violoniste (p. 13).

Je trouve déjà intéressant que, comme Küchler, Flesch emploie le mot *maxillaire* plutôt que *menton*, et mon avis là-dessus est le même : je trouve ce terme mieux adapté à la réalité. Le violon se pose donc sur la clavicule et est maintenu serré avec le maxillaire gauche. La première difficulté rencontrée et que Flesch est concrètement le premier à évoquer de la sorte (avec des notions précises et métriques j'entends), c'est celle de la différence de hauteur entre les éclisses (2 à 3 cm) et celle observée entre la clavicule et le maxillaire (variant, en fonction des individus, entre 4 et 8 cm). Il y a donc quasi constamment selon lui un espace à combler : soit par le haussement de l'épaule, soit par l'usage d'un coussin. Il dit alors avec une certaine résignation qu'il vaut mieux utiliser

un coussin (bien que celui-ci ne favorise pas le contact intime avec le violon, ainsi que l'essor des vibrations) plutôt que de lever l'épaule gauche (ce qui provoquerait inévitablement des contractions musculaires et influencerait la technique du bras gauche). Pour les violonistes à long cou, le coussin est donc un « mal nécessaire ». Flesch ne renseigne malheureusement pas sur le matériau avec lequel le coussin peut être fait, bien qu'il semblerait qu'il parle de coussins artisanaux (puisqu'il dit de ne pas hésiter à modifier son épaisseur). Il ne renseigne pas non plus sur son emplacement précis, s'il doit se mettre sous le vêtement, ou bien accroché au violon par un élastique ou tout autre lien. Couplé à cela, nous manquons également de représentation visuelle, l'auteur nous délivrant seulement quelques photographies qui ne permettent pas de voir la forme, le matériau ni l'emplacement du coussin.

Cependant, Flesch donne un repère pour savoir si l'épaisseur du coussin est convenable : si l'on arrive à tenir le violon sans l'aide de la main gauche pendant trente secondes en gardant une posture et une inclinaison raisonnable, c'est que la bonne épaisseur de coussin est trouvée. « L'épreuve » de Baillot est maintenant combinée avec l'utilisation d'un coussin.

Enfin, pour que l'archet ait une grande liberté d'action, la hauteur du violon doit bien rester à l'horizontal, c'est-à-dire que la volute ne pointe ni vers le bas, ni vers le haut.

Après cela, Flesch parle de la mentonnière, un autre « mal nécessaire » :

« La mentonnière, elle aussi, est un « mal nécessaire ». Sans elle, le bois du violon est bien vite abîmé à cause du frottement et de la transpiration que le contact du menton lui impose. En outre, les vibrations sont entravées par la pression du maxillaire et de son contact direct avec une partie de la table ; c'est pourquoi tout instrument sonnera toujours avec plus d'éclat, lorsqu'il sera pourvu d'une mentonnière. L'inconvénient de la mentonnière est d'empêcher l'intime communion entre la tête de l'artiste et le corps de son instrument. Pour ma part, j'ai toujours regretté de devoir (par égard aux raisons indiquées ci-dessus) en faire usage. »

Les avantages de la mentonnière énoncés sont : protéger le bois du violon ainsi qu'éviter d'entraver ses vibrations par la pression du maxillaire sur la table.

L'inconvénient, qui pour l'auteur est malgré tout insuffisant est : empêcher l'intimité entre le violoniste et son instrument.

Le pédagogue fait une remarque quant à la modification de la position de la tête suivant le caractère musical du moment, ce qui m'amène à une opinion que j'ai déjà partagée : le corps, et la tête en l'occurrence, ne sont à mon sens pas destinés à rester figer, car cela mènerait facilement à de la crispation, voire à des contractions musculaires. Allier alors des modifications physiques (parfois presque imperceptibles) aux différents caractères de la musique que nous jouons me paraît être un conseil libérateur⁷⁹. En plus de ce qu'explique Flesch avec la tête, je me permets de rajouter une variation de mouvement qu'utilisent beaucoup de violonistes et qui permet selon moi un meilleur rendement sonore et technique ; je veux parler de la variation de l'inclinaison du violon selon la corde qui est jouée. Par exemple, on ramène le violon vers un axe presque plat en redressant notre corps lorsqu'on joue sur la corde de Mi pour que l'on utilise presque uniquement le poids naturel de l'archet et inversement lorsque l'on joue sur la corde de Sol.

Voici donc la remarque de Flesch :

« Le rapprochement de l'oreille vers le violon nous incite à nous « écouter » et à nous « laisser aller » au charme de la sonorité, en dehors de tout sens critique ; cela explique pourquoi tant de violonistes penchent la tête durant les cantilènes et la redressent lors des passages difficiles qui demandent un contrôle plus sévère. »

Flesch continue en expliquant la nuance qu'il entend entre le terme *menton* et *maxillaire* et leur position à adopter :

⁷⁹ Je tiens à préciser que je ne parle pas de gestes outranciers et inutiles dont certains violonistes usent dans leur jeu, accaparant toute l'attention sur leur personne, et se servant en définitive de la musique, plutôt que de la servir.

« Le maxillaire doit appuyer sur la mentonnière ; le menton, lui, ne doit que toucher au cordier. Si le menton reste trop éloigné du cordier, le contact n'est plus assez étroit entre le violoniste et le violon, et de plus, l'éloignement de l'oreille qui en est la conséquence fait que les impressions lui parviennent de façon trop objective. »

Puis, par la suite, l'auteur prend le temps d'expliquer l'emplacement et le rôle du pouce en faisant tout d'abord un rappel physiologique :

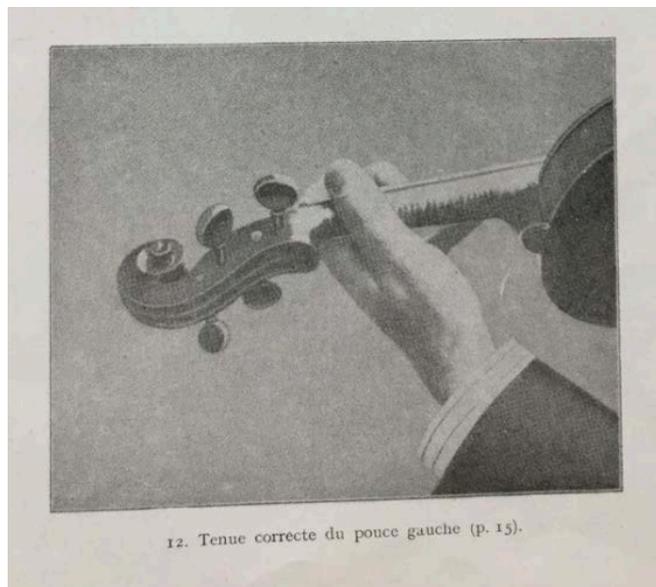
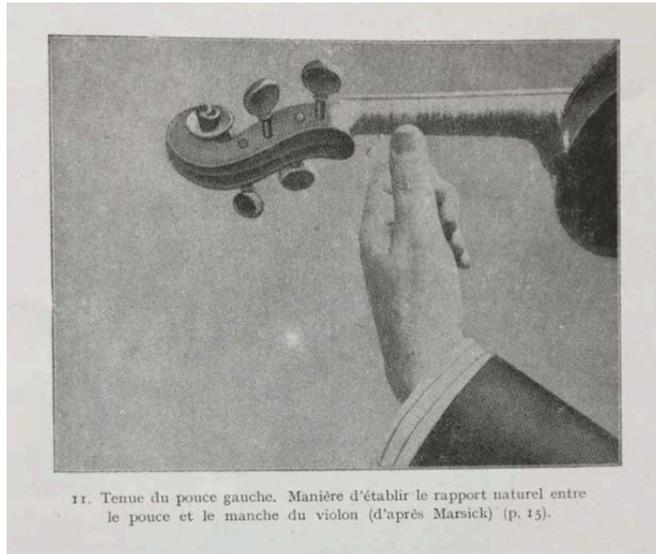
« Parlons, pour commencer du pouce. Comment se comporte-t-il, au cours des menues circonstances apportées par la vie quotidienne ? Lorsqu'on tient sans effort un objet quelconque entre l'index et le pouce, ce dernier n'est ni entièrement plié, ni absolument droit, mais légèrement arrondi ; c'est la forme qu'il adopte également, à l'état de repos. On est donc en droit de désigner cette position comme étant celle qui lui est « naturelle », par excellence et qui est toute indiquée pour sa fonction violonistique : celle de soutenir légèrement le manche sans le serrer, avec le concours de la troisième phalange de l'index, et cela, en se gardant bien de s'y « cramponner ». L'endroit auquel le pouce doit se placer sous le manche, dépend, moins du pouce lui-même, que des autres doigts et de leur longueur respective ; il convient de tenir compte de ces questions de relativité et de proportions qui varient avec chaque individu. »

Flesch considère que, puisque le pouce a une forme naturellement arrondie à l'état de repos ainsi que pour tenir un objet sans effort, il doit alors garder cette forme pour la tenue du manche. Cette explication me paraît simple et saine, en plus du fait qu'encore une fois, il conseille d'adapter cette tenue en fonction de la morphologie de la main de chacun.

Tout de suite après, l'auteur nous délivre deux manières de placer le pouce gauche. La première étant un exercice que recommandait Martin-Pierre Marsick et qui

déterminerait le bon emplacement du pouce selon les particularités physiques de chacun :

« [...] ayant assujéti le violon entre le maxillaire et la clavicule, laissez retomber votre bras ; puis, ayant ramassé vos quatre doigts les uns contre les autres en les courbant légèrement, approchez le pouce de la troisième phalange de l'index, comptée en partant de l'extrémité du doigt (sic) (figure 11). Ceci, fait, remontez lentement votre bras gauche vers le manche et laissez celui-ci se placer entre l'index et le pouce. L'index entrera en contact avec le côté droit du manche en-dessous de la troisième phalange, de façon à laisser à l'articulation qui dépend de la main (métacarpe) toute sa liberté d'action. Ensuite, posez les doigts sur le « la » : le pouce se trouvera situé de lui-même, à ce moment, à la place exacte qui convient, et cela d'accord avec les dispositions individuelles du violoniste (figure 12). »



La deuxième manière étant recommandée par plusieurs pédagogues réputés de l'époque, bien que Flesch n'y soit pas enclin :

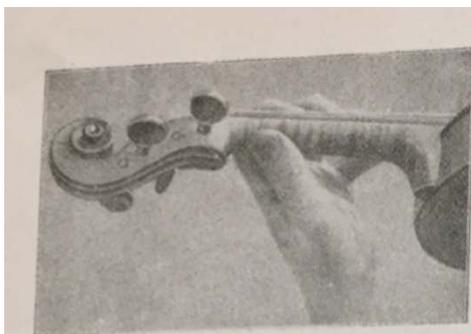
« [...] celle du pouce sous le manche (figure 13). Ici, le manche est posé sur le pouce qui le soutient entièrement ; l'index n'appuie pas au manche ; le bras est encore plus tourné en dedans, et les doigts se trouvent ainsi obligés à la pose à angle droit sur la touche. En fait, le pouce adopte par là, de façon continue, la position passagère à laquelle il recourt lorsqu'il lui faut se préparer à monter aux positions

élevées. [...], il est impossible que la main se sente à l'aise en séjournant constamment dans cette position forcée [...]. En outre, elle prive le pouce de l'appui et du soutien de l'index, lequel reste éloigné du manche, à cause du renversement exagéré du coude ; et par ce fait, cette position inflige au pouce un poids qu'il ne peut supporter, sans que la sûreté technique ne s'en trouve compromise. »

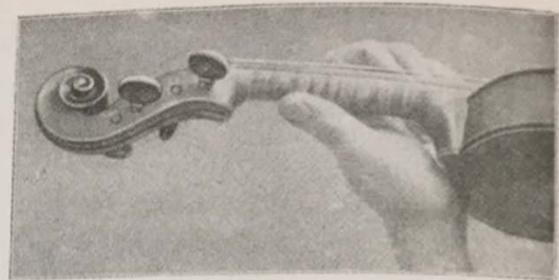
Même s'il critique négativement cette position si elle est permanente, Flesch énonce juste après les trois situations dans lesquelles il est nécessaire que le pouce se place ainsi : pour les accords à trois ou quatre sons complexes et/ou très étendus, pour préparer un démanché au-delà de la cinquième position, et pour servir d'appui dans les démanchés vers le bas, de la troisième à la première position par exemple.

Il récapitule enfin les trois fonctions du pouce :

« Soutenir très légèrement le violon (maintenu à sa base entre la clavicule et le maxillaire) ; fournir un contrepoids à la pression des quatre autres doigts ; enfin préparer les changements de position ; la descente des positions moyennes (troisième et quatrième) aux positions inférieures (première et deuxième) et la montée aux positions élevées (au-dessus de la cinquième) ; ces fonctions doivent s'accomplir par les mouvements indiqués par les figures 13 ou 13a. »



13. Position du pouce sous le manche (p. 15).



13a. Tenue du pouce, à la III^e ou IV^e position, avant le démanché, vers les positions inférieures ou supérieures (p. 15).

Cette technique du pouce se plaçant sous le manche pour les différentes situations énoncés par Flesch se rapproche finalement de la technique qu'utilisent beaucoup de violonistes baroques, et que j'ai pu brièvement expliquer plus haut, notamment pour rester en « chin-off » dans les déplacements de la main. Personnellement, je n'ai jamais appris durant ma jeunesse cette technique qui pourtant me semble efficace, permettant à mon sens de libérer un peu la forte pression du maxillaire sur la mentonnière et de mieux organiser le geste (et de peut-être créer plus de repères sur le manche).

Enfin, il m'a semblé important de relever quelques remarques que Flesch fait sur la santé physique ainsi que de partager ici l'une de ses opinions sur certains termes employés régulièrement en classe de violon et qu'il dénonce.

En parlant des crampes que l'on peut avoir au pouce, il vient à dire cela :

« La majorité des accidents de la main, provient de ce que les violonistes considèrent généralement la fatigue comme une difficulté à vaincre, au lieu de voir en elle l'avertissement donné par la nature, pour marquer l'heure du repos. Dès qu'intervient la fatigue, qu'on se repose donc ; il suffit, pour cela, de laisser retomber son bras pendant une demi-minute. Les douleurs musculaires des bras, qu'elles soient intermittentes ou chroniques peuvent être traitées avec succès par les bains de lumière ou par le massage. Qu'on n'hésite pas à recourir aux conseils d'un spécialiste. »

La façon de comprendre nos sensations est finalement mis en lumière ici, et je suis agréablement surprise de constater que des pédagogues comme Carl Flesch expliquent clairement que la fatigue musculaire doit appeler au repos (même de manière très brève : une demi-minute) et non à l'acharnement. Dans le même ordre d'idées, je pourrais rajouter que le fait d'avoir des douleurs n'est pas la preuve que l'on travaille bien et assez, mais que celles-ci sont simplement (et malheureusement) le signal d'alarme du corps qui réagit à une « maltraitance » et que ce dernier essaye de faire comprendre qu'il est temps de se reposer ou de soigner ses maux et de peut-être

adopter une meilleure tenue. Cette mentalité de finalement banaliser la douleur et de la rendre presque nécessaire reflète en grande partie une pédagogie malsaine qui malheureusement sévit encore dans quelques classes ; il n'est pas rare de rencontrer des musiciens qui soient passés par-là (ou même d'en faire partie), allant jusqu'à la tendinite, voire plus grave encore. Par exemple, une violoniste avec qui je me suis entretenue pour ce travail m'a partagé une sombre expérience : après une longue période de travail intensif, elle ressentait des fourmillements dans son pouce gauche, et au lieu de s'en alarmer, de s'accorder du repos et de peut-être consulter un professionnel de santé, elle a continué sa pratique intensive, jugeant cette sensation au pouce comme le signe d'une certaine paresse. C'était en fait le début d'une névralgie qu'elle soignera par la suite durant de longues semaines de rééducation avec des kinésithérapeutes et d'autres spécialistes. Encore aujourd'hui, il est difficile de se défaire de cette mentalité et de cette nature humaine qui est de cacher la douleur, de la faire taire.

Pour finir, Carl Flesch parle du choix des mots employés par les professeurs avec les élèves sur les sensations physiques :

« Depuis quelques années, il est de mode de parler de détente et de la nécessité de se ménager un « système du mouvement » souple, libre et délié. Ce sont là des phrases « à effet », exprimant des généralités nébuleuses, lesquelles, à mon avis, restent sans utilité pour les élèves.

[...] En effet, les partisans les plus fanatiques de ces expressions seront eux-mêmes obligés de reconnaître, que tout mouvement, quel qu'il soit, implique la tension de certains muscles ; par conséquent, toute cette terminologie ne cessera d'être un fatras de mots creux que lorsqu'elle spécifiera où, quand et comment la détente qu'elle préconise doit se produire. »

L'avis de l'auteur est assez tranché, et je pense que cette mode dont il parle n'est pas mauvaise en soi, mais il est vrai que des termes comme « souple », « libre », « délié », ou bien, si je me permets d'en rajouter car je les ai souvent entendus, « naturel », « détendu », « décontracté », « relâché », ne sont finalement pas souvent

utilisés de manière optimale pour faire comprendre la pensée du professeur aux élèves. L'idée est bonne, mais la forme est parfois mal employée. Comme le dit Carl Flesch, tout mouvement implique la tension de certains muscles, une contraction finalement. Il est alors illogique de parler de détente, de délié, de décontraction pour quelque chose qui de nature ne peut l'être. Le but est évidemment de trouver de l'efficacité dans le geste, il serait alors peut-être préférable de parler de tonus et de tension localisée, sans oublier une détente (et si besoin un étirement) après les moments de pratique et de de jeu.

En 1945, Édouard Buntschu publie un petit livre intitulé *Les Sources de la technique du violon*⁸⁰, un ouvrage regroupant d'une part des principes violonistiques, d'autre part toute une succession de phrases séparées les unes des autres, écrites en partie en gras, et dont certaines sonnent particulièrement comme des mantras. Buntschu y prône la « *souplesse comme base essentielle de la technique violonistique* ». J'y ai apprécié son avis sur la nuance entre l'aspect extérieur et la sensation intérieure de la tenue du violon (et de l'archet).

« Ils ne savent pas que la tenue du violon et de l'archet, vue du dehors, ne prouve absolument rien, que l'équilibre de la souplesse vient d'une sensation intérieure de repos musculaire.

[...]

La tenue du violon et de l'archet ne doit pas être déterminée par la simple attitude extérieure.

Les rapports de longueur entre l'arrière-bras, l'avant-bras, le métacarpe, les phalanges, sont différents chez chaque individu et créent par conséquent une plastique personnelle. L'élève ne doit pas obligatoirement imiter la tenue de son maître dans tous ses détails.

⁸⁰ BUNTSCHU Édouard, *Les Sources de la technique du violon*, Paris, édité par l'auteur, 1945, p. 9, 40, 43, 46-51, 55, 74

Ceci est tellement complexe que la qualité d'une tenue échappe, je le répète, à l'observation par l'extérieur, qu'une attitude qu'on juge très bonne du regard peut être vicieuse du point de vue de la souplesse musculaire. »

Le fait de dire que les différentes morphologies de chacun créent une plastique personnelle paraît peut-être naturel et logique de nos jours, mais finalement Buntschu détaille quelque chose de rarement explicitement dit à l'époque, en nommant par exemple précisément le bras, l'avant-bras, le métacarpe, etc. Et en faisant remarquer que l'imitation de la tenue du professeur n'est pas forcément à prescrire. Un autre paramètre, plus intime mais qui n'est finalement absolument pas négligeable pour certaines femmes, c'est la taille de leur poitrine ; si celle-ci est développée, voire fortement développée, la tenue du violon s'en voit impactée car la conduite de l'archet (notamment sur la corde de Mi) doit s'adapter à cela. Les professeurs doivent alors y prêter attention, notamment au moment de la croissance. Il en va évidemment de même pour les jeunes garçons qui ont des poussées de croissances très rapides, les laissant parfois démunis et encombrés par leurs longues jambes et longs bras.

Buntschu parle également à plusieurs reprises de l'épaule gauche :

« Ils ne savent pas qu'il faut jouer du violon sans serrer le manche, sans appuyer fortement le menton sur la mentonnière, sans serrer trop l'archet entre les doigts, sans lever l'épaule gauche.

L'épaule levée provoque la crispation des muscles dorsaux, restreint la mobilité du bras et de la main.

Avec l'épaule tombante toute la gesticulation se libère, le mécanisme s'allège.

L'expérience nous permet de déterminer d'une façon générale la tenue du violon par l'énoncé suivant :

Les doigts de la main gauche doivent pouvoir sans peine se placer sur toutes les cordes en première position sans que l'épaule gauche se

lève ou s'avance, en un mot sans le concours des muscles dorsaux et pectoraux qui doivent toujours rester au repos. (...) »

Il met l'accent sur la recherche personnelle de la tenue idéale et dénonce une explication dangereuse mais souvent utilisée :

« Chaque violoniste peut trouver la tenue idéale. Il est nécessaire dans cette recherche de ne commettre aucun effort, de n'obéir qu'à l'inertie physiologique, de ne pas appliquer à la lettre les définitions de la tenue qu'on peut lire dans maintes méthodes de violon ; définitions nées d'un souci louable, certes, mais sujettes à des interprétations trop souvent dangereuses.

A-t-on suffisamment pensé par exemple au danger d'une explication comme celle-ci concernant la tenue du violon :

« Serrez le violon entre le menton et la clavicule » (erreur) »

Avec ce genre de réflexion, le débutant maladroit aura en effet la tendance, pour mieux tenir le violon, de serrer celui-ci en soulevant l'épaule, créant selon Buntschu le pire défaut du violoniste si le professeur ne décèle pas cette mauvaise habitude à temps et ne le remet dans le droit chemin.

Selon lui, il vaudrait mieux énoncer le conseil suivant, couplé à des explications adaptées prodiguées par le professeur :

« Placez le violon entre le menton et la clavicule en évitant de le serrer afin que l'épaule gauche ne se lève pas »

Enfin, l'auteur parle de la crispation et de la nature de certains élèves à laquelle je me suis particulièrement identifiée :

« L'élève émotionnable, consciencieux, a des tendances à la crispation. Plein d'énergie, de volonté, il veut si bien faire qu'il met trop de force à son travail et se contracte. Ressentant la lourdeur de son jeu, il veut réagir contre la crispation et redouble d'énergie dans

sa lutte pour le progrès. Son professeur ayant dit : « Travaillez », il exagère, se contracte de plus en plus. Son adresse naturelle est constamment contrariée par l'émotion, l'inquiétude. [...] »

Ci-dessous, l'une des deux photographies proposées par Buntschu :



Enfin, les propos de Buntschu me paraissent très réfléchis et sains, bien que j'aurais souhaité qu'il explique comment démancher, notamment des positions élevées à des positions basses, car il ne parle ni de technique du pouce ou du poignet, ni de coussin, mais il insiste néanmoins sur la nécessité de ne pas trop appuyer sur la mentonnière.

En 1953, Maurice Hayot donne une petite explication de la tenue du violon, rien n'y est innovant mais on peut tout de même constater que même à la moitié du XX^e siècle, l'usage de la mentonnière n'est pas automatique, et comme ici, il n'est pas rare de ne pas mentionner du tout l'usage d'un coussin.

« Soutenir le violon horizontalement et le placer sur la clavicle gauche, le menton non avancé et appuyé sans excès du côté gauche contre le tire-corde mais pas sur celui-ci. (1) : Il est bon de se servir d'une mentonnière ; tout en préservant le violon, elle permet à la table du violon de vibrer librement, le menton ne portant pas sur celle-ci. »⁸¹

Dans son *Guide du violoniste*⁸² publié en 1955, Alexis de Chessin fait quelques remarques que je trouve étonnantes, voire infondées. Notamment cette particularité réservée aux jeunes filles, qui, pour des raisons de « *constitution physique* », devraient se tenir à poids égal sur les deux jambes plutôt que sur le côté gauche (en 1905, Joachim et Moser avaient également fait le même genre de remarque inexpliquée : « *Nous conseillons toutefois aux jeunes filles qui croissent encore, de laisser sur les deux jambes le poids du corps* »⁸³). Bien que la répartition du poids sur les deux jambes soit la méthode indiquée (pour tous !) de nos jours en pédagogie, je ne vois pas pourquoi De Chessin fait cette distinction sans même l'expliquer. Elle devait sûrement reposer sur des croyances scientifiques de l'époque.

« Les pieds en équerre [...]. Le corps droit, et appuyé d'aplomb sur la jambe gauche, mais sans avancer la hanche. La tête haute, immobile, inclinée légèrement vers la gauche, le regard fier, [...].

⁸¹ HAYOT Maurice, *Principes de la technique du violon basés sur des lois physiques et physiologiques : causes psychiques, ponctuation, interprétation*, Paris, ed. M. Eschig, 1953, p. 35

⁸² DE CHESSIN Alexis, *Le Guide du violoniste : technique de l'archet et mécanisme de la main gauche, en regard de la fonction organique*, Avignon, ed. Aubanel, 1955, p.14, 65

⁸³ JOACHIM Joseph et MOSER Andreas, *Traité du Violon*, Berlin, Musikverlag N. Simrock, 1905, p. 6-8

Note 1. Les jeunes filles doivent faire reposer le corps sur les deux jambes pour des raisons de constitution physique. »

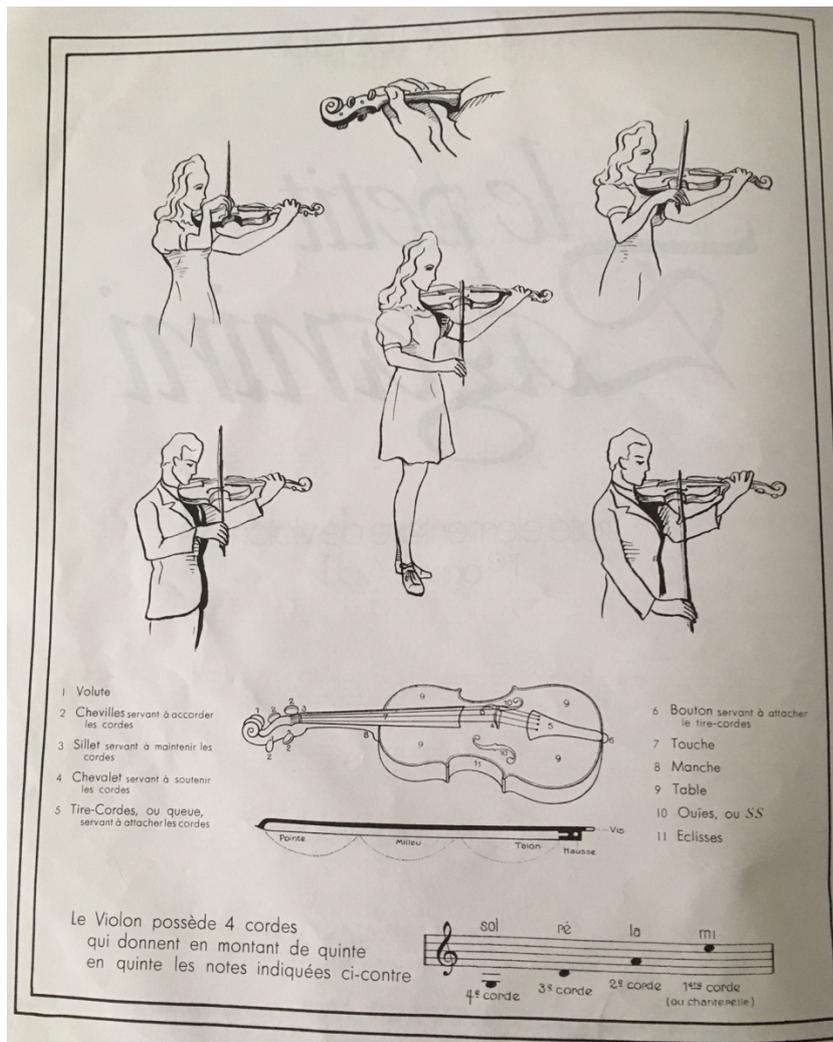
Enfin, sa description de la tenue du violon est assez banale, sauf en ce qui concerne le rôle donné à l'épaule gauche qui dénote de presque toutes les autres méthodes.

« Pour maintenir la stabilité de l'instrument, il faut recourir alors à un correctif en augmentant la pression du menton sur la mentonnière qui est secondée par le haussement de l'épaule gauche. »

Veut-il dire par là que cette tenue avec l'épaule rehaussée doit être permanente ou occasionnelle ? Il manque malheureusement de précision. Mais on peut en revanche remarquer qu'ici, la mentonnière est mentionnée tout à fait naturellement, celle-ci faisant donc apparemment partie intégrante du violon pour lui.

Certaines méthodes, bien qu'elles soient destinées à la première année de violon, ne présentent quasi aucune explication sur la manière de tenir le violon. C'est le cas pour *Le petit Paganini*⁸⁴ publié en 1960, un « *Traité élémentaire de violon* » qui repose sur mon étagère avec mes autres méthodes d'enfant. Seulement quelques dessins montrent brièvement la tenue de l'instrument ; on peut tout de même remarquer que, d'après le schéma de l'instrument, il n'y a pas de mentonnière, et à priori, pas de coussin non plus.

⁸⁴ VAN DE VELDE Ernest, *Le petit Paganini*, Tours, éd. Van de Velde, 1960, p. 4



De même pour la *Technique analysée du violon*⁸⁵ d'André Delmon, la méthode ne parle de la tenue de l'instrument qu'en seulement trois lignes, bien qu'il soit mentionné en sous-titre que cette méthode se base entre autres sur *l'éducation et le contrôle des réflexes psycho-physiologiques*. Ici, aucune illustration n'est fournie.

« Pendant l'exercice [de cordes à vide jouées avec tout l'archet] :

1°) ne pas trop avancer le menton afin qu'il ne touche pas le cordier

2°) ne pas trop incliner la tête (vers la gauche)

3°) bien « plaquer » le violon contre l'épaule qui doit être un peu surélevée. »

⁸⁵ DELMON André, *Technique analysée du violon – Méthode d'enseignement basée sur la création, l'éducation et le contrôle des réflexes psycho-physiologiques*, Paris, Société d'édition des partitions analysées, 1966, p. 2

La méthode propose également l'exercice de « maintien » de l'instrument, c'est-à-dire, comme dans plusieurs autres ouvrages, le fait de tenir le violon sans l'aide de la main gauche. Comme dans la citation précédente, l'épaule se surélève pour maintenir l'instrument, conjugué avec la pression du menton sur le violon. Il me semble d'ailleurs que la mentonnière ne fait pas partie de l'instrument, puisqu'elle n'est mentionnée nulle part.

Je remarque avec étonnement qu'au cours de mes recherches il n'est pas extrêmement rare de voir que le rehaussement de l'épaule est conseillé.

En 1974, la fameuse méthode de Paul Rolland voit le jour. Elle sera traduite en français en 1991 et sera intitulée *L'Enseignement du mouvement dans le jeu des cordes : techniques formatives et correctives pour le violon et l'alto*⁸⁶. Cet ouvrage est un vaste projet de recherche, avec des vidéos correspondant aux explications, « *visant à accélérer l'apprentissage du violon et de l'alto, en améliorant les techniques d'acquisition des bons mouvements pour faire fondre les tensions.* » (4^e de couverture).

Paul Rolland est rigoureux dans ses explications, fournissant, en plus des vidéos, des photographies et illustrations ainsi que plusieurs exercices très pertinents pour l'apprentissage de la tenue du violon. Tout le chapitre XVII est dédié à l'enseignement correctif ; il y explique en somme la difficulté de se défaire des mauvaises habitudes posturales et techniques, et comment aborder le changement avec l'élève.

Il commence par informer sur le fonctionnement de l'organisme humain, comparable à un mobile qui se voit modifié (et mis en mouvement) de toute part lorsque l'on ne touche qu'à une seule de ses parties.

« L'organisme humain est indivisible [...] Les parties qui le composent s'harmonisent si intimement que toute tentative de modification du fonctionnement de l'une d'elles modifie inévitablement le réglage de

⁸⁶ ROLLAND Paul, *L'Enseignement du mouvement dans le jeu des cordes : techniques formatives et correctives pour le violon et l'alto*, Sainte-Foy, ed. Presses de l'Université Laval, 1991, p. 35, 40, 77-80, 84-88, 90-94, 203-206 (Traduit par Chantal Masson-Bourque d'après la première édition anglaise parue en 1974)

*l'ensemble.*⁶ (⁶ : F. Matthias Alexander⁸⁷, *The Use of the Self : Its Conscious Direction in Relation to Diagnosis, Functioning and the Control of Reaction*, New York, E.P. Dutton and Co., 1932, p. 45.) »

Il appelle également à un équilibre et un dynamisme global de la tenue du violon, avec une variation des points de contact, rejetant donc une posture figée.

« Une tenue fixe de l'instrument entraîne de la tension statique dans la région du cou et de l'épaule ; cette tension tend à gagner les bras et les doigts, ce qui entrave leur liberté. Le violon ou l'alto doivent être placés en équilibre et non serrés comme dans un étau. La tenue de l'instrument est quelque chose de dynamique. La fonction de support circule constamment à des degrés divers entre six points de contact éventuels : la clavicule, le maxillaire, le pouce, le côté du premier doigt, le bout des doigts et l'intérieur du poignet, sans jamais forcer ou se fixer sur l'un ou l'autre de ces points. »

Toujours dans cette idée de dynamisme global, il précise qu'il faut éviter de localiser le maintien du violon uniquement dans la zone de l'épaule : le réflexe de serrer l'instrument faisant inmanquablement monter celle-ci. Il est préférable d'adopter une posture dynamique des jambes, du diaphragme, des muscles du dos, ainsi que de permettre à la tête de bouger légèrement.

Bien que le violon soit un instrument très léger (environ 460 grammes), Paul Rolland précise la répartition de son poids sur le corps.

« Une grande partie du poids de l'instrument est assumée au niveau de la mentonnière et le bras gauche offre un soutien complémentaire

⁸⁷ Frederick Matthias Alexander (1869–1955) est celui qui a mis au point la célèbre technique homonyme. Acteur de formation et souffrant d'aphonie, il développa une méthode de travail sur soi pour optimiser l'usage de sa voix, la médecine ne parvenant pas à régler son problème. C'est par l'auto-observation et le raisonnement qu'il réussit finalement à se soigner. Fort de cette expérience, Frederick Matthias Alexander conçut alors des moyens d'apprentissage pour permettre une autonomie tout en continuant à progresser, ceci ayant pour but concret de rendre n'importe quelle action physique la plus facile possible (s'asseoir, marcher, porter un objet, etc.). La méthode de Rolland cherche ainsi à appliquer au violon les principes physiologiques et expérimentaux de la « Technique Alexander ».

*au niveau du manche pour éviter une trop grande tension dans
l'épaule »*

Le poids du violon n'est donc pas, comme j'ai pu le croire pendant des années, assumé seulement au niveau de la tête par la pince menton/épaule. Je ne dis pas que c'est ce qu'il se passait réellement et physiquement chez moi, mais c'était la conception mentale que j'avais de la tenue du violon.

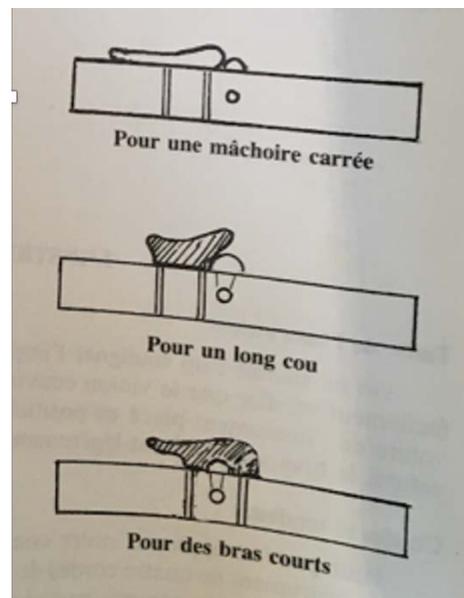
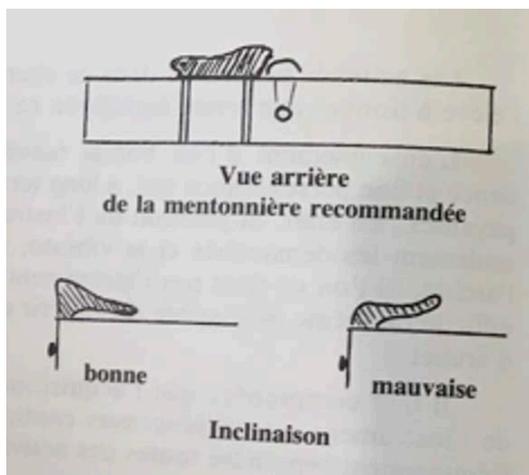
Pour lui, « *les images sont plus efficaces que les directives spécifiques détaillées, souvent trop limitées ou trop nombreuses* ». Ainsi, il n'hésitera pas à donner des métaphores ou à nommer des exercices par des noms ludiques (tels que *La Statue de la Liberté* ou *La Navette* que nous verrons plus bas). Voici l'une de ses métaphores à propos des bras que j'ai particulièrement apprécié :

« Si vous dites : « À droite vous êtes un danseur et à gauche un haltérophile », la force et la légèreté se répartiront d'elles-mêmes aux bons endroits. »

Attardons-nous maintenant sur son chapitre IV intitulé la *Tenue du violon*. L'objectif est de trouver une tenue équilibrée mais il faudra dès le début reconnaître que son acquisition est un processus continu. Il soumet la photographie d'une petite fille tenant son violon pour illustrer ses propos. Je trouve la légende de cette image particulièrement bien choisie, même si elle est extrêmement simple. En effet, je ne trouve pas anodin qu'il dise « Une *bonne tenue* » et pas « La *bonne tenue* », cela permettant finalement, d'après l'image, une variation possible de la tenue selon les morphologies.



En parlant du choix de la mentonnière, le pédagogue joint ces dessins-ci :

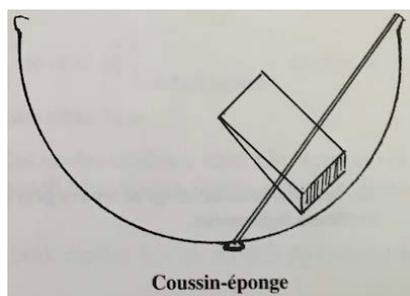
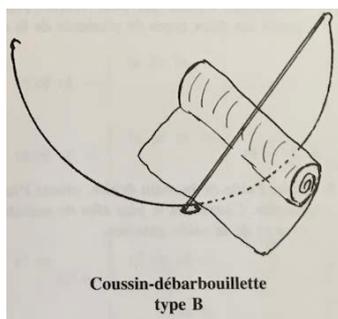


Il laisse le choix, selon la morphologie des violonistes, entre quatre sortes de mentonnières. On peut le voir : l'une est assez haute pour convenir à un long cou, une autre est plate pour les mâchoires carrées, une autre encore a une attache centrale au niveau du cordier pour que les personnes aux bras courts puissent déployer sans

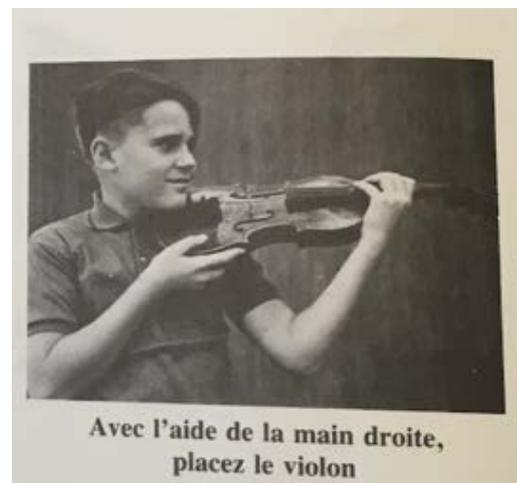
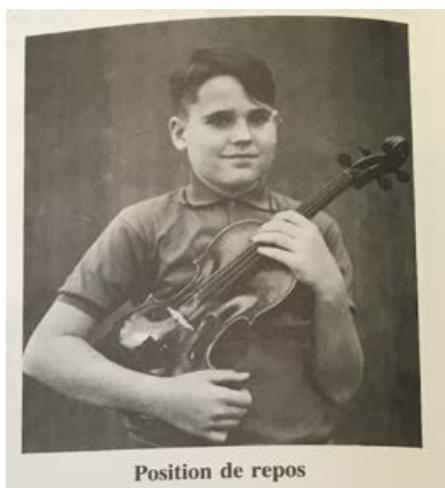
difficultés leur bras droit et ainsi utiliser toute la longueur de l'archet dans un axe bien perpendiculaire aux cordes. Jusque-là, je trouve cela très inclusif.

En revanche, il préconise à toutes les mentonnières d'être inclinées vers la table de l'instrument (voir le premier dessin dans la catégorie « *Inclinaison* ») pour que le menton exerce selon lui une pression vers l'arrière de la mentonnière et fonctionne ainsi comme un levier. Il rejette à l'inverse les mentonnières qui ont une forme ascendante vers la tête du violon. Je reste mitigée à propos de cela. D'abord, je n'ai jamais vu de mentonnière baissant vers la table d'harmonie ainsi, comme représenté plus haut. De plus, plusieurs violonistes de mon entourage et moi-même apprécions les mentonnières plutôt plates (tout en étant surélevées j'entends) ; je trouve alors ici, et pour une fois, les propos de Rolland difficilement interprétables et peu inclusifs.

Ensuite, l'auteur parle du choix du coussin. En mentionnant d'abord qu'il y a des concertistes qui n'utilisent que le revers de leur veste, que d'autres mettent un coussin sous le vêtement ou encore qu'ils l'attachent directement à l'instrument, Paul Rolland propose finalement deux sortes de coussins artisanaux destinés aux enfants. La première est une débarbouillette enroulée, l'autre une éponge. On peut pour la première la laisser sur l'épaule, ou bien comme pour l'éponge, la fixer avec un lien. Le pédagogue n'explique pas en revanche à quoi servent ces coussins. Doivent-ils être utilisés seulement pour incliner le violon vers la droite, ou bien pour le surélever tout entier, ou encore pour simplement rendre plus confortable le contact de l'instrument avec le corps ? Nous manquons ici malheureusement de précisions. Dans ses vidéos anglophones, il dit simplement que le coussin (*a pad*) peut faciliter la tenue du violon. Voici néanmoins les illustrations correspondantes dans le manuel.



Pour adopter dès le début une forme correcte de la main et du coude, ainsi que pour développer la souplesse du bras gauche, le pédagogue propose d'effectuer des pizz main gauche sur les cordes à vide avec le troisième et quatrième doigt en position de repos (voir l'image correspondante ci-dessous), puis de continuer cela tout en amenant le violon vers la clavicule avec la main droite. Cette technique me paraît être à première vue très efficace, mettant de plus en action dès le début le troisième et quatrième doigt de l'élève, ces derniers étant souvent inactifs pendant des semaines dans d'autres méthodes d'apprentissage.



Pour une posture équilibrée, « *de légers mouvements des jambes contribuent à détendre les autres parties du corps* ». On remarque encore une fois ce rejet des postures figées.

Pour permettre de développer les muscles dont on se sert pour tenir le violon, il propose d'effectuer « *la marche de l'étui* » :

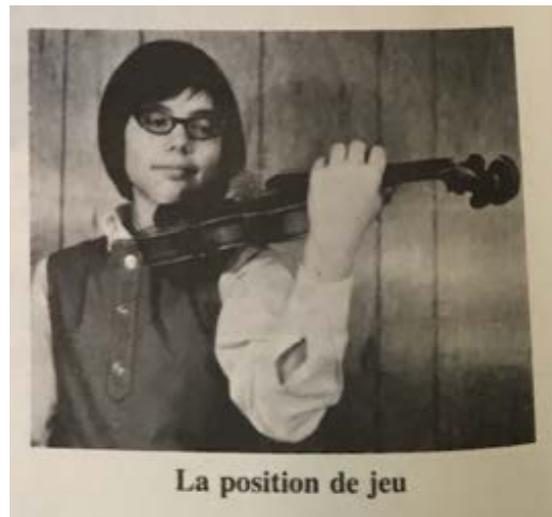


Je ne suis pas tout à fait convaincue que cela développe réellement les muscles, à part si cela est pratiqué de manière presque quotidienne et pendant plusieurs minutes ; néanmoins, je pense que cet exercice est bien pour que l'élève prenne conscience des muscles utilisés pour tenir le violon.

Je trouve son exercice intitulé « La Statue de la Liberté » utile pour favoriser un aspect ouvert et vertical du violon, il peut permettre sans doute d'éviter une posture qui s'affaisse. Rolland l'utilise également pour apprendre à placer rapidement le violon sans l'aide de la main droite, en s'assurant, en le faisant, que le bouton soit bien placé au centre de la gorge.

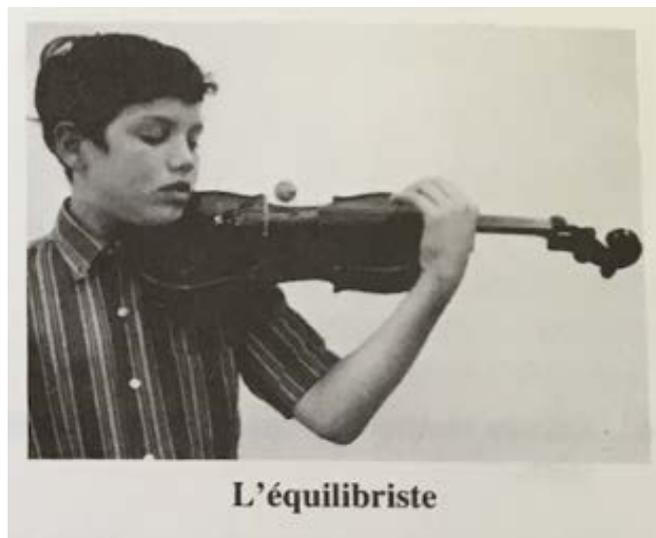


La « torche »



La position de jeu

Pour établir automatiquement la bonne inclinaison et la bonne hauteur du violon, Rolland propose l'activité de « *L'équilibriste* ». Elle consiste à placer une balle de ping-pong en équilibre entre la corde de Ré et de Sol. L'aspect ludique de cette activité, incluant un petit challenge, me paraît tout à fait réussi.



L'équilibriste

Pour expliquer la façon de sécuriser la tenue de l'instrument, Paul Rolland dit cela :

« Il y a plusieurs façons de concevoir le soutien de l'instrument [...]. À notre avis, le soutien varie selon les besoins du passage à jouer [...].

Bien que le principe du « pont » constitue l'approche la plus détendue, il est clair que, dans certains cas, le maxillaire et l'épaule doivent assurer presque tout le soutien pour libérer la main gauche. »

Encore une fois, Rolland montre qu'il prône une tenue pouvant varier. Et pour faire comprendre le rôle et le poids du maxillaire, il propose d'enlever l'emprise de la tête sur le violon et de placer deux doigts sur le bord de la mentonnière qui appuient suffisamment pour maintenir le violon à l'horizontal, pratiquement sans le soutien de la main gauche.



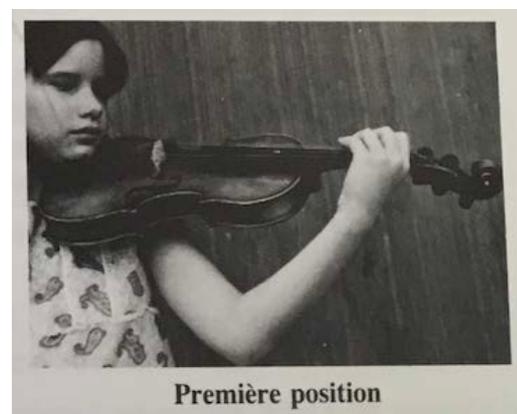
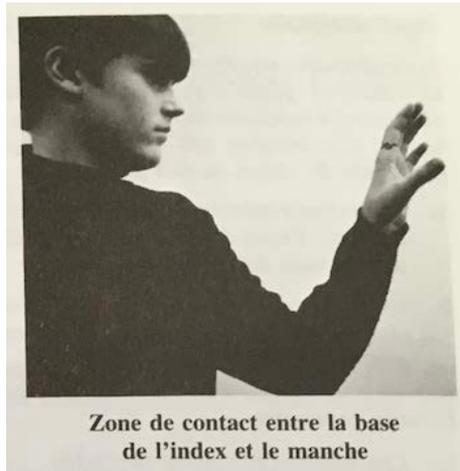
Un autre exercice, celui du balancement des bras, présente néanmoins quelques faiblesses. Rolland énonce ceci :

- *« Laissez tomber le bras gauche et continuez à tenir avec le maxillaire.*
- *Balancez le bras d'avant en arrière et latéralement pour éliminer toute tension dans les épaules et pour voir si le maintien est bon. »*



D'une part, on peut constater sur la photographie correspondant aux explications que la jeune fille à droite soulève son épaule (bien que cet exercice indique au contraire qu'il élimine toute tension dans cette partie du corps), d'autre part, sans l'aide d'une barre (car un petit coussin ou un pad ne sont pas suffisants à mon avis et d'après mes expériences), il me semble impossible de maintenir le violon dans un axe horizontal sans le soutien de la main gauche (ou bien sans le rehaussement de l'épaule gauche). Je reste tout à fait perplexe quant à cet exercice contre-productif à mon sens. Il pourrait permettre peut-être seulement de détendre le coude et la main...

L'une des dernières activités que l'auteur propose est la « Navette ». Elle favorise la tenue du violon et élimine raideur et fatigue, elle prépare également aux démanchés. Cet exercice consiste à faire glisser la main (avec une marque dessinée au feutre sur la base de l'index pour visualiser le contact index/manche) de la 1^{re} à la 5^e position, puis jusqu'à l'extrémité de la touche. Cela développe également la souplesse de l'épaule et la place du pouce dans les positions hautes. Il est possible d'enrichir l'exercice en arrêtant épisodiquement le mouvement et effectuer des pizz main gauche en cordes à vide dans les positions atteintes.

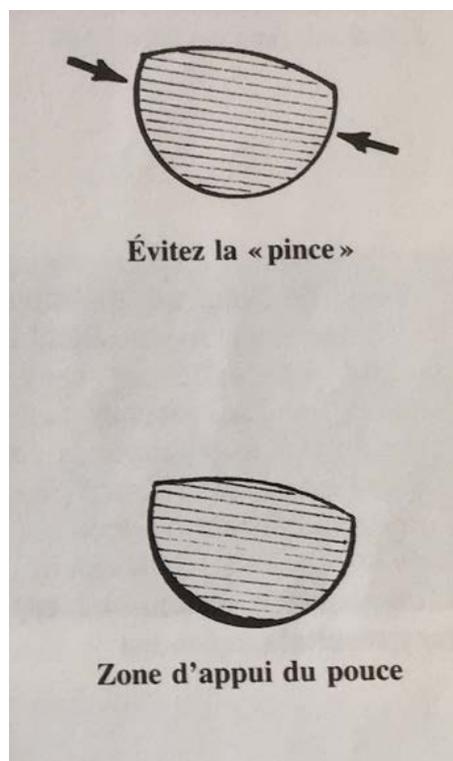
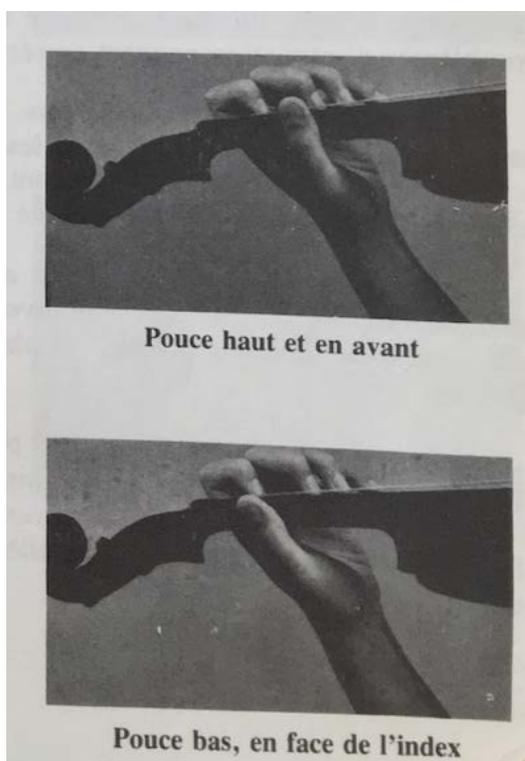


Enfin, pour donner de la liberté au bras gauche ainsi qu'à l'épaule dès le début, et pour préparer aux changements de cordes et aux grands démanchés, le pédagogue propose le balancement du bras gauche. Il faut alors effectuer des pizz main gauche sur les différentes cordes en balançant de manière corrélée le bras gauche (et le coude). Il est bon de combiner l'activité de la navette à celle-ci.



Plus loin, Rolland développe sa réflexion sur le pouce. Il en explique le rôle (être un « *support à l'instrument et contrebalancer la pression des doigts* »), et décrit les différents placements possibles (précisant que c'est « *une affaire de choix personnel* ») : la hauteur par rapport à la touche et la position latérale variant du La bémol au Si bécarré sur la corde de Sol en 1^{re} position.

J'ai particulièrement apprécié le fait que Paul Rolland montre dans ses vidéos plusieurs violonistes (avec des formes de mains différentes) en situation de jeu. Celles-ci nous laissaient observer, grâce à l'angle de vue, la manière dont chacun utilise le pouce. Certains le tiennent très en avant, en face du second doigt, d'autres le font ressortir sensiblement au-delà du manche, et d'autres encore le tiennent assez en arrière. J'ai pu m'identifier à ces derniers, et je ne cache pas que cela m'a rassurée. Je le développerai plus tard dans ma seconde partie, mais il est vrai que la tenue de mon pouce m'a longtemps fait culpabiliser, les remarques de mes professeurs allant à l'encontre de ce que je trouvais confortable.



88

⁸⁸ Les dessins représentent une coupe transversale du manche et les différentes zones de contact des doigts de la main gauche

Enfin, Paul Rolland dédie donc tout un chapitre sur l'enseignement correctif et insiste sur cette tenue de l'instrument si compliquée à adopter.

« L'apprentissage suppose une double démarche : la formation et les retouches. »

« L'art subtil de jouer du violon suppose une technique précise qui ne s'acquiert pas automatiquement par la simple pratique. On constate trop souvent que des élèves de niveau intermédiaire ou même avancé se tiennent mal et que leurs mouvements sont maladroits. »

En citant Carl Flesch, Rolland parle de la hiérarchie des missions du professeur (et de l'élève) qui sont trop souvent inversées :

« Carl Flesch disait que le progrès dépend en premier lieu de la prise de conscience et de la correction des défauts et des faiblesses, et en second lieu seulement, de l'apprentissage de nouveaux éléments techniques et d'un répertoire neuf. Malheureusement, la première démarche est beaucoup moins populaire auprès des élèves que la seconde, et bien des instrumentistes, élèves autant que professeurs, sont réticents à s'occuper des problèmes s'il n'y a pas de résultats immédiats. Or les problèmes qui nous préoccupent tout particulièrement, les problèmes de mouvement, sont précisément de ceux qui exigent des efforts attentifs à long terme. »

Notons qu'aujourd'hui il est de plus en plus difficile pour les professeurs de s'attarder sur les problèmes posturaux, eu égard à la diminution des temps de cours hebdomadaires et aux programmes exigeants établis par les institutions. L'apprentissage de nouveaux éléments techniques et d'un répertoire neuf peut paraître en effet plus attrayant, et je comprends, sans forcément la prôner, l'inversion des priorités qui se généralise de fait.

De plus, Rolland remarque que dire qu'il faut corriger, se défaire d'une mauvaise habitude en soi, peut vexer et faire appréhender l'élève.

« [...] le plus gros problème vient du fait que celui qui joue se sent bien dans ce qu'il a l'habitude de faire, alors que ce qui est réellement bon est d'abord ressenti comme gauche et antinaturel. »

L'une des étapes la plus importante est finalement de faire désirer le changement chez l'étudiant, de le convaincre de sa nécessité.

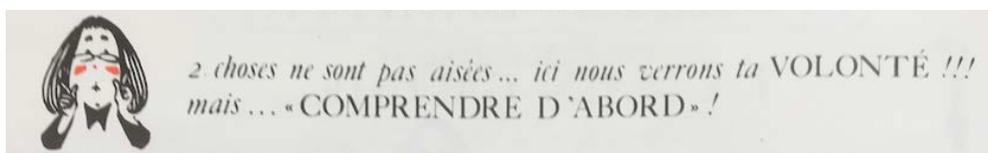
Il faut ensuite lui proposer une « *représentation mentale des « modèles » de mouvements projetés.* »

« Établir de façon très vive l'image mentale et les sensations kinesthésiques du mouvement désiré et les pratiquer mentalement. Cette méthode exige une capacité de concentration disciplinée. Elle est donc plus efficace avec les adultes. Elle est aussi particulièrement recommandée dans les cas graves, quand l'étudiant est vraiment incapable de se défaire de ses réponses motrices erronées. Par la pensée du mouvement, l'élève peut ouvrir la voie à de nouvelles réponses, les « bonnes » réponses. »

L'ouvrage de Paul Rolland représente à mes yeux un apport conséquent à la pédagogie du violon ; ses métaphores, ses réflexions, ainsi que ses activités et vidéos sont très enrichissantes, et je ne suis point étonnée de retrouver des éléments de sa pédagogie dans les classes de violon des conservatoires dans lesquels j'ai pu enseigner.

En 1979, Paule Charrier publie sa méthode intitulée *J'apprends le Violon*⁸⁹. Quelques pages sont dédiées aux différents paramètres de la tenue du violon, mais le ton adopté dans ce manuel me semble problématique. En effet, les remarques peuvent être très infantilisantes, culpabilisantes, catégoriques et infusées de propos négatifs. En voici quelques exemples :

⁸⁹ CHARRIER Paule, *J'apprends le violon – la pédagogie vivante*, Cholet, ed. L'ère de musique, 1979, p. 7, 10, 20, 22



Hormis cela, la définition de la tenue est donnée en quelques lignes :

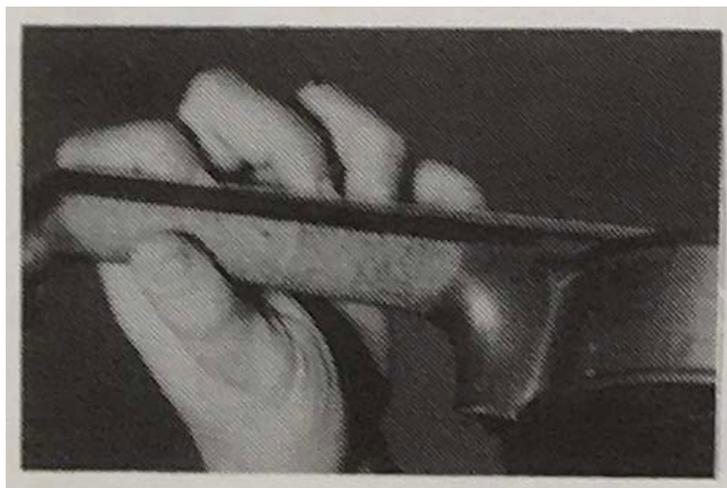
« Oui, c'est le menton et non le bras gauche qui assure la position horizontale du violon !

L'élève enfonce bien son violon près du cou. Son menton cherche le point d'appui au creux de la mentonnière. Une fois trouvé ce point d'appui, maintenir le violon entre l'épaule et le menton, le nez face à la 4^{ème} corde. »

Pour la pédagogue, le bras gauche ne concourt pas du tout à la tenue de l'instrument, seule la pince épaule/menton doit être utilisée ; il n'est d'ailleurs pas dit que l'épaule doit rester basse ou détendue. De plus, l'utilisation d'un coussin n'est ni

mentionnée ni représentée dans les photographies. Il est alors possible de supposer que, concernant la première image fournie plus haut, la tenue du violon sans l'aide de la main gauche induit un rehaussement de l'épaule. Outre cela, il ne me semble pas nécessaire d'indiquer de tenir le violon uniquement avec le menton et l'épaule, surtout pour un débutant qui, durant ses premières années de pratique, ne fera que jouer des cordes à vide et de de la musique en première position. Cela l'oblige à exercer une pression constante avec la tête qui, à force, peut être source de tension et de crispation.

Pour terminer, Paule Charrier ne dit pas où placer le pouce gauche, nous pouvons alors seulement nous référer aux photographies données. Selon celles-ci, le pouce est particulièrement placé vers la tête du manche (en arrière), contrairement aux préconisations données dans de nombreuses méthodes étudiées précédemment qui conseillaient plutôt d'avoir un pouce gauche faisant face au premier ou second doigt. Cependant, la photographie que je joins ci-dessous représente une main d'enfant. Sa taille et ses proportions sont alors bien différentes de celles des mains d'adulte. Cela me fait alors penser qu'il est peut-être plus aisé et naturel pour les petites mains d'avoir un pouce placé un peu en arrière plutôt que de faire adopter à celui-ci une position plus avancée sur le manche.



En 1983, Wolfram Kœnig écrit *La Technique moderne du violon*⁹⁰ et apporte une certaine fraîcheur à la pédagogie du violon. Publié deux années après *Le Violon intérieur* de Dominique Hoppenot, on peut constater ce besoin grandissant de l'époque qui est de prendre soin de nos gestes et de notre posture par le respect de la physiologie humaine.

Pour Kœnig, il est important d'éviter la crispation, mais également, et c'est l'un des premiers points qui m'intéresse dans cet ouvrage, il faut éviter le relâchement. Il utilise l'un de mes mots préférés pour définir le ressenti physique que l'on devrait avoir pour tenir le violon : le tonus.

« Pour jouer du violon, la bonne attitude ne doit être ni relâchée, ni crispée, mais avoir un tonus raisonnable »

Il ajoute à cela un exercice (qui est également utile pour combattre le trac) :

« Pour obtenir celui-ci, il convient de « se secouer » comme lorsqu'on se ressaisit un peu vivement. »

Kœnig parle de presque tous les éléments du corps et de leur usage, notamment à propos de la répartition du poids sur les pieds.

« 75% sur les talons et 25% sur les plantes »

Comme Paul Rolland, Kœnig se soucie de l'insuffisance notoire de la musculature dorsale (contrairement à la musculature des jambes par exemple qui est généralement suffisante car elle est sollicitée constamment), et propose pour corriger cela de porter des objets légers en équilibre sur la tête ou d'effectuer des exercices avec des poids et des haltères. Cela apportera rapidement selon lui une amélioration sensible. Il conseille également de surveiller les habitudes respiratoires des élèves car elles déterminent aussi la position des épaules. À propos de celles-ci, il parle de l'objectif pour effectuer les démanchés descendants ou certains changements de cordes :

⁹⁰ KœNIG Wolfram, *La Technique moderne du violon*, Issy-les-Moulineaux, ed. EAP, 1983, p. 15, 17, 25, 27, 29, 33

« Au niveau de l'épaule, il faut trouver une tenue du violon qui permette, du moins pour un court laps de temps, de maintenir le violon sans le faire reposer sur la main gauche. »

Il précise néanmoins qu'hormis ces situations-là, la main gauche peut et doit participer à la tenue du violon.

Kœnig explique précisément où se situe le point d'appui sur la clavicule où le violon repose :

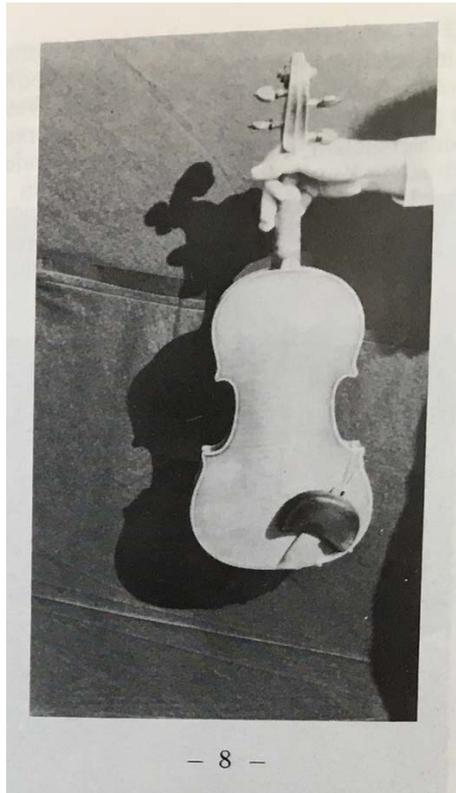
« Le creux qui se situe avant l'épaississement de la clavicule, à proximité de l'articulation clavicule-thorax, s'offre comme point d'appui. »

Par la suite, il parle du coussin. Selon lui, même si l'épaule se rapproche naturellement du violon lorsque l'on place la main gauche plus haut qu'elle, il convient d'en utiliser un.

« il faudra le plus souvent un coussinet ou support pour permettre l'inclinaison du violon propice au coup d'archet.

[...]

Le point de contact entre le fond du violon et l'épaule devrait se trouver à peu près sur la ligne qui va du bouton à la volute. C'est en fonction de cette donnée que le coussin ou le support doit être disposé. (Photo 8) »



Les « *supports en forme d'étrier* » (je pense qu'il parle ici des modèles se rapprochant des barres Kun) ont selon lui une trop grande surface d'appui ; il vaut mieux un coussin qui touche l'épaule en un seul point pour garder la *mobilité* du violon.

À propos de la mentonnière, il faut trouver un modèle avec la bonne forme et la bonne hauteur pour que cet accessoire permette au violoniste de seulement tourner légèrement la tête vers la gauche, sans fléchir le cou ni vers l'avant ni latéralement.

Finalement pour Kœnig, le coussin sert à améliorer l'inclinaison du violon pour les coups d'archet, et la mentonnière à combler l'espace situé entre le menton et le corps du violon.

Il ajoute une remarque à propos des muscles de la tête et du cou utilisés pour tenir l'instrument, sûrement pour rassurer.

« Les muscles utilisés à cette fin sont largement suffisants pour travailler dans cette direction et, normalement, ils sont capables de fournir pendant assez longtemps un effort de résistance bien supérieure à celui qu'il faut pour tenir un violon. »

À propos de la main gauche, Kœnig relativise ce que l'on dit souvent, à savoir que la position du bras gauche (ou la tenue du violon en générale) est antinaturelle.

« Certes, cette attitude du bras ne se rencontre que très rarement lorsqu'il s'agit d'activités utilitaires, mais elle est, en revanche, très fréquente dans les gesticulations qui accompagnent la parole et le chant. En outre, le poing levé et tremblant en signe de menace correspond assez bien, sur le plan de la communication instinctive, à l'attitude du bras gauche lorsque la main exécute un vibrato. »

Cette remarque me fait également penser à certains gestes et poses de danse baroque que j'ai pu étudier lors de mon cursus de violon baroque ; en voici une illustration :



La posture du bras de ce danseur est en effet très proche de celle du violoniste en général, en miroir évidemment.

⁹¹ RAMEAU Pierre, *Le maître à danser*, Paris, chez Jean Villette, 1725, p. 218

Enfin, l'auteur insiste encore une fois sur cette mobilité à adopter pour tenir le violon, en faisant varier avec souplesse tous les points de contact, pour finalement éviter une fatigue physique et pouvoir ainsi se concentrer sur l'expression musicale. Cela fait écho à ce que disait Paul Rolland avec les six points de contact éventuels qu'il énonçait.

« En jouant, il ne faudrait jamais être totalement immobile mais osciller autour de l'axe d'équilibre pour exécuter avec souplesse les mouvements exigés par le jeu.

[...]

Il n'est nécessaire et souhaitable de tenir le violon uniquement par le menton que pour le laps de temps, en général très bref, d'une rétrogradation de position et quelques changements de corde. Dans tous les autres cas, il est possible de renoncer partiellement ou totalement à la fixation par le menton. La solution la meilleure consiste à faire participer avec souplesse tous les points de contact, clavicule, haut de l'épaule, menton et main gauche, à la tenue du violon, de manière à pouvoir toujours modifier librement celle-ci à l'intérieur de certaines limites. Procéder ainsi, ce n'est pas seulement éviter la fatigue musculaire, c'est, dans la tenue même du violon, comme dans les mouvements qui s'ensuivront, prendre le parti de la liberté qui devra guider aussi notre recherche de l'expression musicale. »

En 1989, Victor Pomer publie *Le Violon sans douleur : guide à l'intention des professeurs*⁹², un ouvrage dans lequel est mentionné pour la première fois le modèle de coussin si connu aujourd'hui : la barre Kun. La mentonnière doit être, quant à elle, plutôt plate et couvrant en partie le cordier. Celle-ci est maintenant complètement adoptée par les violonistes.

Avant cela, Pomer explique comment placer et tenir le violon. Ses conseils sont plutôt classiques, prenant en compte la morphologie de chacun.

⁹² POMER Victor, *Le Violon sans douleur : guide à l'intention des professeurs*, Ottawa, ed. Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, p.13, 15-16, 18, 33

« Posez l'instrument à l'horizontale, sur la clavicule. D'habitude, il est légèrement incliné vers la droite, mais sans exagération. [...] »

Le menton se pose juste à gauche du cordier et presque au centre de l'instrument, le milieu du menton à peu près aligné avec le cordier.

L'instrument est donc tenu par le menton, l'épaule et la main réunis dans un parfait équilibre ; la main, pour sa part, exerce une légère pression vers le corps (et, bien que cela ne soit pas apparent, les doigts exercent la même pression au moment de jouer).

*En principe les épaules sont **toujours** en position basse ; il faut cependant tenir compte des diverses conformations physiques. Un élève aux bras longs ou aux épaules tombantes tiendra la volute de son instrument légèrement plus bas, tandis qu'un élève dont le cou est très court pourra se permettre de soulever l'épaule – de façon imperceptible. »*

Comme on peut le voir ci-dessus, il propose quand même aux élèves au cou très court de soulever imperceptiblement l'épaule gauche.

Pomer est le premier (dans l'ordre chronologique des ouvrages que j'ai étudiés) à parler des douleurs de la mâchoire et du cou, ce que je trouve bienvenu car je n'ai vu cela mentionné nulle part ailleurs, pourtant il m'est déjà arrivé personnellement de ressentir des contractions dans ces parties du corps.

« Le fait de trop serrer l'instrument aggrave ce problème [il parle ici des marques sur la peau], qui, avec le temps, rend très douloureux le côté gauche de la mâchoire ou du cou. »

Il met en garde sur les kystes qui peuvent se former à cet endroit et conseille pour régler cela de retrouver un équilibre de l'instrument avec le corps et d'éliminer les mouvements superflus. Pour le serrement des dents, il conseille de respirer par le nez et par la bouche en situation de jeu.

Comme je le disais plus haut, Pomer parle du coussin, ou, comme il le nomme en sous-titre, du support d'épaule. Pour lui, certes le coussin amortit le son, mais il procure un confort utile chez le jeune élève pour lui maintenir les épaules basses et lui éviter des tensions.

En avançant dans l'âge, il conseille aux étudiants un support plus léger et qui peut s'attacher aux rebords de l'instrument afin qu'il n'affecte ni la qualité ni le volume sonore. C'est la première fois qu'un pédagogue propose un modèle de coussin, celui-ci n'étant autre que le modèle le plus commercialisé au monde à ce jour : la barre Kun.

« Un excellent modèle qui, de plus, est ajustable, a été conçu et est commercialisé par Joseph Kun à Ottawa. »

La marque Kun a d'ailleurs fêté ses 50 ans en janvier 2022 dernier. Voici ci-dessous l'un de ses premiers modèles.



93

Il mentionne son utilité particulièrement chez les musiciens d'orchestre qui restent pendant des heures dans la même position. Cependant, il met en garde sur les supports trop épais qui limitent le contact intime entre l'interprète et son instrument et qui pourraient inciter certains violonistes à projeter l'épaule vers l'avant.

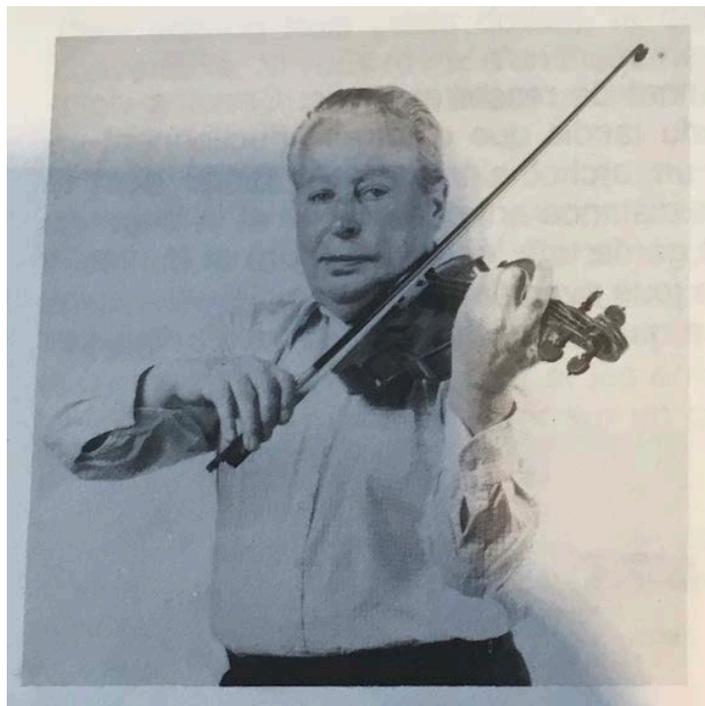
Dans mes recherches, il est arrivé à plusieurs reprises que je tombe sur des méthodes dont les avis étaient très tranchés, mais dont les explications restaient assez

⁹³ Photographie issue du site kunrest.com - <https://www.kunrest.com/fr/apropos/intellectual-property/> - consulté le 3 février 2022

pauvres ou parfois injustifiées. C'est le cas pour l'ouvrage de Max Jaffa qui, en plus de regrouper ces différents points à certains endroits, se vante d'être une méthode se suffisant à elle-même, c'est-à-dire qu'elle n'a nul besoin de l'aide d'un professeur ; celle-ci étant en plus destinée aux débutants... Il va sans dire que je m'oppose à ce genre de procédé, considérant la pédagogie d'un professeur irremplaçable ; une méthode, aussi bien faite soit-elle, ne pourra jamais s'adapter aussi bien qu'un professeur aux besoins particuliers de chaque élève.

L'auteur commence par dire qu'il faut « [p]lace[r] le violon fermement et confortablement entre votre menton et votre épaule [...] »⁹⁴

Je me permets déjà de dire que je trouve un peu étrange d'associer « fermement » et « confortablement », et je trouve que l'utilisation des termes ne sont pas vraiment adaptés. Par exemple, il aurait pu utiliser le terme *maxillaire gauche*, ou *mâchoire inférieure* au lieu de *menton*, surtout en regard avec la photo qu'il joint à ses explications.



⁹⁴ JAFFA Max, *Le Violon sans professeur : une méthode claire et des mélodies choisies à l'intention du débutant*, Québec, Ed. de l'Homme, 1990, p. 16 et 18

Il dit être absolument contre l'utilisation des coussinets (ceux en velours rembourrés, artisanaux ou achetés en magasin) sans vraiment trop expliquer pourquoi au début. Il mentionne également en exemple le coussin « Bailey Bridge » qui est apparemment utilisé par tous les élèves de Menuhin ; il parle peut-être d'un modèle se rapprochant de celui-ci :



95

⁹⁵ Photographies issues du site reverb.com - <https://reverb.com/item/25331731-vintage-yehudi-menuhin-corduroy-violin-shoulder-rest?locale=fr> – consulté le 3 février 2022

Il finit par dire que c'est un objet trop volumineux pour être fixé « à [son] *magnifique violon et il ne [lui] plaît pas* », et que ses anciens professeurs disaient qu'il entravait la vibration naturelle du violon.

Concernant la mentonnière, il dit simplement qu'il faut trouver celle qui nous convient, et que si un élève a besoin de combiner une mentonnière avec un coussin, c'est qu'il n'a pas trouvé une bonne mentonnière. Il ne donne pourtant aucun conseil pour trouver une mentonnière adaptée, ce qui me paraît très embêtant pour une méthode sans professeur destinée aux débutants.

En 1991, la méthode de Garlej et Gonzales, qui a été utilisée par nombre de débutants de ma génération et des suivantes, est publiée. Deux pages sont dédiées à la posture et quelques photographies de la main gauche ponctuent le déroulé du manuel.

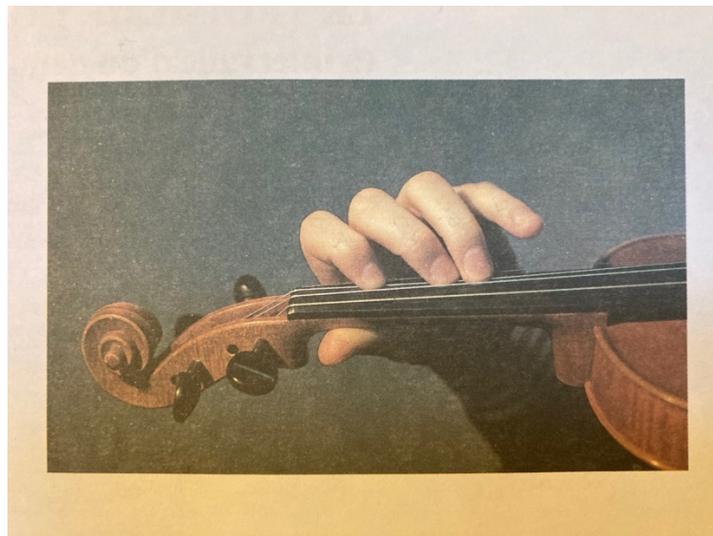
Traitant de la position du corps, ils commencent par dire que le pouce peut se placer différemment selon les formes de main, et que le coussin n'est ni interdit ni obligatoire. L'important est de tendre « *toujours vers la position la plus naturelle possible en fonction de la morphologie de chacun* »⁹⁶. Bien qu'il n'y ait malheureusement pas d'explication sur la tenue du violon, les auteurs insistent sur la nécessité que la pratique du violon n'induisse aucune tension physique, notamment au niveau des mâchoires qui doivent être desserrées et au niveau de la respiration qui doit rester libre.

D'ailleurs, la main gauche ne se place pas directement au niveau du manche pour les débutants selon eux ; ils conseillent en effet – et c'est comme cela que j'ai appris dans ma jeunesse – que la main tienne le violon au niveau des éclisses sur la table, à droite du manche. Ils justifient cela par le fait que le bras gauche du débutant se fatigue vite, et que de le tendre constamment au niveau du bas du manche intensifierait cette fatigue. Je ne suis personnellement pas contre cette méthode, mais peut-être par soucis de préserver le vernis et la propreté du bois du violon, je conseillerais de placer la main au milieu du manche, au niveau où la caisse apparaît.

⁹⁶ GARLEJ Bruno et GONZALES Jean-François, *Méthode de Violon*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 1991, p. IV, V, 2, 22



La forme de la main gauche n'est pas expliquée mais comme je l'ai dit plus haut, des photographies sont données. Comme celle de Paule Charrier, la main gauche représentée a le pouce en arrière, ma réflexion là-dessus est la même.



En 1995, le très célèbre violoniste Yehudi Menuhin publie *L'Art de jouer du violon*⁹⁷. Un ouvrage dans lequel l'artiste et pédagogue développe tous les aspects du jeu au violon, traitant beaucoup notamment de la posture, ce qui n'est pas étonnant, connaissant la passion qu'il vouait à la santé physique et au yoga. On y retrouve entre autres beaucoup d'exercices très fournis à effectuer sans le violon (étirements, exercices de respiration et de souplesse, etc.) ainsi que de très belles et pertinentes illustrations.

⁹⁷ MENUHIN Yehudi, *L'Art de jouer du violon*, Paris, ed. Buchet-Chastel, 1995, p. 54-56

Il énonce d'abord, dans sa troisième leçon traitant des exercices préparatoires pour la main gauche, une remarque qui finalement est l'une des problématiques de mon sujet :

« Rappelons-nous que le violoniste, à la différence du pianiste ou du violoncelliste dont les instruments reposent sur le sol, est seul à porter son instrument [...]. Bien plus, cette tenue de l'instrument doit être à tout moment compatible avec une entière liberté des doigts de la main gauche sur toute la touche, comme avec toute espèce de mouvement exigible de la main droite. »

Juste après, il dit comment il faut s'y prendre de manière globale :

« Ici, comme lorsqu'on tient l'archet, c'est en développant le sens de l'équilibre et de la souplesse que nous obtiendrons l'assise la plus libre et la plus saine sur laquelle nous viendrons ajouter la force et la tension, bien plus qu'en apprenant à encastrer le violon entre l'épaule et la tête ou à le bloquer entre le pouce et le premier doigt de la main gauche. »

Il insistera particulièrement sur le rôle du pouce, et de l'étude qu'on doit lui consacrer (comment l'utiliser, comprendre comment il se plie et déplie suivant la position du bras, etc.).

Ses explications concernant la tenue, ou « la prise » comme il la nomme, sont les suivantes :

« Deux appuis seulement interviennent pour maintenir le violon. L'un est la clavicule : il est passif, car c'est le violon qui bouge sur la clavicule. L'autre, c'est la main gauche, constamment mobile ou prête à se mouvoir : il est actif car c'est la main gauche qui fait bouger le violon. Une légère pression de la tête sur la mentonnière empêche le violon de glisser hors de l'appui de la clavicule.

Le haut de l'épaule, là où le bras est articulé au corps, n'a donc aucun rôle à jouer dans le maintien du violon et doit rester dans un état naturel et détendu.

Autrement dit, le violoniste doit être capable de conserver une attitude relaxée dans le même temps qu'il tient son violon ou qu'il en joue, et il doit éviter ce haussement de l'épaule gauche si courant chez de nombreux exécutants. Non seulement un tel haussement occasionne la plupart du temps une crispation gênante et douloureuse, mais encore il s'oppose à toute liberté de mouvement, de grande ou de petite amplitude, de la part du bras et des doigts. »

Dans les deux paragraphes suivants, Menuhin parle brièvement du coussin ainsi que de la mentonnière. Je remarque que ses propos, de manière générale, sont dit avec un tact particulier, laissant à chaque fois une marge d'adaptation pour le lecteur violoniste. Bien qu'il s'agisse de ses opinions personnelles, le ton reste calme, serein et bienveillant.

À propos du coussin :

« Il est préférable de se passer d'un coussin d'épaule. S'il sert simplement de support, il gêne l'épaule dans sa liberté de mouvement et s'il est bloqué sur l'épaule, l'épaule en est comme pétrifiée. Pour ceux qui ont un long cou et une clavicule effacée, on peut admettre qu'un coussin d'épaule ou un foulard plié soit d'un grand confort, mais en aucun cas le violon ne devra faire autre chose que de reposer doucement par-dessus, sans aucune pression. »

À propos de la mentonnière :

« Pour bien tenir le violon de la manière que je conseille, le mieux est d'avoir une mentonnière avec le bord assez saillant. Le modèle de

Carl Flesch est d'un excellent dessin, mais le choix d'une mentonnière est largement affaire de goût personnel. »

Menuhin conseille d'utiliser le modèle de mentonnière Carl Flesch, celle-ci devant être sur le côté du violon (et non centrale) d'après les dessins de ce livre, mais aussi d'après les nombreuses photographies et vidéos disponibles de l'artiste.

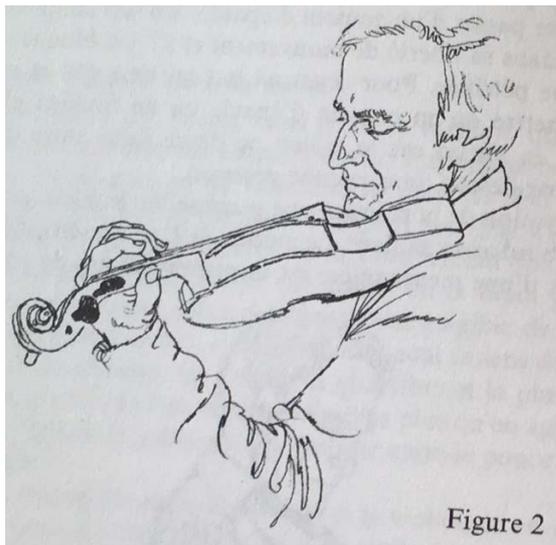
Concernant le coussin, Menuhin n'est donc pas favorable à son usage, gênant selon lui la liberté de l'épaule. Si toutefois son usage devient indispensable pour des raisons morphologiques (long cou et clavicule effacée), le violon ne devra effectuer aucune pression dessus, il devrait simplement s'y reposer.

Par la suite, l'auteur explique plus précisément comment il faut tenir le violon, pour comprendre et « *acquérir le sens de la prise du violon entre la tête et la clavicule.* »

« Partez de la position dans laquelle le violon est serré entre le menton et la clavicule, comme dans la figure 1, vos deux bras pendant naturellement sur les côtés. Le violon tombe vers le bas, le manche pointant vers le sol ; il est empêché de glisser par le poids de la tête et par une traction du menton sur la mentonnière qui le tire en arrière. Naturellement, il faudra un effort plus prononcé de la tête tant que la main gauche n'aura pas pris sa part de charge, mais cette action de la tête (la période de traction du mouvement « en cou de poulet » dont j'ai parlé à la Première Leçon, p. 22) jouera un grand rôle dans les démanchés descendants. Le violon, même lorsqu'on le laisse pendre de lui-même, ne doit pas toucher réellement l'épaule ; celle-ci doit rester complètement relaxée et libre de se mouvoir indépendamment du violon.

Placez maintenant la pulpe du pouce gauche sur le côté du manche et posez le deuxième doigt sur la 2^{ème} corde à moitié de la touche (Fig. 2). La tête n'a plus besoin d'assurer le maintien du violon en le tirant en arrière ; elle peut donc reposer légèrement sur la mentonnière, la touchant juste ce qu'il faut pour empêcher le violon

de glisser hors de la clavicule. Élevez maintenant le violon jusqu'à une position à peu près parallèle au sol, ou même un rien plus haut ; vous adapterez la tête à ce nouvel angle du violon en soulevant un instant le menton au-dessus de la mentonnière et en l'y replaçant de nouveau. L'épaule aura continué de pendre librement, de sorte qu'il y a maintenant le plus grand espace possible entre elle et l'instrument. »



Menuhin est le premier finalement à proposer « *l'ÉPREUVE* » de Baillot (tenir le violon sans la main gauche) sans toutefois indiquer qu'il faut que l'instrument reste à l'horizontal. En effet, l'auteur fait bien comprendre que sans l'aide de la main gauche (et sans coussin épais ni barre), le violon pointe vers le sol, ce qui me paraît enfin sensé, si nous suivons la consigne que presque tous les pédagogues préconisent, à savoir de ne pas hausser l'épaule gauche.

J'aimerais alors comparer trois différentes illustrations tirées de trois ouvrages étudiés : celui tout d'abord de Ferdinand Küchler, celui de Paul Rolland, et enfin celui que nous étudions présentement, *L'Art de jouer du violon* de Menuhin. Les trois proposent une image pour illustrer l'exercice de tenir le violon sans la main gauche. Je l'ai fait remarquer pour la photographie de Paul Rolland, la petite fille semble lever significativement son épaule gauche, et nous ne saurions dire, à cause de l'angle de vue utilisé, si celle de la méthode de Küchler fait de même ou utilise un coussin épais.

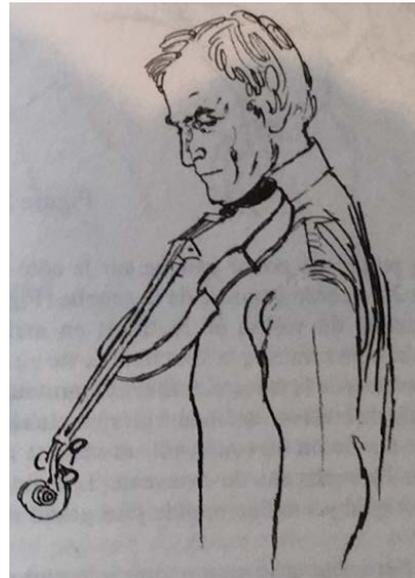


N° 1

F. Kùchler (1910)



P. Rolland (1974)



Y. Menuhin (1995)
-Figure 1-

Après cela et dans la suite du livre de Menuhin, s'ensuivront bon nombre d'exercices pour la prise de la main gauche, pour le pouce, le coude, etc. Tous sont très bien expliqués et illustrés avec justesse en dessin.

Je remarque dans cet ouvrage, de façon générale et très prononcée, l'importance donnée à l'équilibre du violon et à sa mobilité. Il n'est en aucun cas un objet statique et fixé solidement au corps⁹⁸.

En 1997, Jean Lénert publie *L'ABC du jeune violoniste*⁹⁹, une méthode dans laquelle l'auteur développe dans les premières pages la manière de tenir le violon (combinée à des exercices de posture), la manière de positionner la main gauche ainsi que son avis sur le coussin. À propos de celui-ci, Jean Lénert écrit :

⁹⁸ À titre de curiosité, voici une vidéo de Menuhin expliquant à une jeune assemblée certains des principes de la tenue de main gauche ainsi que différents exercices. Le pédagogue y utilise un violon en plastique transparent permettant d'observer au mieux son corps : <https://www.youtube.com/watch?v=mvV4A6lz-0w>

⁹⁹ LÉNERT Jean, *L'ABC du jeune violoniste – méthode complète pour débutants* – Vol. 1, collection L'école du violon, Paris, ed. G. Billaudot, 1997, p. 9, 13, 17

« — Une polémique entre les adversaires et les partisans du coussin ne devrait jamais faire oublier que **l'essentiel est d'avoir une épaule basse et détendue.**

— Si l'élève peut se passer du coussin, tant mieux, mais il ne faut pas hésiter à l'utiliser si l'élève a un long cou, lève son épaule, ou, tout simplement, présente une maladresse évidente à s'en passer.

— Il faut choisir un **petit** coussin, ou un coussin gonflable, et veiller à ne pas presser le cordier avec le menton. »

Son opinion est donc mesurée, il n'est ni pour ni contre, du moment que l'épaule gauche reste basse et détendue. Il ne doit cependant pas être de taille trop imposante. On voit d'ailleurs sur les photographies jointes aux propos que la petite fille représentée utilise un coussin attaché à son violon avec un élastique.



Lénert explique la tenue du violon par une succession d'exercices. Dans l'ordre, c'est d'abord le professeur qui amène le violon sur la clavicule de l'élève, le bras gauche de celui-ci restant le long du corps. L'enfant pose alors sans crispation le menton sur la mentonnière (le violon étant toujours soutenu par le professeur). L'exercice suivant propose que ce soit maintenant l'élève lui-même qui pose son violon sur la clavicule, sa main gauche tenant le manche entre le pouce et l'index au niveau du corps du violon. L'exercice d'après est de tenir le violon sans la main gauche ; je rappelle qu'ici la petite

fille utilise un coussin et qu'il n'est pas expressément dit que le violon doit rester parfaitement à l'horizontal. Les deux exercices suivants sont destinés à faire prendre conscience à l'élève de la liberté du pouce gauche, que celui-ci ne doit pas serrer le manche.



En position, le pouce doit toucher le manche avec sa première phalange (en partant de l'extrémité du doigt) et ne doit pas trop s'élever au-dessus de la touche. Son placement vis-à-vis des autres doigts de la main n'est pas précisé, nous possédons seulement une photographie où l'on voit qu'il fait face à l'index. Je remarque que cette forme de main me paraît harmonieuse, chaque doigt étant arrondi et semblant détendu.



Dans mes recherches à la médiathèque de la Philharmonie, j'ai trouvé un mémoire écrit par Virginie Morel en 1999¹⁰⁰ traitant de l'évolution des méthodes de violon pour débutants, regroupant quarante ouvrages publiés entre 1901 et 1997.

Bien qu'elle ne détaille pas ce qui est dit sur la tenue dans toutes les méthodes qu'elle a recueillies, elle précise que le coussin est préconisé dans trois manuels (ce qui est finalement peu par rapport au nombre d'ouvrages regroupés) :

« HAU 53 [M. Hauchard dans son premier cahier de *l'École du violon* - 1926] « *Il est recommandé de placer entre l'épaule gauche et le violon un petit coussin qui aidera à maintenir l'instrument et préservera de la tendance qu'ont certains élèves à lever l'épaule.* » (p.2), RAC 29 [E. Raclot dans son *École rénovée du violon* – 1929] recommandant d'utiliser un coussin de 8 cm sur 6 cm, et LAO 07 [N. Laoureux dans son *École pratique du violon* – 1907] : « *avant qu'il ne pose son violon, il importe que l'élève rehausse l'épaule au moyen d'un petit coussin, afin qu'il ne soit pas obligé de la relever, mais qu'il puisse, au contraire, la reculer légèrement tout en avançant la poitrine.* » (Introduction).

Virginie Morel conclue en disant :

« *Les violonistes [du XXème siècle] recherchent de plus en plus à contrôler leur corps, en leur évitant un maximum de maux, donc en respectant le mieux possible l'usage naturel que l'on peut en faire.* »

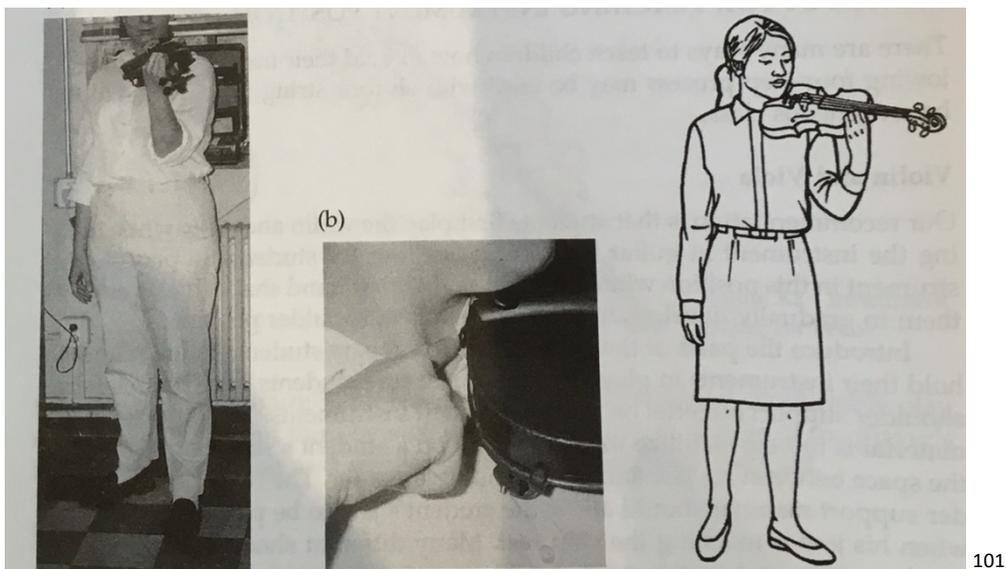
Elle terminera enfin par citer généreusement Dominique Hoppenot qui est « *celle qui a, sans nul doute, le plus marqué cette « révolution » de la tenue instrumentale* ».

¹⁰⁰ MOREL Virginie, *Évolution des méthodes de violon pour débutants au XXème siècle*, Mémoire de maîtrise sous la direction de M. Jean-Pierre MIALARET, Université Paris IV -Sorbonne, 1999, p. 43-45

h) XXI^e siècle

Passé le XX^e siècle, j'ai pu relever deux dernières méthodes mentionnant la tenue du violon, l'une anglaise et publiée en 2004, l'autre écrite en Finlande puis traduite et publiée en 2019.

La première reste assez superficielle sur les notions de posture, il s'agit d'ailleurs d'un ouvrage destiné à l'enseignement de toutes les cordes, pas seulement à celui du violon. Les auteurs disent seulement qu'il faut que l'élève ait un support d'épaule (coussin commercial, pad, etc.) pour remplir l'espace entre la joue et le haut de l'épaule, et qu'il y a plein de manières d'enseigner la posture. Ils en proposent une qui consiste tout d'abord à porter l'instrument parallèlement au sol à hauteur des yeux. On place ensuite le bouton du violon au niveau du milieu du cou. La plateforme du coussin se place alors confortablement sur l'épaule et il suffit enfin de tourner la tête pour que la joue touche la mentonnière. On remarque ici l'emploi automatique du coussin et la présence d'une barre sur les deux premières photographies ci-dessous.



¹⁰¹ HAMANN Donald and GILLESPIE Robert, *Strategies for teaching strings: building a successful string and orchestra program*, Oxford, ed. Oxford University Press, 2004, p. 33-35

La deuxième méthode du XXI^e siècle que j'ai pu relever, et la dernière que nous étudierons dans cette première partie de travail, s'intitule *L'ABC du Violon*¹⁰². C'est un manuel rédigé par Géza Szilvay (créateur de la célèbre méthode d'apprentissage « ColourStrings ») à destination des professeurs et des parents. Je porte une attention particulière à l'une des remarques qu'il fait et que je trouve particulièrement juste :

« Il [l'enseignement de base] place le professeur à un grand niveau de responsabilité dès les 1^{ères} leçons. »

Pour commencer, l'auteur explique qu'il y a trois points de contact (de « soutien ») :

- La zone de contact clavicule/dos du violon (ou épaulière)
- La zone de contact main/violon : ici il parle de la main gauche qui tient le violon au niveau de la caisse, comme dans les méthodes de Garlej/Gonzales et Lénert
- La zone de contact menton/mentonnière

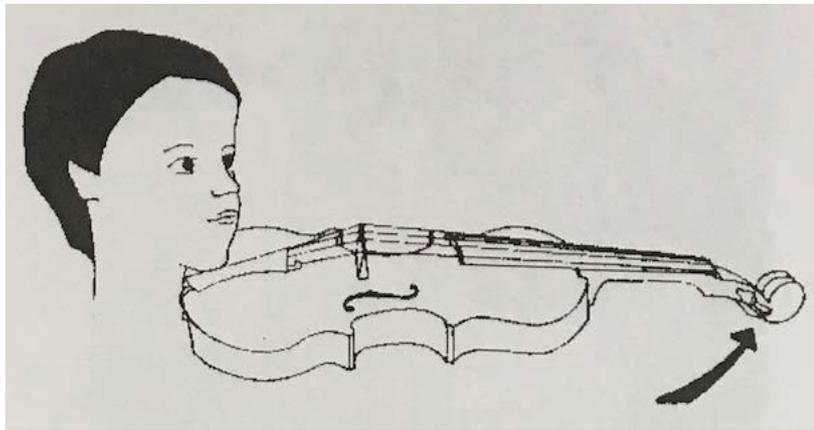


Puis, pour obtenir une tenue idéale, il faut respecter plusieurs angles :

- Celui formé par l'axe du corps et le violon ; cet angle doit être légèrement obtus.

¹⁰² SZILVAY Géza, *L'ABC du violon : Manuel pour les professeurs et les parents*, Helsinki, ed. Fennica Gehrman – Colourstrings collection, 2019, p. 4-7 (traduction par Nathalie Wizun)

- Celui du violon lui-même, c'est-à-dire son inclinaison ; l'instrument doit donc être légèrement incliné vers la droite, ceci facilitant l'action du bras droit de l'archet.
- « *L'angle d'élévation* » ; on doit relever le violon (la volute pointant un peu vers le haut) pour permettre notamment de faciliter les actions de la main gauche et de respirer librement.
- L'angle de la tête du violoniste ; elle doit être « *ournée vers la gauche, la tête se positionne sur la mentonnière par le bon fonctionnement naturel des muscles du cou et son poids inhérent. [...].* », il faut notamment éviter de coucher la tête sur la mentonnière, rapprochant trop l'oreille gauche de l'instrument.



Selon Géza Szilvay :

« Il n'existe ni mentonnière ni système d'épaulière parfaits : chaque enfant a besoin que soit pris en compte ce qui est bon pour lui. Il est important que les professeurs vérifient régulièrement le soutien du violon pour s'assurer qu'il soit suffisant et confortable tout au long de la croissance de l'enfant. »

« Les grandes lignes pour une position idéale du violon laissent de la place à des adaptations selon les individus [...]. Le positionnement adéquat du violon est régi par la loi physiologique du mouvement qui permet d'effectuer un geste parfaitement à condition de ne surtout pas faire appel à la force ou une quelconque tension. »

L'auteur ne dit pas comme d'autres pédagogues qu'il faut absolument que les épaules restent basses, cependant, cela est sûrement sous-entendu quand il dit que la posture du violon ne doit faire appel à aucune force ni tension. Il ne parle pas non plus de la forme de la main en première position, ni de la place du pouce, mais elles sont peut-être variables selon la morphologie des individus, étant donné que Géza Szilvay parle d'adaptation et des besoins particuliers de chacun.

Cette dernière méthode, bien qu'elle paraisse à première vue un peu vague concernant la posture, parle d'éléments généraux très justes, elle laisse une marge d'adaptation que je trouve appréciable, et les remarques telles que la responsabilité du professeur chez le débutant me paraissent particulièrement pertinentes.

2) Synthèse

À travers l'étude des soixante-deux méthodes et traités abordés, et par l'observation d'une trentaine d'iconographies, nous avons pu nous rendre compte d'une grande partie de l'évolution de la tenue du violon au cours de l'Histoire.

Cette analyse a mis en lumière un grand nombre de paramètres qui varient naturellement au fil du temps, parfois même entre deux pédagogues contemporains. Il arrive également que différentes tenues soit abordées au sein d'une seule méthode (chez Mozart et Cartier par exemple).

La prudence a souvent été de mise, que ce soit pour l'interprétation des iconographies ou avec les propos des méthodes qui présentaient parfois des incohérences, nous laissant face à des doutes non résolus ou à des manques de précisions pour réaliser la musique écrite et proposée par les auteurs.

Néanmoins, chaque période a fait ressortir des dominantes, certaines ayant parfois traversé plus d'un siècle comme l'axe horizontal du violon, l'inclinaison de l'instrument vers la droite, la tenue basse des épaules, l'emplacement du pouce gauche face au 1^{er} ou 2nd doigt, la souplesse générale ou encore la forme de la main gauche permettant le placement « fa-do-sol-ré » de Geminiani.

J'ai été agréablement surprise de constater que dès l'aube du XVIII^e siècle, certains auteurs mentionnent la différence physique et morphologique des individus, ceci influant alors sur la manière de tenir l'instrument. L'inclusion des différents types de corps n'est pas – comme j'ai pu le croire – un souci réservé aux musiciens de ces dernières décennies.

Jusqu'à Geminiani (1751), nous avons pu constater que la tenue à la poitrine faisait partie du paysage postural du violon, mais qu'à partir de Leopold Mozart, cette tenue est de plus en plus délaissée. En effet, plus tard, seuls Mozart père (1756) et Jean-Baptiste Cartier (1798) la mentionneront. Ils ne lui octroient d'ailleurs que très peu d'explications, contrairement à ce qu'ils font pour celle au niveau de la clavicule. Après Cartier, la tenue du violon à la poitrine ne sera plus jamais présentée dans les méthodes et traités.

Avec ce rehaussement de l'instrument, le rôle du menton devient un sujet à part entière. Ce dernier n'est d'abord utilisé généralement que pour les démanchés

(notamment descendants) afin de retenir le violon grâce à une légère pression, cette action d'appui deviendra ensuite progressivement constante.

Ce contact du maxillaire avec l'instrument posera néanmoins plusieurs problèmes : l'atténuation des vibrations, le désaccord, la dégradation du vernis, ou encore le haussement de l'épaule gauche. L'invention de la mentonnière sera la solution retenue.

Pourtant, nous l'avons vu, ce n'est pas si simple et immédiat. Les choses prennent du temps et l'idée d'ajouter à l'instrument un élément tel que le *teneur de violon* de Spohr (1832) ne sera adoptée dans les méthodes de manière quasi automatique qu'à partir du XX^e siècle. Les auteurs conseilleront alors systématiquement une mentonnière sur le côté (à part Paul Rolland qui mentionne la possibilité pour les personnes ayant les bras courts d'en recourir à une centrale).

À partir de 1834 avec Baillot, l'usage d'un coussin est occasionnellement mentionné. Le pédagogue le met sur le même plan que l'épaisseur des vêtements masculins qui concourt à faciliter la tenue de l'instrument. En toute logique, plus l'habit s'affinera, plus l'usage du coussin sera répandu. Il deviendra régulièrement conseillé dans les méthodes de la fin du XX^e siècle en fonction des besoins des violonistes, celui-ci permettant également d'accentuer l'inclinaison de l'instrument.

La barre de type Kun – dont l'invention remonte à 1972 – si présente chez les violonistes d'aujourd'hui, n'est finalement recommandée que dans trois ouvrages : celui de Kœnig (1983) (« *supports en forme d'étrier* »), de Pomer (1989) (le modèle Kun lui-même), et de Hammann et Gillespie (2004) où ils parlent de coussins commerciaux et montrent une barre attachée au violon sur deux photographies.

L'adoption progressive de ces deux accessoires a finalement été faite en réponse au problème posé par la tenue du violon elle-même. Cet instrument est en effet le seul (avec l'alto, la *lira da braccio* et la viole d'amour) à devoir être à la fois porté et sur lequel nous devons en même temps jouer et nous déplacer. Avec l'évolution de la virtuosité de la musique écrite ainsi qu'un besoin d'intensité de jeu de plus en plus prégnant, les violonistes modernes ont cherché à stabiliser le violon par différents moyens, quitte à délaisser pour la plupart sa tenue originelle qui reposait sur un véritable système d'équilibre.

B. Usage de la mentonnière et du coussin chez les violonistes contemporains

1) Journal de bord – état des lieux de ma posture

On dit souvent que l'écriture permet de prendre du recul sur notre vécu et d'en comprendre finalement le cheminement, de lui donner un sens, et potentiellement de trouver des solutions à nos questionnements. C'est pour cette raison que j'ai décidé dans ce travail de recherche de mettre à plat mon parcours postural, d'y relater mon évolution depuis le commencement ainsi que d'y exprimer les réflexions que j'ai eues et les émotions par lesquelles je suis passée. La mémoire étant souvent très sélective et déformant les souvenirs, je me suis alors également basée sur les témoignages de certains de mes proches et anciens professeurs ainsi que sur des photos et vidéos de moi plus petite.

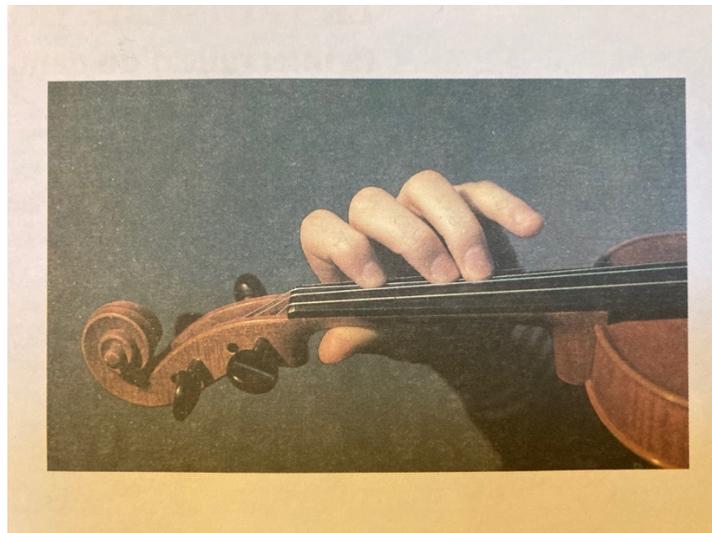
J'ai donc commencé le violon à l'âge de 6 ans en cours particuliers. Mon violon possédait une mentonnière sur le côté, et naturellement, mon professeur l'accessoirisa d'une barre Kun. Je me souviens précisément qu'à un moment, il me demanda d'être capable de tenir mon violon horizontalement avec la tête en laissant pendre mon bras gauche le long de du corps. Il ne me semble pas que ce professeur me disait de baisser les épaules et j'ai bien du mal à me remémorer s'il prenait régulièrement soin de vérifier que je ne levais point celle de gauche car, oui, encore aujourd'hui, je joue souvent avec l'épaule engagée et il m'arrive de ressentir des tensions et crispations au niveau des trapèzes de manière assez récurrente.

Peut-être que je n'avais pas droit à ce genre de réflexion car mon épaule se tenait bien, ou alors parce que la barre parvenait à camoufler une tension. En effet, bien qu'elle empêche l'épaule de se lever, la barre ne permet pas d'éviter la pression de celle-ci vers l'instrument (pression que je juge aujourd'hui inutile dans ma conception de la tenue parfaite du violoniste). J'ai donc vérifié cela d'après une vidéo de moi filmée au cours de ma première année de violon. Je tenais mon instrument particulièrement devant moi

(entre « 11h et 12h ») et mon épaule était en fait tout à fait libre, elle se tenait naturellement basse.

Malgré cela et au cours des années suivantes durant lesquelles ma posture avait forcément évolué, la tenue du violon représentait pour moi quelque chose de fixe : il fallait insérer et maintenir l'instrument entre l'épaule et le menton de manière à ce que la main gauche soit complètement libre de se mouvoir.

À part cela, je ne me souviens plus des autres éléments de posture que pouvait m'enseigner mon premier professeur, mais je sais en revanche que j'ai été bercée par ce genre d'images figurant dans mes méthodes d'enfant :



103

Je crois en effet avoir globalement adopté la forme de main gauche représentée ci-dessus durant les débuts de mon apprentissage, avec notamment cette position assez en arrière du pouce qui est pratiquement cambré au lieu d'être arrondi comme on le préconise souvent.

J'ai néanmoins continué mon apprentissage sans trop me poser de question, je pouvais seulement avoir une tendance, d'après ma mère, à baisser légèrement le violon vers le sol. Mon parcours se déroulant sans encombre, ce n'est que vers l'âge de 13 ans que j'ai commencé à me soucier un peu de ma tenue.

¹⁰³ GARLEJ Bruno et GONZALES Jean-François, *Méthode de Violon*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 1991, p. 22

En effet, c'est à ce moment-là que j'ai commencé à ressentir le fameux trac du musicien lors de mes prestations, particulièrement en situation d'examen. J'étais principalement victime de tremblements situés dans les jambes et les mains. Je me rappelle que je replaçais alors fréquemment mon violon entre l'épaule et la mâchoire, ayant l'impression qu'il allait m'échapper des mains. Cela devenait très gênant pour moi : je renfonçais nerveusement l'instrument contre mon cou et avançais mon menton en l'appuyant fortement sur la mentonnière pour bien « fixer » le violon afin qu'il ne bouge plus. Étant obnubilée par ce souci de stress, je ne me suis alors pas demandée si changer de barre pouvait améliorer quelque chose, n'ayant par ailleurs pas expliqué à mon professeur du moment ce problème de tenue de l'instrument.

Un peu après, je me souviens être allée voir – probablement vers 14/15 ans – un kinésithérapeute spécialiste du musicien pour des douleurs situées dans le bas du dos. J'ai un souvenir de ce rendez-vous assez flou, je me rappelle seulement qu'il m'avait indiqué de « plaquer les omoplates » durant ma pratique. Les semaines suivant la consultation, il me semble n'avoir vu aucune amélioration au niveau de mes douleurs, et c'est bien des années plus tard que je me suis rendue compte avoir mal interprété l'un des seuls conseils qu'il m'avait donnés. En effet, j'avais cru comprendre que « plaquer les omoplates » signifiait qu'il fallait effectuer un mouvement des épaules vers l'avant, alors qu'en fait, le but de cette consigne est de surtout éviter cela. Étant pourtant de nature attentive, je trouve étrange de ma part d'avoir si mal interprété les propos de ce kinésithérapeute, remettant alors peut-être un peu en doute la qualité de ses explications...

Après cette première expérience peu concluante, j'attendrai alors plusieurs années avant de remettre le pied dans un cabinet de spécialiste afin de soigner des maux physiques liés à ma pratique violonistique.

Au cours de mes recherches pour ce travail, j'ai pu retrouver une vidéo filmée lorsque j'avais 16 ans : malgré l'utilisation d'une barre, on voit dessus que j'engageais mon épaule gauche pour soutenir le violon. Je ne levais pas vraiment celle-ci, mais on perçoit clairement cette action d'engagement en comparant les moments de pause musicale et les moments de jeu.

C'est après l'obtention du D.E.M., lors de mon cycle de perfectionnement débuté à l'âge de 17 ans, que mon malaise vis-à-vis de la tenue du violon a réellement commencé. J'ai donc effectué ce nouveau cycle de violon auprès d'un professeur qui était radicalement contre l'usage de la barre : il m'expliquait que ces « prothèses » remplacent de manière vicieuse l'usage du pouce gauche et qu'elles empêchent de développer un beau son et peut-être même une personnalité sonore. Il justifiait également cette opinion en me rappelant que les plus grands violonistes du XX^e siècle jouaient sans aucun support attaché au dos de leur instrument, faisant référence à Jascha Heifetz, Nathan Milstein, ou à celui dont il parlait sans cesse : David Oïstrakh. En revanche, je ne me rappelle pas que mon professeur m'ait réellement expliqué le rôle que le pouce gauche devait jouer, je me souviens seulement que d'après lui, ce doigt se tenait trop en arrière et que je devais le rapprocher de moi, le positionnant face à l'index ou au majeur.

Ce professeur n'était cependant pas contre l'usage d'un coussin artisanal ; je me suis donc empressée de me procurer un revêtement antidérapant que je pliai et cousis puis plaçai sous mon violon à l'aide d'un élastique pour remplacer ma barre. En effet, je n'avais qu'une seule peur : que mon violon m'échappe des mains en glissant sur mon vêtement, et qu'il se fracasse par terre à cause de sa « nudité ».

Parallèlement à cette première année de cycle de perfectionnement, je terminais mes études au lycée. Lors d'un cours de sport en terminale, je me suis fait un petit torticolis dû à un faux mouvement. Jusque-là, tout peut paraître normal et peu grave, mais ce genre d'accident et de douleur remua en moi beaucoup d'émotions à ce moment-là. En effet, j'avais développé depuis quelques années une sorte de phobie de la douleur qui a été déclenchée par le témoignage que m'avait fait ma mère violoncelliste. Elle m'avait raconté qu'il lui était arrivé durant sa pratique de se faire des tendinites à la main, l'empêchant alors de jouer pendant un temps. Bien qu'elle m'ait sûrement fait part de cela pour me faire comprendre d'une manière bienveillante qu'il fallait prendre soin de sa santé physique à l'instrument en tant que musicien, j'ai surtout développé une peur presque immodérée de toutes les tensions douloureuses que pouvait ressentir mon corps. Cette crainte exagérée me suivra pendant très longtemps...

Concernant ce torticolis, je suis donc allée voir une ostéopathe pour le soigner, non sans être intérieurement bouleversée par la raison que je viens d'expliquer. La séance se passa néanmoins normalement et, grâce à l'attention qu'elle prêta à mes propos et aux étirements ciblés qu'elle me conseilla (afin finalement de prendre soin de moi-même et de me rendre plus autonome), je me réconciliai avec le fait d'aller voir sans trop d'a priori des professionnels de la santé physique lorsque j'en ressentais le besoin.

Au fil du temps, en revenant sur la pratique du violon, je réduisais l'épaisseur de mon coussin artisanal dans l'espoir que peut-être un jour je n'en aurai plus besoin.

Je remarquai en tout cas que je ne remplaçais plus aussi souvent mon instrument comme expliqué plus haut lors des situations de stress. Cependant, je n'ai malheureusement pas réussi, durant mes études auprès de ce professeur, à rapprocher mon pouce qui avait et qui a toujours tendance à tirer vers la tête du violon. Cela me contrariait particulièrement, non pas parce que j'étais convaincue par le fait que ramener mon pouce plus haut allait améliorer mon jeu et donc qu'il était dommage que je passe à côté de cela, mais surtout parce que je sentais bien que cela décevait mon professeur. Ce sentiment mettait alors en exergue ce « syndrome du bon élève » que j'ai toujours eu, aussi loin que je m'en souviens.

Durant l'été précédant ma première rentrée au C.N.S.M.D.P. en 2017, j'ai suivi plusieurs cours dispensés par Stefan Picard lors d'une académie. À ce moment-là, j'utilisais toujours le coussin que j'avais fabriqué avec du tissu antidérapant. Après avoir observé ma posture ainsi que ma morphologie, je pense que ce professeur se rendit compte que je levais l'épaule gauche lorsque je jouais (je n'en avais à ce moment-là pas conscience) ; il me conseilla alors de me procurer une barre Wolf (la même que la sienne) car celle-ci peut se déformer et ainsi s'adapter à l'épaule de chacun.

Il m'expliqua – en plus du fait qu'il considérait mon coussin artisanal peu adapté – que son souci premier était que je trouve une barre assez fine pour convenir à la hauteur de mon cou. Le modèle Wolf, contrairement à la majorité des autres barres sur le marché, répondait alors à ce critère si on prenait soin de le déformer. Après ce stage, je me suis donc rendue chez un luthier essayer cette barre, la comparant avec mon

coussin artisanal. Je me sentais plutôt bien avec, et je remarquai que les graves de mon violon étaient plus ronds et plus puissants.

Je me la suis donc procurée ; pour autant je ne l'ai pas utilisée tout de suite après son achat. Les raisons étaient diverses ; la première, qui je pense était semi-consciente, était que j'allais intégrer la classe de Stéphanie-Marie Degand. Connaissant sa carrière de violoniste baroque ainsi que sa manière de tenir l'instrument moderne (sans barre), je crois par conséquent que je voulais dès le début lui ressembler, recherchant sûrement une approbation immédiate de sa part, rien que par l'absence de « prothèse » sur mon violon. La deuxième raison était probablement que cela m'aurait éloignée de l'image du violoniste parfait que je m'étais construite durant les deux années précédentes et vers laquelle je voulais tendre, c'est-à-dire une tenue sans barre ni coussin. La troisième raison était que je devais jouer en soliste avec un orchestre quelques semaines après et que je ne souhaitais alors pas me déstabiliser en changeant mon habitude posturale. La dernière raison, et pas des moindres, était que le concert auquel j'allais participer en tant que soliste allait se dérouler dans mon ancien conservatoire où j'avais passé mon cycle de perfectionnement. Mon ancien professeur allait donc être présent et il est vrai que le fait de monter sur scène avec une barre m'aurait dérangée vis-à-vis de lui. Son avis très tranché sur la question m'avait en effet beaucoup marquée ; il n'était d'ailleurs pas rare que je l'entende critiquer certains violonistes qui en utilisaient une.

Certes, je n'aurais pas agi de la sorte si j'avais eu par exemple de grosses douleurs et que je m'étais rendue compte que celles-ci s'atténuaient automatiquement avec l'usage d'une barre, mais il n'est pas moins vrai que ce fameux syndrome du bon élève mettait finalement parfois mon ressenti physique au second plan par rapport au jugement de mes professeurs (et au mien). En plus de cela, je me rappelle être fière de jouer sans barre, me distinguant ainsi des violonistes de mon âge. Il me semble même qu'il m'arrivait de juger intérieurement ces derniers, considérant qu'ils n'étaient pas « dans le vrai ». J'avais néanmoins conscience que cette façon de penser était assez malsaine...

Lors de ma première année au C.N.S.M.D.P., j'ai donc gardé le principe du coussin artisanal en le modifiant quelque peu au fil des mois (parfois plus fin, parfois plus épais). Être dans la classe de Stéphanie-Marie Degand m'a également encouragé comme

expliqué plus haut à garder mon montage actuel, voire à essayer de supprimer totalement l'usage du coussin. Pourtant, elle ne m'avait jusqu'alors pas fait la moindre réflexion sur les accessoires que j'utilisais et ne m'avais pas partagé son avis global sur la question.

Par ailleurs, et je tiens à le préciser, Stéphanie-Marie Degand n'impose rien à ses élèves : elle peut encourager à ne rien mettre comme elle peut suggérer d'utiliser une barre ou un coussin selon les besoins des étudiants. À l'époque, je n'avais pas connaissance de cette dernière possibilité, je savais seulement que si je souhaitais remettre la barre, Stéphanie-Marie ne m'en aurait pas empêchée, sa nature étant régie, comme je la connais, par la bienveillance.

Au cours de cette première année, j'ai également participé à l'option intitulée « préparation physique et mentale du musicien » dispensée par Isabelle Loiseleux et Catherine Coëffet, respectivement professeur de yoga (et sophrologue) et kinésithérapeute. Leur enseignement aborde donc un grand panel d'éléments sur la santé de l'artiste, et j'ai pu notamment apprendre comment fonctionne notre système musculo-squelettique et ainsi améliorer les gestes de mon quotidien comme celui de s'asseoir sur une chaise. C'est d'ailleurs grâce à cela que je n'ai plus jamais eu mal dans le bas du dos, douleurs qui apparaissaient principalement lors de sessions d'orchestre durant lesquelles je m'asseyais d'une manière physiologiquement mauvaise pour mon corps.

Pour revenir au pouce gauche auquel j'ai fait référence au tout début de ce journal, Catherine Montier, l'assistante de Stéphanie-Marie Degand, m'avait fait remarquer qu'il serait bon que je le ramène un peu vers l'avant, en essayant également de plus l'arrondir. Même si je comprenais pourquoi elle voulait que je fasse cela, je n'y parvenais pas. Je ne me suis jamais objectivement rendue compte que si je changeais sa place, cela améliorerait mes performances musicales, à l'exception toutefois de la réalisation de dixièmes pour lesquelles j'ai réussi à recentrer mon pouce par rapport aux doigts lui faisant face. Lorsque donc je tentais de changer la forme de mon pouce, je me sentais surtout handicapée, perdant une partie de mes repères, ne jouant plus très juste et constatant une altération de la nature de mon vibrato.

Durant cette période, deux éléments m'ont fait me demander si ma tenue au niveau des épaules n'était pas « dangereuse ». Le premier élément était une remarque d'une collègue de ma mère à côté de qui j'avais travaillé lors d'un projet d'orchestre ; cette personne lui avait alors fait part de son inquiétude pour ma santé physique car elle avait observé que je levais particulièrement l'épaule gauche pour tenir mon violon. Le deuxième était le visionnage que j'avais fait d'une vidéo de moi jouant en quatuor à cordes et où les points de vue des caméras permettaient d'observer mes deux épaules. Je me rendis compte, alors que je croyais avoir fait des progrès en ayant un peu détendu mon emprise sur l'instrument, que mon épaule gauche s'engageait encore sensiblement, et ce à chaque fois que je saisissais mon violon pour jouer. M'apercevoir de cela me décevait grandement et d'une certaine manière, me décourageait...

Quelques mois plus tard, je revins cependant à l'usage de la barre. En effet, lors de ma deuxième année de D.N.S.P.M., j'ai pour la première fois enregistré une œuvre pour violon en conditions live. J'étais alors assez stressée, mal préparée à cet exercice nouveau pour moi, et fatiguée physiquement car l'enregistrement s'est déroulé en soirée, après une longue journée de répétitions d'orchestre suivies d'un cours de violon. J'ai donc dû jouer plusieurs fois la pièce (virtuose), et plus le temps passait, plus je me crispais. Le lendemain, j'ai ressenti une grosse douleur au niveau des trapèzes. La session d'orchestre ayant débuté seulement la veille, je l'ai alors continuée en jouant avec la barre Wolf que j'avais achetée un an auparavant car celle-ci m'empêchait d'engager trop mon épaule gauche ; elle atténuait donc ma douleur. Suite à cela, j'ai donc gardé cette barre pendant un an, à titre d'expérience notamment. Bien que j'appréciasse son confort, une part de moi considérait ce « retour » comme une défaite, c'était comme si j'avais perdu une bataille.

Durant ce milieu de premier cycle supérieur, j'ai également suivi l'option dispensée par Christophe Robert dans laquelle il initie les étudiants à l'interprétation sur instrument d'époque, notamment baroque. Durant son cours, il encourage vivement à essayer de jouer sans barre ni mentonnière, à trouver l'équilibre de l'instrument, sans lever l'épaule gauche et sans serrer le menton sur le violon (le fameux « chin-off »). C'est à ce moment-là que je compris que le violon est à l'origine un instrument qui tient en

équilibre et que, finalement, on peut se passer totalement de l'usage du menton dans ce répertoire (à condition que l'on développe bien sûr des techniques particulières pour les démanchés, ainsi que pour le vibrato).

J'ai alors essayé de tenir l'instrument comme le professeur le conseillait, et j'ai trouvé cela bien compliqué. En plus d'être déstabilisée par le changement de plusieurs repères, j'avais peur de perdre mon violon lorsque la difficulté du morceau s'intensifiait. J'ai donc alterné durant ces cours la tenue sans coussin et celle avec une petite mousse placée sur le dos de l'instrument. Lors des différents projets de musique ancienne auxquels j'ai pu participer par la suite, je plaçais un petit coussin artisanal noir antidérapant. Je n'ai en revanche jamais mis de mentonnière pour ce répertoire ce qui me permettait de travailler le « chin-off », même s'il m'arrivait également souvent d'appuyer mon menton sur le violon pour divers passages.

Le violon baroque m'a tant passionnée que j'ai tenté et réussi le concours d'entrée dans cette discipline au C.N.S.M.P.D. en 2021. C'est dans la préparation à cette échéance que j'ai changé le petit coussin que j'utilisais. À la place, j'ai mis seulement une peau de chamois accrochée au bouton du violon, celle-ci ne permettant plus de hausser mon violon mais seulement d'avoir un effet « antiglisse », ce qui finalement me convenait bien. L'une des raisons qui m'a poussée à effectuer ce changement était que je voulais avoir une posture plus « authentique », proche des sources historiques, notamment vis-à-vis des personnes qui allaient constituer le jury de ce concours. En effet, j'ai pu remarquer qu'en France, contrairement à l'Angleterre par exemple, l'esthétisme et la posture sont très importants en ce qui concerne la musique ancienne. Les violonistes possèdent généralement tous un instrument avec un manche non renversé et tiennent le violon sans coussin ni mentonnière, pratiquant par conséquent beaucoup plus le « chin-off ». En Angleterre, comme a pu en témoigner une violoniste avec qui je me suis entretenue et d'après plusieurs vidéos que j'ai visionnées, il y a moins ce genre de « purisme » au sein des ensembles baroques et des établissements d'enseignement.

Aujourd'hui, je suis capable de jouer sans aucun accessoire, mais je laisse quand même ma peau de chamois attachée à mon violon baroque, notamment pour les moments de grande virtuosité.

En revenant sur la pratique du violon moderne, j'ai remplacé de nouveau la barre par un coussin artisanal ou un pad (selon les moments) au courant de l'année 2020 car je trouvais ainsi le contact avec mon violon plus intime, et je recherchais à ce moment-là une plus grande liberté, notamment pour adapter l'inclinaison de mon violon en fonction des cordes sur lesquelles je jouais. L'engagement de mon épaule me préoccupait alors moins, il me semblait en tout cas qu'il n'était pas exagéré.

Un peu plus d'un an après ce changement, lors de la préparation de l'examen de première année de master, je remis la barre. Cette fois-ci, j'utilisai un modèle Kun – le modèle Wolf commençant à faire des bruits gênants de couinement pendant que je jouais... Le programme de cet examen étant assez lourd (un concerto romantique en entier, une partita complète de Bach ainsi qu'une pièce de virtuosité), je décidai de recourir à ce système pour retrouver un confort et libérer au plus ma main gauche. Ce dont je me suis rendue compte en rédigeant ce journal de bord, c'est que remettre la barre permettait finalement aussi à mon esprit de se reposer. Ainsi, celui-ci ne se préoccupait pas constamment de savoir si mon épaule était levée ou non, étant donné que la barre empêche celle-ci de se rehausser.

Enfin, je suis revenue à l'usage unique d'un pad depuis la rentrée de ma dernière année de master, cela pour les mêmes raisons que la dernière fois où j'avais enlevé la barre. En plus de cela, je me rends compte apprécier grandement la légèreté de mon violon. De plus, et ce n'est pas du tout négligeable, j'essaye de rapprocher au plus la tenue du violon moderne de celle du violon baroque par souci de praticité. En effet, je suis en double-cursus (violon « moderne » et violon baroque) depuis la rentrée scolaire 2021 en plus du fait d'avoir parallèlement une activité professionnelle de plus en plus intensive en musique ancienne, rapprocher la tenue des deux types de violon est donc important pour moi car cela permet que mes repères changent le moins possible.

Pour terminer mon récit, je voulais mentionner un paramètre ayant un rapport direct avec ma santé physique. Ce paramètre est tout simplement celui de la santé mentale.

Comme on a peut-être pu le constater au fil de ces pages, je suis de nature très émotive et anxieuse, celle-ci s'étant accrue durant toute mon adolescence ainsi qu'au

début de ma vie de jeune femme, et c'est par plusieurs moyens que j'ai essayé de gérer ces états parfois beaucoup trop envahissants. En effet, la manifestation de ces émotions, selon leur intensité, peut se traduire chez moi par plusieurs réactions physiques : pleurs, crispations, tremblements, vomissements, etc. J'ai donc effectué, en plus de l'option « préparation physique et mentale du musicien » que j'ai suivie en première année de licence, une courte thérapie avec une psychiatre ainsi que trois séances d'hypnothérapie qui se sont révélées très intenses et enrichissantes. Ceci, couplé à certaines remarques que m'ont fait deux ostéopathes que je vois de temps en temps, m'a permis d'apprendre à mieux connaître le cerveau humain en général et le mien en particulier. J'ai compris grâce à ces professionnels que j'avais notamment – et que j'ai encore parfois – tendance à accorder beaucoup trop d'importance aux manifestations de mon corps. En remarquant une tension un peu douloureuse, j'avais peur que celle-ci s'accroisse, donc je ne faisais qu'y penser, donc je me tendais encore plus, donc la tension de départ s'accroissait naturellement. C'est ce qui s'appelle un cercle vicieux.

Mais par le biais de ces thérapies, ainsi qu'avec la pratique d'étirements réguliers, de sport (occasionnellement) et de méditation (ces trois exercices représentant pour moi des temps de « récupération »), je réussis de plus en plus à gérer mes émotions, à être plus sereine et donc moins tendue physiquement.

La rédaction de ce journal de bord m'a fait certes du bien, mais m'a surtout aidé. Elle m'a aidé à comprendre certaines actions, en mettant parfois en lumière des émotions enfouies, et à mieux me rendre compte du chemin parcouru, que ce soit le chemin postural mais aussi psychologique.

Ce récit a aussi mis en avant le fait qu'il me reste encore une grande marge de progression avant d'atteindre mon idéal de posture. En effet, que ce soit pour l'engagement de l'épaule ou l'utilisation de mon pouce gauche, les objectifs ne sont pas atteints. Les raisons, expliquées plus haut, peuvent paraître plus ou moins légitimes, il n'est pas moins vrai qu'elles sont le reflet de ma pensée et de mon expérience. En plus de cela, je trouve particulièrement difficile de changer des éléments de posture et des techniques installées lors de nos études intenses et de nos débuts de vie d'artiste professionnel. Les échéances sont nombreuses, exigeantes et stressantes ; autant

d'éléments qui, pour moi, repoussent la date des « chantiers à entreprendre » pour modifier ou acquérir une technique nécessitant le bouleversement d'une habitude posturale.

C'est donc néanmoins avec sérénité que j'envisage la suite de ma pratique instrumentale, n'étant pas fermée au changement et me préoccupant – toute mesure gardée – moins du jugement des autres par rapport à l'image posturale que je leur renvoie.

2) Analyse des entretiens – mise en regard

Pour ce présent travail, échanger avec des violonistes sur ce sujet me tenait particulièrement à cœur, estimant notamment que cela m'éviterait de rester figée dans certaines de mes opinions sur la posture du violoniste. J'avais hâte de procéder à ces entretiens qui se sont révélés extrêmement enrichissants. En effet, les occasions de discuter profondément sur la posture ne sont que très rares et pourtant si édifiantes à mon sens. Les violonistes qui ont accepté de m'accorder un entretien se sont pour la plupart livrés à moi de manière totale, relatant parfois des situations difficiles. C'est pourquoi j'ai choisi de parler de leurs expériences et avis de manière anonyme ; lorsque je mentionnerai un des musiciens interviewés, son nom sera remplacé par un numéro précédé de la lettre « V » comme « violoniste ». Le point commun entre toutes ces personnes est qu'elles ont pratiqué ou pratiquent toujours le métier de violoniste baroque. En revanche, je tenais à ce qu'elles ne fassent pas toutes partie de la même génération, me permettant ainsi de constater de potentielles évolutions dans les mentalités et la pédagogie.

Deux entretiens se sont déroulés en face à face, le reste s'est fait par appel vidéo, leur durée variant entre une heure et une heure et demi. L'audio des échanges a été enregistré avec leur accord, et naturellement, il est et restera totalement confidentiel ; cet enregistrement me servait uniquement à affiner mes notes personnelles. Une quinzaine de questions rédigées par mes soins ont guidé ces entretiens semi-directifs, celles-ci portant sur le parcours ainsi que sur les réflexions et opinions des artistes interrogés.

Plus précisément, la première partie était dédiée à leurs débuts, la deuxième à leur parcours d'apprentissage, la troisième à leur santé physique, la quatrième à leur approche de l'interprétation sur instrument d'époque, la cinquième à leur évolution posturale ainsi qu'à leur tenue actuelle, enfin, la sixième s'intéressait à leurs opinions et leur pédagogie.

Les questions suivantes ont alors guidé mes échanges :

- Avec quelles aides – mentonnière/coussin/barre – ont-ils débuté le violon ?
- Quelles étaient les explications de posture de leur premier professeur ?

- Quels pouvaient-êtr leurs défauts de posture au cours de leur apprentissage ?
- Y avait-il, parmi les conseils et préconisations de posture énoncés par tous leurs différents professeurs, une certaine cohérence ou, au contraire, des divergences notables ? Si oui, lesquelles ?

- Ont-ils ressenti des tensions, des crispations ou des douleurs au cours de leur pratique ? Si oui, lesquelles ?
- Ont-ils consulté des spécialistes de la santé physique pour cela ?
- Leur ont-ils donné des conseils et/ou des exercices utiles ?
- Est-ce qu'une routine physique s'est imposée dans leur vie – étirements spécifiques, sport, yoga, etc. ? Si oui, quelle est-elle ?

- Le jeu sur violon baroque a-t-il provoqué des réflexions ou des remises en question sur leur posture ? Si oui, lesquelles ?

- Quelle a été leur évolution posturale de manière plus globale ?
- Comment se tiennent-ils précisément aujourd'hui ? Quels accessoires utilisent-ils actuellement pour chaque répertoire – moderne et baroque ?

- Quels sont pour eux les « paramètres » indispensables à une bonne posture ?
- Comment enseignent-ils la posture – chez un débutant notamment ?

Bien que les réponses à toutes ces questions aient été intéressantes, ce sont surtout les réflexions sur l'évolution posturale de chaque violoniste, leurs expériences à propos de la santé physique ainsi que leurs opinions et remarques personnelles qui m'ont marquée et que j'aimerais retranscrire ici.

a) Évolution posturale – accessoires, réflexions et santé physique

Tous les violonistes avec qui je me suis entretenue ont débuté par le violon moderne. Celui-ci était généralement accessorisé d'un petit coussin en velours ou en mousse (généralement de facture artisanale) attaché à l'instrument. Seule une minorité a débuté avec un support moins souple, tel que le coussin en forme de demi-lune ou la barre de type Kun, cette dernière ayant été systématiquement utilisée par les violonistes de ma génération. De plus, la majorité a commencé avec une mentonnière sur le côté (près de 90%), et les autres ont utilisé une mentonnière sur le côté avec un pont passant par-dessus le cordier.

Par la suite, j'ai pris connaissance de leur évolution posturale, tant sur le plan factuel que psychologique. Concernant le premier plan, c'est par exemple près de 70% des violonistes qui ont effectué au moins quatre changements d'accessoires durant leur parcours, et presque la moitié qui en ont effectué six, modifiant le type de barre ou de mentonnière (parfois les deux) et alternant, adoptant ou supprimant leur utilisation. Les raisons de ces changements sont diverses : certains instrumentistes ont effectué une modification pour pallier un mal-être physique ou mental (peur de lâcher l'instrument par exemple), d'autres par souci d'authenticité (concernant la musique ancienne), d'autres encore pour un rendu sonore optimal. C'est d'ailleurs parfois plusieurs de ces raisons qui ont poussé les violonistes au changement.

La pratique sur instrument d'époque a eu, presque pour tous et sans trop de surprise, un impact direct sur leur conception de la posture en générale, notamment pour leur tenue du violon moderne.

La moitié des violonistes ont mentionné avoir subi ou subir encore des difficultés dues à la pratique simultanée du violon moderne et baroque. L'interprétation sur ce dernier a néanmoins influencé une majorité (environ 60%) et les a poussé à faire se rapprocher la tenue des deux instruments, afin notamment d'éviter un « choc corporel » à chaque changement de violon et la modification incessante d'un certain nombre de repères physiques.

Par exemple, V4 a longtemps joué sans coussin ni barre en moderne (il a rajouté aujourd'hui un petit pad d'un centimètre d'épaisseur environ) car la pratique du baroque l'avait conforté dans ce choix qui favorise le contact direct entre le violon et la clavicle. En effet, depuis la lecture du *Violon intérieur* de Dominique Hoppenot¹⁰⁴, il était désireux d'expérimenter la *conduction osseuse des vibrations* décrite par l'auteur. V4 avait alors cette sensation agréable d'épouser son violon. La pratique baroque a de plus enrichi son jeu global sur plusieurs aspects, en développant par exemple l'interdépendance de ses deux bras et le fait de vouloir pousser le violon vers la mèche de l'archet plutôt que d'appuyer celui-ci sur les cordes, transformant un geste originellement dirigé vers le bas en un geste ascendant et créant la sensation forte de « porter » l'instrument plutôt que celle de le « tenir ».

Quant à V11, la musique ancienne lui a fait développer (comme pour tous les autres violonistes) la tenue et la technique de la main gauche (celle du pouce notamment) pour jouer le plus possible en « chin-off ». Cela a finalement rendu sa main gauche plus active et sa posture moderne plus souple, lâchant l'emprise de la tête sur la mentonnière quand cela est possible. V11 reste alors plus mobile en variant la manière de tenir son instrument. À propos de son évolution posturale, V11 fait partie d'un petit nombre de violonistes que je connais à avoir essayé la tenue du violon baroque avec l'aide d'une écharpe attachée au cordier. Cette tenue, pratiquée notamment par Enrico Onofri¹⁰⁵, consiste à faire passer sous le cordier un foulard qu'on attache ensuite au cou. Bien qu'inhabituelle et à l'origine de réactions suspicieuses, cette manière de faire permet à l'instrument de ne point tomber quoi qu'il advienne, et de rassurer ainsi l'interprète. C'est pour cette raison que V11 a adopté ce procédé au début de sa pratique sur violon ancien, lui permettant ainsi de développer tranquillement sa technique de main gauche et de « chin-off » sans avoir peur que le violon ne lui échappe des mains à chaque instant.

Je ne pouvais passer à côté d'une remarque qui revenait très régulièrement lors des entretiens. En effet, plus de 60% des violonistes interrogés (toutes générations

¹⁰⁴ HOPPENOT Dominique, *Le violon intérieur*, Paris, Van de Velde, 1981, p. 58

¹⁰⁵ Enrico Onofri (né en 1967) est un violoniste et chef d'orchestre italien. Violon solo de l'ensemble // *Giardino Armonico* depuis 1987, il occupe une place importante sur la scène internationale de la musique ancienne, se produisant régulièrement avec de grands artistes tels que Jordi Savall et Rinaldo Alessandrini.

confondues) m'ont fait part d'une certaine déception vis-à-vis de leurs professeurs concernant l'enseignement de la posture. Ceux-là ne se souciaient guère du bien-être physique de leur élève, leur exposant souvent un avis très tranché sur la question et ne s'adaptant alors pas du tout à leur morphologie ou à leurs ressentis. Certes, engager le sujet en tant que professeur peut être un peu délicat, je pense néanmoins qu'il est du devoir du pédagogue de s'en soucier un minimum et d'être à l'écoute du ressenti physique de l'étudiant, celui-ci pouvant également hésiter à faire part d'un potentiel mal-être pour diverses raisons. Parfois, parce que tout se déroule avec succès techniquement et musicalement, le professeur ne se souciera jamais de la posture de son élève, alors que celle-ci peut être malsaine physiologiquement parlant et dangereuse pour son avenir.

Sur le plan de la santé physique, beaucoup de violonistes ont rencontré des difficultés. Plus de 80% ont en effet subi des problèmes causés par la pratique de l'instrument, allant d'une tension pénible à une situation frôlant l'opération de la main gauche. Mais cela veut dire également qu'il y a près de 20% des instrumentistes qui n'ont ressenti aucune tension dérangeante en lien avec le violon, ce qui, lors des échanges avec ces personnes-là, m'a toujours étonnée et rassurée d'une certaine manière. Concernant les difficultés, elles ont évidemment poussé mes interlocuteurs à trouver des solutions afin de soigner leurs maux. Certains ont simplement changé un accessoire (coussin/barre/mentonnière), d'autres ont adapté leur technique de jeu, d'autres encore – et ils représentent la majorité (70%) – sont d'abord passés par le cabinet de spécialistes de la santé.

Ces professionnels sont chirurgiens, neurologues, kinésithérapeutes (dont des spécialistes du musicien), ostéopathes, chiropracteurs, acupuncteurs, masseurs, voire psychothérapeutes (les tensions et douleurs pouvant être évidemment liées à un mal-être psychique). Les séances passées auprès d'eux n'ont jamais été néfastes, mais se sont parfois révélées peu utiles, soignant plutôt les symptômes que la cause et n'empêchant pas les maux de revenir parfois assez rapidement. D'autres, heureusement, ont néanmoins été bénéfiques.

Hormis les soins prodigués, il arrivait que certains de ces spécialistes conseillent aux artistes des exercices à faire régulièrement ou lorsqu'une tension revient. Plusieurs

violonistes ont donc pratiqué (et pratiquent parfois encore) des exercices de renforcement musculaire (par exemple au niveau du cou pour V3, sur l'ensemble du haut du corps pour V9), des étirements ciblés et des échauffements articulaires. V6 et V13 étirent ainsi régulièrement l'intérieur de leur avant-bras et poignet en tendant le bras et en plaquant la main contre un mur avec les doigts dirigés vers le bas tout en tournant la tête dans la direction opposée au mur ; V4, lui, échauffe régulièrement toutes ses articulations dans un enchaînement commençant par la tête et finissant par les pieds. Des exercices de respiration ont aussi été conseillés, afin notamment de ralentir les pulsations du rythme cardiaque pour être moins stressé sur scène et donc moins tendu ; V9 fait, lui, de la respiration alternée juste avant un concert et V4 pratique un exercice de respiration ultra-profonde consistant à inspirer le plus d'air possible dans le haut des poumons tout en creusant au maximum le ventre, à bloquer un instant, puis à expirer doucement l'air emmagasiné comme s'il soufflait dans une paille.

Forts de leurs expériences, ces violonistes se sont pour la plupart créés une routine physique, incluant soit des étirements et échauffements, soit des exercices physiques ciblés, soit la pratique d'un sport, soit la combinaison de plusieurs de ces points. C'est par la connaissance de leur propre fonctionnement qu'ils peuvent ainsi prévenir des maux physiques (et psychiques).

V5 s'est par exemple créé un « répertoire » d'étirements (comme V7) qu'il pratique lorsqu'il en ressent le besoin, en plus d'aller à la piscine une fois par semaine ; il a également besoin de bien s'échauffer sur l'instrument avant une répétition ou un concert afin d'éveiller son corps. V16 ne pratique pas de sport mais effectue des étirements ciblés tous les jours sans exception. V11 quant à lui fait du yoga quotidiennement et de la marche rapide plusieurs fois par semaine. V1 effectue des étirements des trapèzes quand il en ressent le besoin. Ayant bien appris à se connaître, V1 a d'ailleurs réussi une fois à grandement atténuer la douleur d'un lumbago alors qu'il commençait une session d'enregistrement en orchestre. C'est par une posture tonique, notamment assise, qu'il est parvenu à cette réussite personnelle, lui permettant de repousser la visite chez l'ostéopathe de plusieurs jours.

V9 a insisté durant notre entretien sur une prise de conscience qu'il a eu grâce à la rencontre en cabinet d'un masseur de grands sportifs et que je trouve particulièrement parlante et intéressante. Ce masseur lui a fait comprendre que comme

les grands sportifs, les violonistes (et les musiciens en général) effectuent des mouvements répétés avec pour but une réalisation parfaite. Mais contrairement à celui des sportifs, le développement des muscles des violonistes n'est pas (ou que très peu) visible car la pratique musicale requiert en réalité la contraction de « micro-muscles », présents par centaines dans les mains et les bras. C'est néanmoins pour cette raison que ce masseur conseillait à V9 de se traiter comme un sportif, un « athlète très localisé ». Ainsi une bonne alimentation, un sommeil réparateur, la pratique d'un sport, et la réalisation d'échauffements et étirements avant et après le travail sont autant d'éléments clés participant à l'obtention de la meilleure des performances dans les meilleures conditions physiques possibles.

b) La « bonne » posture

Chaque parcours a finalement permis aux violonistes de se faire leur propre opinion sur la posture en générale, et notamment sur la manière de l'enseigner. Par ce travail, je voulais alors rendre compte de cette diversité d'avis qui, quoi qu'on puisse en dire et en juger, constitue la réalité du terrain et reflète la richesse des postures qui se pratiquent de nos jours.

Mes questions étaient les suivantes :

- « Pour vous, quels sont les « paramètres » indispensables à une bonne posture pour le violoniste en général ? »
- « Comment enseignez-vous la posture ? Chez un débutant particulièrement. »

À cela, les réponses ont été naturellement variées, délivrant tant des paramètres précis et concrets que des idées plus globales, et parfois presque spirituelles.

Pour V3 par exemple, combler l'espace entre l'épaule et le violon est important et il encourage l'utilisation d'une barre chez le débutant en prenant grand soin de l'adapter à sa morphologie. Il veut que les épaules aient une position naturelle et que les élèves parviennent à tenir l'instrument sans la main gauche, puis pour donner de la liberté à celle-ci, il leur fait faire des exercices de glissement de la main le long du

manche. Malgré cela, V3 reconnaît parfaitement qu'il est possible de jouer sans support d'épaule, faisant référence principalement aux violonistes baroques « accomplis ». Le pouce doit se placer en face du premier doigt et, comme Paul Rolland¹⁰⁶, V3 dessine une marque sur la base de l'index de l'enfant pour lui créer un repère visuel.

Pour V4, il est important de manière générale de rechercher l'équilibre dans le mouvement. La posture ne doit pas être figée et il juge bon d'évoluer et de garder une ouverture d'esprit quant au fait de changer sa tenue au cours de sa vie. Le travail sur l'ancrage au sol est primordial pour lui. V4 a en revanche, au cours de ses années d'enseignement au sein d'une classe de violon, subi une désillusion. En effet, il faisait généralement débiter le violon sans barre ni coussin, considérant ces accessoires inutiles dans les premiers moments d'apprentissage car ceux-ci se font uniquement en première position. Pourtant, il s'est vite rendu compte que, même en insistant auprès des enfants, le violon baissait quasi systématiquement, pointant la volute vers le bas. Constatant cette fatigue qu'ont les jeunes élèves à porter leur instrument durant les premières années, V4 propose dorénavant aux débutants l'usage d'une barre. Il a d'ailleurs développé une réflexion qu'il m'a partagée à propos de cela ; je la trouve personnellement remarquable et apprécie la métaphore finale : *il y a tellement de réflexes à installer pour un enfant qu'il faut qu'il ait le moins de questions possibles à se poser pour établir des sensations au violon. Mais faire des recherches posturales plus tard, en deuxième ou troisième cycle, est tout à fait envisageable. Enlever les « petites roulettes » enrichit souvent les élèves.*

Pour V5, le violon repose sur plusieurs points de contacts qui peuvent être tous sollicités à la fois ou bien s'alterner au cours du jeu (la clavicule, la tête, le pouce, la base de l'index, le bout du doigt qui joue ou qui a joué) et le violoniste doit s'adapter autour des quatre axes que sont la hauteur du violon, l'inclinaison, la direction et l'emplacement sur la clavicule. Après avoir tâtonné pendant un temps, V5 propose aux débutants une mousse assez épaisse comme support sous le violon ainsi que l'usage d'une mentonnière centrale, constatant que cela place mieux le violon sur les élèves. Il prend garde à ce qu'ils ne fassent pas le « cou de tortue » en avançant exagérément la tête sur le violon. Il utilise par ailleurs plusieurs principes de Paul Rolland tels que la

¹⁰⁶ ROLLAND Paul, *L'Enseignement du mouvement dans le jeu des cordes : techniques formatives et correctives pour le violon et l'alto*, Sainte-Foy, ed. Presses de l'Université Laval, 1991, p. 91

marque sur l'index, le placement du violon avec la main droite ou les pizz main gauche. Le pouce doit adopter une place naturelle proche de celle de sa position au repos. Enfin, j'ai trouvé admirable le fait que V5 fasse venir un professeur de technique Alexander pour ses élèves en DEM afin que celui-ci les observe et détecte le cas échéant des problèmes de tenue que V5 n'aurait pu remarquer lui-même, tout cela en leur donnant évidemment par la même occasion des conseils.

Pour V6, la détente doit faire partie des paramètres de bonne posture, cependant elle ne doit pas être une détente comparable à celle ressentie après s'être fait masser qui manque cruellement de tonicité. Pour lui, le développement d'une technique solide permet finalement un minimum d'efforts : c'est de la « paresse organisée ». Lors de ses cours d'initiation au baroque donnés à de grands élèves, V6 fait jouer d'abord pendant un temps avec le violon sous la clavicule pour casser le réflexe d'appuyer la tête dessus, puis fait jouer sur la clavicule en « chin-off » et démontre à cette occasion sa technique de démanchés avants et arrières.

V7 remarque que reculer légèrement la tête permet finalement de réduire la distance entre la clavicule et la mâchoire. Les épaules quant à elles ne doivent être ni hautes ni basses : V7 parle en effet beaucoup de tonicité (et préfère d'ailleurs ce terme à celui de « détendu ») ainsi que de conscience gestuelle, le mouvement ayant pour origine généralement le dos. Imaginer qu'on met de l'air dans nos muscles aide souvent à se tonifier. Il trouve par ailleurs nécessaire d'être sensibilisé à la physiologie pour utiliser au mieux son corps et il a, de ce fait, développé ce qu'il appelle la « mémoire musculaire » et tente de l'enseigner à ses élèves. Cette mémoire consiste finalement à trouver le moment où le muscle est à sa place la plus naturelle pour effectuer l'action requise, et c'est par la répétition d'exercices d'assouplissement, de balancement, et en tournant autour de l'articulation pour trouver le point d'équilibre qu'on parvient, avec la pratique, à développer cette « mémoire musculaire ». Pour lui comme pour V13 et V15, il faut essayer au plus, bien que ce soit très difficile, de ne pas transformer l'intensité et la tension musicale en tensions corporelles. V7 n'enseigne pas aux débutants, jugeant cette tâche particulièrement périlleuse, mais il condamne – en réaction à son expérience – le manque de clarté dans les consignes de certains professeurs, créant parfois des tensions physiques et psychiques chez l'élève qui ne parvient pas à intégrer les explications. V7 est par ailleurs l'un des violonistes que j'ai pu

rencontrer durant mon parcours qui m'a aidée à trouver une détente par la respiration. En effet, il enseigne à beaucoup de ses élèves le fait de souffler (d'expirer) juste avant de jouer. Cela permet de contrer l'apnée qui souvent résulte de l'inspiration musicale précédant l'émission sonore chez les sujets tendus, ceux-ci bloquant finalement leur respiration après l'inspiration de levée.

Le premier constat de V11 est celui-ci : si la posture n'est pas « belle » mais que ça marche et qu'il n'y a pas de tension, alors il n'y a pas de quoi se préoccuper. Pour lui comme pour V8, il est difficile d'émettre des généralités de tenue car ils ont pu constater qu'il y a autant de postures que de violonistes. Néanmoins il propose comme paramètres, fort de son expérience d'enseignant notamment, de diriger le violon vers un axe naturel (vers « 10 heures »), de dégager le coude gauche du corps, de ne pas trop serrer le manche entre le pouce et l'index, de placer le pouce gauche entre le 1^{er} et 2^e doigt, de ne pas appuyer constamment sur la mentonnière et de démancher sans rétrécir le bras gauche (lors des démanchés avant, pour rendre plus libre le geste, il suggère alors de relever un peu le violon et d'imaginer que l'on va se donner un « coup de poing dans la figure »). Il donne comme support d'épaule aux débutants une petite mousse dont il adapte l'épaisseur en fonction de leur tonicité : moins l'enfant est tonique, plus l'épaisseur de la mousse est grande. V11 est convaincu qu'il ne faut pas trop « parler » de posture aux enfants, mais plutôt leur donner des repères sensoriels et leur montrer comment faire ; il les laisse ainsi beaucoup faire, les rendant d'une certaine manière autonomes.

Pour V12 comme pour V11, il faut adapter la tenue du violon à sa morphologie, assimiler l'instrument à son corps et ne pas être obnubilé par certains paramètres comme l'authenticité (concernant le jeu sur instrument d'époque). Comme Löhlein¹⁰⁷, il pense que les tensions ressenties durant les prémices de l'apprentissage sont normales : il faut « forcer » un peu le corps, l'assouplir, l'adapter pour que finalement il s'habitue. Monter l'épaule gauche occasionnellement ne représente pas un souci pour lui. Durant ses années d'enseignement, il conseillait aux débutants l'usage d'une barre pour mieux stabiliser le violon, mais certains élèves ne la mettaient pas. Était-ce par paresse ou par mimétisme ? Il ne savait pas vraiment. Mais pour se rendre compte des difficultés que

¹⁰⁷ LÖHLEIN Georg Simon, *Méthode pour jouer du violon*, Leipzig et Züllichau, Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1774, p. 18-19 (traduction par Fabien Roussel en 2016)

rencontrent les débutants ainsi que pour comprendre leurs défauts de posture, V12 s'était amusé à essayer de tenir son violon de la main droite et son archet de la main gauche. Bien que l'expérience ne pût être totalement efficace car l'ordre des cordes n'était pas inversé, elle se révéla tout de même très parlante, V12 reproduisant instinctivement certains défauts de ses élèves.

Pour V13, il faut trouver un équilibre entre les moments de tension et de détente, et surtout trouver des moments de récupération après la pratique de cet instrument nécessitant une posture qu'il juge non naturelle. La posture baroque doit être basée sur la tenue de la main gauche, mais la pince tête/épaule peut néanmoins être utilisée dans certains passages et répertoires. Lorsqu'il enseignait, ses conseils étaient très différents selon les élèves, il les observait et s'adaptait beaucoup à eux (en opposition à la méthode russe dans laquelle il a « infusé » et qui impose la même façon de se tenir pour tous). Pour lui, la pince tête/épaule est nécessaire, provoquant naturellement le rehaussement de l'épaule.

Pour V14, il est important de conscientiser que l'on « porte » le violon, effectuant comme expliqué plus haut un mouvement plutôt ascendant que descendant. Il est important de détendre les épaules, pour autant il n'est pas embêtant de rehausser celle de gauche pour des soucis techniques. Le contact avec la clavicule est essentiel, celui-ci permettant la fameuse conduction osseuse des vibrations de Dominique Hoppenot. Pour lui, il faut prendre soin de trouver le bon angle de la direction du violon pour permettre aux doigts de la main droite de rester posés et actifs sur l'archet. Mais finalement, V14 insiste surtout, comme V10, sur la nécessité de faire ce qui marche pour nous, l'important étant que le rendu sonore soit le plus optimal possible.

V15 n'a mentionné qu'un seul paramètre général, qualifiant le reste des très personnel et propre à chacun. Pour lui, la tenue du violon doit appeler à une posture lumineuse, provoquant une ouverture et un redressement du haut du corps et du violon. Il faut également s'aider de la pesanteur. Il parle beaucoup de cela aux grands élèves qu'il rencontre et il leur dit aussi que c'est à eux seuls de trouver leur posture, V15 ayant quant à lui trop souffert de professeurs qui lui imposaient une seule façon de tenir l'instrument. Pour les tout-petits qui se fatiguent vite, il lui arrive de les aider à porter leur violon par la volute.

Enfin, V16 m'a partagé des paramètres plutôt très concrets. D'abord l'interdiction de lever le trapèze, ensuite le fait de tenir le violon entre le pouce et l'index, puis d'avoir une forme de main gauche correcte en posant les quatre doigts sur la touche. Il a également évoqué le besoin de trouver le bon angle du violon, cela pouvant se faire notamment par ce petit exercice : se placer en quatrième position, le milieu de l'archet posé sur la corde de Ré ou La, puis y chercher la tenue la plus confortable en modifiant certains axes. De plus, avec le violon, il y a deux centres de gravité mis en jeu : celui du corps et celui créé par le violon, il faut alors conscientiser son rapport avec la pesanteur et intégrer le violon à son corps.

c) Remarques subsidiaires

Il me restait des remarques faites par mes interlocuteurs que je n'ai pu insérer dans les paragraphes précédents, mais qui ont pour moi néanmoins chacune leur importance. J'ai tenté de les classer par thème mais il est évident qu'elles font partie d'un tout, et qu'elles m'ont été expliquées, comme pour toutes les autres déjà mentionnées, dans un contexte où il est parfois difficile de faire se justifier les interlocuteurs, notamment par rapport à leurs expériences ou aux références qu'ils font à l'Histoire.

Il y a tout d'abord les remarques « factuelles ». V1 m'a par exemple parlé du souci que peuvent causer les barres car certaines tiennent mal à l'instrument, il arrive qu'elles tombent, même en situation de jeu ; cela représente donc un des paramètres que les violonistes peuvent prendre en compte dans le choix de leur support.

V2 (qui est un homme) mentionne la difficulté de la tenue du violon causée par les habits de concert (costume épais et nœud papillon par exemple) et qui finalement modifient certains repères qu'il a – comme le contact au niveau de la clavicule – lorsqu'il joue avec ses vêtements de la vie de tous les jours.

En parlant d'accessoires avec V10, je me suis rendue compte qu'il n'y a pas que les barres et coussins qui peuvent être ajustables. V10 m'a en effet montré une mentonnière à hauteur réglable, mais nous n'avons pas pu en revanche retrouver ce

modèle sur internet. Les pieds de cette mentonnière qui reposent sur le bord de la table d'harmonie ont un système de vis permettant d'augmenter ou de diminuer la hauteur de la plateforme à la guise du violoniste. Je trouve ce système particulièrement ingénieux, j'espère néanmoins que cette particularité ne rajoute pas trop de poids à l'ensemble du violon (en effet, en pratiquant le violon baroque et donc en supprimant la mentonnière et le coussin, je me suis rendue compte avec bonheur que l'instrument est en réalité très léger).

V6 a souffert pendant des années de son long cou qui ne lui permettait pas de trouver une mentonnière adaptée. Il pense que « si l'on n'a pas de cou »¹⁰⁸ (que celui-ci est donc de petite taille), on « baigne » de façon rassurante dans le son, et l'instrument tient sans efforts. En lien avec cela, il a un jour mené une petite expérience : il a voulu mesurer la distance menton-clavicule d'un collègue et la comparer à la sienne. Il précise que ce collègue n'était pas de petite taille, et qu'il paraissait, comme lui, bien proportionné morphologiquement. Le résultat était le suivant : V6 avait deux fois et demi plus de distance que son collègue entre le menton et la clavicule, bien que cela ne paraissait pas du tout flagrant par une simple observation des deux individus. V6 finit par dire que ce constat permet de se faire une bonne idée du problème, et du sien en particulier.

Dans ce même genre d'idée, V11 parle des proportions différentes observées entre les adultes et les enfants : ces derniers sont plus « ramassés », ont un cou plus court. Il est donc plus facile selon lui de leur faire tenir le violon sans la main gauche. Je me demande personnellement si la petite taille des violons pour les enfants (quart, demi) ne concourt pas à cette facilité, leur poids étant plus faible.

Enfin, V16 m'a partagé son avis sur les mentonnières creuses. Elles représentent pour lui une aberration, cette forme étant selon lui très néfaste pour la tête et le cou. V16, qui utilise aujourd'hui une mentonnière faite sur-mesure, pense qu'il faut que la plateforme soit plate, voire qu'elle ait une direction ascendante vers la tête du violon. Je remarque que son point de vue va totalement à l'encontre de celui de Paul Rolland qui conseille au contraire une mentonnière plutôt creuse et si possible avec la plateforme inclinée vers la table d'harmonie. Le pédagogue écarte de plus très

¹⁰⁸ Et comme le dit l'adage : « pas de cou, pas de pâte à choux » !

clairement l'avis de V16 en écrivant ceci : « *Il faut rejeter toute mentonnière dont la surface monte en direction de la volute* »¹⁰⁹. Enfin, V16 fait remarquer le danger que représente « l'invisibilité » du pouce, celle-ci représentant selon lui « le pouvoir de la nuisance » contre lequel il faut lutter. Ce doigt est en effet peu visible et malheureusement souvent mal utilisé, alors qu'il est pourtant si fondamental.

Il y a également des remarques en lien avec l'Histoire. V11 fait preuve d'une certaine méfiance vis-à-vis de l'interprétation que l'on peut faire des sources écrites et iconographiques car il pense que lorsque l'on décrit quelque chose qui doit être ressenti, cela devient vite caricatural, il en va de même pour l'artiste du pinceau qui n'en est pas un de l'archet, si je reprends les propos de Prinner¹¹⁰. De plus, constatant les marques sur le vernis de la table d'harmonie de beaucoup d'instruments anciens à côté du cordier (provenant très probablement du contact répété du menton des musiciens de l'époque sur l'instrument), V11 pense que si la mentonnière avait été inventée plus tôt, les violonistes l'auraient sûrement adoptée, ce qui conforte son idée de garder la possibilité d'en mettre une pour le répertoire précédant l'invention de Spohr. V12 pense, pour sa part, que les vêtements portés durant les siècles précédents devaient sûrement conditionner la tenue du violon, ces habits étant pour la plupart souvent très épais. Enfin, pour V2, il faut garder une grande prudence à propos de l'idée que l'on peut se faire de l'usage de la barre. En effet, celle-ci n'est utilisée quasi systématiquement par les musiciens que depuis une trentaine d'années, et nous sommes seulement la première génération à avoir débuté avec. Le recul n'est donc pas très étendu, surtout après 400 ans de pratique du violon s'étant faite sans son usage.

J'ai pu rassembler deux remarques concernant les professionnels de santé physique. Ceux-là nous apportent une connaissance très riche mais il faut savoir parfois mettre en perspective leurs conseils selon V7. Ils ne savent pas, pour la plupart, comment nous jouons et comment cela fonctionne en nous. C'est pour cela qui faut garder à l'esprit que trouver un bon geste ou une bonne posture reste une recherche

¹⁰⁹ ROLLAND Paul, *L'Enseignement du mouvement dans le jeu des cordes : techniques formatives et correctives pour le violon et l'alto*, Sainte-Foy, ed. Presses de l'Université Laval, 1991, p. 78

¹¹⁰ PRINNER Joannes Jacobus, *Musicalischer Schlissl, Chapitre XIII : des Geigen de toutes sortes*, Vienne (?), manuscrit, 1677, p. 11 (traduction par Fabien Roussel)

personnelle, et que les spécialistes de la santé sont là pour nous aider, nous aiguiller, mais pas pour nous imposer une façon de faire ou de se tenir. Pour finir, V16 pense que plus leurs conseils sont bienveillants et simples, plus c'est efficace.

Deux autres remarques portaient sur l'emploi de certains mots. Pour V4 par exemple, utiliser le terme « posture » est un peu dangereux car celui-ci fait appel à une certaine forme de statisme alors qu'il pense au contraire que le corps doit rester souple et en mouvement. Puis pour V13, le fait de conseiller de jouer détendu représente pour lui une « escroquerie » ; il pense en effet que la tension fait partie de la diversité des caractéristiques du corps du musicien, au même titre que la détente.

Enfin, quelques remarques abordaient la vision personnelle des violonistes interrogés sur certaines généralités posturales et leurs recommandations afin de trouver la posture idéale.

V6 et le professeur avec qui il a longtemps travaillé pensent que lever un petit peu les épaules n'est pas grave.

Pour V5, ce qui est important dans l'interprétation de la musique ancienne, ce n'est pas tant la posture, l'instrument et les accessoires utilisés, mais plutôt l'usage des boyaux et d'archets adaptés. Selon lui, le son n'est en effet pas rendu plus authentique par une posture historique. L'important est d'avoir un objet sonore précis dans la tête qu'on essaye par la suite de retranscrire dans le jeu.

Selon V16, la tenue du violon sans l'aide de la main gauche est en rapport avec la virtuosité et la puissance requises qui évoluent au fil du répertoire. Il est nécessaire de se dégager du port de l'instrument techniquement pour pouvoir vibrer énormément et effectuer des déplacements très rapides tout en gardant beaucoup de puissance de son.

Concernant la posture idéale, voici dans les prochaines lignes ce qui m'a été rapporté.

Selon V7, la posture idéale prend beaucoup de temps à trouver : il faut souvent faire des allers-retours, en amoncelant plein d'éléments qui, au fil du temps, se resserrent, pour nous faire finalement adopter la meilleure posture. Il précise que ce chemin est indissociable de celui parcouru psychologiquement. V15 dit que trouver sa posture à soi est « une expérience de vie, un voyage de la vie ». Pour V4, il n'y a pas une

seule bonne posture pour chaque répertoire, et V5 dit que mille personnes avec le même matériel n'auront pourtant jamais le même jeu. Enfin, et c'est sur cela que je terminerai cette partie, V15 dit que la posture idéale passe pour lui par la sensation physique d'embrasser quelqu'un ; il recherche cette sensation de proximité avec son instrument et y trouve un certain réconfort. V16, lui, dit qu'il faut avoir de la tendresse pour soi, notamment au regard du jugement que nous pouvons avoir vis-à-vis de notre posture.

L'analyse de ces entretiens a donc permis de dévoiler aussi bien des généralités que des particularités, que ce soit au niveau de la pratique instrumentales ou des croyances et opinions des violonistes. De fréquents changements d'accessoires et de posture ont encore une fois démontré la complexité que représente la tenue du violon, et c'est sans surprise que cette complexité s'est fait observer par plusieurs de mes interlocuteurs dans le cadre de leur enseignement.

C'est avec étonnement nonobstant que j'ai pu constater qu'ils faisaient quasiment tous débiter l'apprentissage du violon avec une barre ou tout du moins un support d'épaule. En effet, j'aurais pensé, de par leur expérience en tant que violonistes baroques, qu'ils proposent de commencer l'apprentissage sans coussin. Les raisons qu'ils m'ont délivrées m'ont donc fait revoir mes croyances et intuitions.

De plus, j'ai été surprise de voir que la plupart de ces violonistes ne considère pas mal d'utiliser occasionnellement l'épaule gauche. L'approche de la musique baroque les a tous enrichis physiquement parlant, et leur a souvent permis d'avoir plus de liberté dans la tenue de l'instrument, de développer plus en profondeur certaines techniques (notamment celle du pouce gauche) et ainsi varier la posture et relâcher certaines pressions quand cela est possible.

Malgré cela, la conciliation de la pratique moderne et baroque a souvent été difficile, forçant certains à rapprocher la posture de l'une à celle de l'autre, et à, par exemple, jouer avec l'aide d'une petite mentonnière en musique ancienne. Mais là où la question de l'authenticité peut se poser, plusieurs violonistes répondent que c'est surtout et avant tout la qualité de la musique, sa cohérence (et peut-être l'usage de

boyaux et d'archets adaptés) qui priment, plutôt que la reproduction posturale « fidèle » aux sources historiques.

La pratique de l'instrument a souvent créé des tensions pénibles voire de grosses douleurs, nécessitant la consultation de spécialistes de santé. Ces expériences ont finalement permis aux violonistes d'apprendre à mieux se connaître physiquement parlant, et ainsi prévenir certains maux par la pratique d'étirements, d'exercices ou de sport. Certains au contraire, même s'ils ne représentent pas la majorité, n'ont jamais eu de douleurs liées au violon. D'autres encore, ne font jamais d'étirements ou d'exercices physiques mais n'ont pour autant jamais de problème. Nous voyons bien que chaque individu est différent, et que ce qui marche pour l'un ne marche pas forcément pour l'autre. Tous finalement font ce qui fonctionne intrinsèquement pour eux, et non ce qui *devrait* fonctionner, selon des croyances générales ou mêmes des recherches scientifiques.

Une majorité a également fait part de réticences vis-à-vis de l'enseignement de certains professeurs qu'ils ont côtoyés, imposant une seule façon de faire. En réaction à cela, ces violonistes prônent aujourd'hui une posture s'adaptant à chaque besoin et chaque morphologie.

Enfin, les violonistes avec qui je me suis entretenue m'ont livré leur avis sur la posture *idéale*. Celle-ci n'existe tout simplement pas pour certains, pour d'autres, en revanche, elle est le fruit de longues années d'expérience, et comme le dit V15 avec beaucoup de sagesse, cette quête est un « voyage de la vie ».

3) Étude de terrain – enjeux et cas particuliers d’une classe de violon

En plus des besoins immuables que requiert la tenue et la pratique du violon (axe horizontal, archet perpendiculaire aux cordes, justesse, puissance sonore, vibrato, etc.), chaque pédagogue ajoute à cela, et c’est bien normal, des éléments dans leur enseignement dont ils sont convaincus. Christophe Robert, l’un des violonistes et professeurs les plus historiquement informés que je connaisse – notamment dans la pédagogie du violon – est naturellement empli de convictions musicales et, pour ce qui nous intéresse, posturales.

C’est d’ailleurs pour sa connaissance historique que je me suis dirigée instinctivement vers lui afin de lui demander d’être mon tuteur de travail d’étude personnel, ce qu’il a accepté.

En plus de cela, j’ai également souhaité observer comment Christophe Robert enseigne la posture dans sa classe de violon en complément des retours directs qu’il m’avait fait, car je pense que la réalité du terrain met à l’épreuve les convictions pédagogiques des enseignants.

1) Pédagogie et constat du professeur

Avant d’observer chaque cas particulier de sa classe de violon, Christophe Robert m’a fait part de quelques-unes de ses méthodes et opinions pédagogiques, et du constat qu’il a pu faire au fil du temps.

Il se dit d’abord être efficace lors des tout premiers cours de violon avec les débutants. En effet, il arrive à faire exécuter aux élèves des éléments que d’autres professeurs ne parviennent pas à obtenir si vite, notamment concernant la tenue du violon (celle de l’archet reste effectivement plus compliquée à faire adopter correctement aux enfants). Ces éléments se traduisent par plusieurs exercices, notamment par des jeux d’équilibre (« l’équilibriste » de Paul Rolland¹¹¹ utilisant une

¹¹¹ ROLLAND Paul, *L’Enseignement du mouvement dans le jeu des cordes : techniques formatives et correctives pour le violon et l’alto*, Sainte-Foy, ed. Presses de l’Université Laval, 1991, p. 87 (Traduit par Chantal Masson-Bourque d’après la première édition anglaise parue en 1974)

balle de ping-pong à placer et maintenir entre la corde de Ré et Sol), des exercices de pizz en position de guitariste et de pizz main gauche. Malheureusement, il constate que ces éléments réalisés souvent avec succès lors des premiers cours sont finalement très durs à intégrer par les élèves sur le long terme.

Concernant l'utilisation d'accessoires, Christophe Robert fait débiter dès que c'est possible sans coussin ni barre. Il a constaté en effet avec le temps que les élèves ayant commencé sans support d'épaule sont généralement ceux qui aujourd'hui ne sont pas contrariés physiquement, et inversement pour ceux qui ont débuté avec un support. Christophe n'est pour autant pas fermé quant à l'usage d'un coussin, surtout si cela permet de libérer un peu l'élève qui reste démuni et ne parvient pas à progresser dans la manière de tenir son instrument. Cela dit, Christophe reste convaincu que l'inconvénient est supérieur à l'avantage dans le recours à la barre, que ce soit sur le plan corporel ou musical.

À propos des idées divergentes qu'il peut avoir avec d'autres professeurs, Christophe s'est fait la réflexion avec une collègue à lui qu'il valait peut-être mieux avoir tort avec la majorité que d'avoir raison avec la minorité. Cette pensée étant finalement la cause d'une addition d'éléments qu'il a pu constater durant son expérience en tant que pédagogue au sein d'un établissement. En effet, Christophe et certains autres professeurs se rendent compte qu'ils sont confrontés à une forte conformité générale. Par exemple, l'image du violoniste jouant avec une barre est si présente aujourd'hui que l'élève qui n'en utilise pas peut se sentir marginalisé, notamment face à ses camarades d'orchestre qui eux en utilise une (le contraire pouvant néanmoins arriver, c'est-à-dire que l'élève se sente fier d'être différent des autres).

Christophe s'est également retrouvé face à de fausses excuses par rapport à sa manière d'enseigner. Concernant le vibrato par exemple, il s'est rendu compte que l'on dira d'un élève n'utilisant pas de barre et ne parvenant pas à vibrer correctement que cette difficulté de réalisation technique est causée justement par l'absence de support d'épaule, mais que si l'élève utilise bien une barre et ne parvient tout de même pas à vibrer, on dira alors de lui qu'il ne sait tout simplement pas vibrer.

Enfin, Christophe m'a partagé la difficulté qu'il éprouve à composer avec ce qu'impose le programme de l'institution par rapport à ses convictions pédagogiques : le fait par exemple de demander à l'élève de savoir vibrer alors que celui-ci ne sait peut-être même pas encore s'accorder correctement.

2) Cas particuliers

Pour plus de clarté dans la succession des cas étudiés mais aussi pour un souci de discrétion, j'ai choisi de laisser anonymes les élèves que j'ai rencontrés. Je remplacerai alors leurs noms par un numéro précédé par la lettre « E » comme « élève ».

Il y a déjà plusieurs réalités auxquelles on ne pense pas forcément mais qui ont un impact direct sur la qualité de l'enseignement, notamment postural.

En effet, le jour où j'étais présente en tant qu'observatrice, E1 était arrivé quinze minutes en retard, il ne paraissait d'ailleurs pas plus préoccupé que ça par ce manque de ponctualité... Étant un élève en 1^{er} cycle de violon, E1 ne bénéficie officiellement que d'une demi-heure de cours de violon par semaine, ce retard impose donc au professeur de condenser son enseignement du jour et empêche celui-ci de faire part à l'enfant d'une grande partie des remarques dont il aurait eu besoin.

Par ailleurs, E1 a longtemps joué sur le violon de son frère car sa famille ne pouvait pas lui en fournir un. En plus de la grande difficulté que cela impose à l'élève de composer avec les temps de pratique de son aîné, E1 faisait régulièrement part à Christophe de la gêne que représentait pour lui la mentonnière centrale montée sur le violon, celle-ci lui faisant mal. Christophe se trouvait alors démuni, ne pouvant proposer une solution viable à son élève car le frère de celui-ci n'avait pas de souci avec cette mentonnière et en avait besoin. Toutefois, lors de ma journée d'observation, E1 a annoncé qu'il ne partageait plus le violon avec son frère. Manifestant toujours sa gêne par rapport à la mentonnière centrale, Christophe a donc pris l'initiative de tout simplement la lui enlever. E1 a poursuivi le cours du jour sans montrer aucune difficulté particulière due à la suppression totale de mentonnière.

Parfois, il arrive aussi que ce soit au détour de l'enseignement posturale que le professeur s'aperçoit de caractéristiques physiques et proprioceptive de l'élève.

Par exemple, Christophe se rendit compte que E2 avait une mémoire corporelle assez peu développée. En effet, cet enfant qui joue normalement avec une barre peut oublier régulièrement de la placer sur son violon. Il joue alors ainsi et ne se rend absolument pas compte durant son jeu qu'il manque quelque chose à son instrument. La barre ne signifie donc rien pour lui dans sa mémoire corporelle.

Avec E3, Christophe s'aperçut que les problèmes de crispation ne sont pas toujours dus à un souci initial de raideur. En effet, ne comprenant pas très bien pourquoi les doigts de E3 étaient si crispés, Christophe voulu toucher la main gauche de son élève. Il se rendit compte avec surprise que E3 était pourvu d'une très grande laxité des mains, et non, comme soupçonné, d'une raideur corporelle. E3 essayait finalement de contrer cette laxité en appuyant fort ses doigts sur la touche, menant à un état de crispation.

Au détour d'une gamme allant dans le suraigu réalisée par E4, Christophe constata qu'il n'était pas toujours possible de garder le pouce constamment en contact avec le manche, même sur sa partie se fixant au corps de l'instrument. En effet, V4 étant pourvu d'une main sensiblement petite, réaliser de manière convenable des notes dans le suraigu l'oblige à dégager son pouce du manche et à le plaquer contre le début de l'éclisse. Cela a pour conséquence d'imposer une tenue très ferme de la tête et de l'épaule puisque la main et le pouce ne peuvent plus participer au soutien du violon. Cela restant une situation exceptionnelle, ce cas particulier montre bien le souci que peuvent poser les différences morphologiques de chacun.

Chez E5, qui joue sans coussin et a par ailleurs un pouce gauche très actif, j'ai pu observer que l'épaule gauche, bien que ne touchant point le dos du violon, a tendance à se tendre en se levant légèrement. Ceci renforce encore une fois ma conviction que la tenue du violon fait généralement lever instinctivement l'épaule gauche des violonistes.

Enfin, j'ai pu écouter différentes explications et exercices que proposait Christophe Robert à deux de ses élèves pour essayer de prévenir ou de soigner des

sensations douloureuses, et finalement rendre l'exécution instrumentale optimale sur le plan physique et musical.

Christophe conseilla à E6 de relâcher ses épaules en lui proposant un exercice de respiration qui permet, en plus de détendre les trapèzes, de conserver un certain tonus corporel. Cet exercice consiste d'abord à se tenir bien droit (sans le violon dans les mains), puis à inspirer en remplissant bien ses poumons (en déployant alors bien le plexus solaire) pour ensuite expirer l'air emmagasiné en abaissant et reculant légèrement les épaules tout en gardant cette ouverture thoracique.

Lorsque E7 arriva en cours, il fit part à Christophe d'une douleur ressentie au trapèze gauche lors d'un cours d'orchestre et lors de son travail personnel à la maison. Christophe lui exposa alors deux raisons potentielles à son mal-être : la première est que son corps n'est peut-être pas habitué à un travail intensif du violon, faisant apparaître des sensations proches des courbatures ; la deuxième, et la plus probable dans le cas de E7, est que ce dernier utilise mal son corps. En effet, l'élève tenait trop son coude gauche vers l'extérieur ce qui engageait un muscle de l'épaule le fatiguant à la longue. Christophe lui proposa alors, pour trouver la bonne position du coude (et de la main gauche par la même occasion), d'effectuer le placement « fa-do-sol-ré » de Geminiani¹¹² aussi souvent qu'il le peut pour créer ainsi une nouvelle habitude posturale. En plus de cela, il plaça E7 face à un miroir en faisant suspendre un cordon à la crosse de son violon. L'élève devait alors positionner son coude bien à la verticale en prenant comme repère dans le miroir le cordon suspendu. Enfin, Christophe lui conseilla de toucher ses muscles de l'épaule gauche tout en changeant de position pour qu'il se rende compte par lui-même du moment où ceux-là se détendent ou se contractent.

¹¹² GEMINIANI Francesco, *L'Art du Violon*, Paris, nouvelle édition chez Sieber, 1751, p. 2 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

L'étude de ce terrain m'a permis de me rendre compte de certaines réalités qui influent souvent grandement sur la qualité de l'enseignement posturale (la ponctualité des élèves, leur situation familiale, la contrainte des programmes), en plus de m'éveiller à certaines techniques pédagogiques tout en essayant de comprendre les points de vue abordés par Christophe Robert. J'ai maintenant d'autant plus conscience de la tâche à laquelle le professeur doit s'atteler pour essayer de concilier au mieux ses convictions et la réalité du terrain.

C. Conclusion

Au cours de ce travail, nous avons pu confirmer que le violon a en effet soulevé de tout temps des questionnements en lien avec sa tenue, laissant aux violonistes contemporains de chaque époque le soin d'exposer leur avis sur la question. Cela a mis en lumière des nuances plus ou moins marquées à propos de la posture des différents instrumentistes ainsi que sur l'usage du coussin et de la mentonnière, accessoires qui, depuis leur apparition durant la première moitié du XIX^e siècle, ont été progressivement adoptés, pour en définitive faire partie quasi-intégrante de l'image du violon.

L'interprétation sur instruments anciens, suggérant alors une pratique sans mentonnière ni coussin, mène également à des réflexions de la part des violonistes d'aujourd'hui. Elle appelle en effet à une technique spécifique de la main gauche pour permettre à l'instrumentiste de libérer l'emprise de la tête sur le violon. Mais le développement de cette technique est rarement abordé de manière aisée par les violonistes ; en effet, c'est parfois le changement de tout un ensemble de réflexes dont il est question, ce qui met parfois les musiciens dans des situations difficiles, notamment quand il s'agit de concilier la pratique des deux répertoires sur les violons adaptés. Ces artistes ont donc chacun trouver des solutions différentes à cela, révélant ainsi une richesse de posture et d'avis qui m'ont particulièrement intéressée.

Considérant la pédagogie comme un élément essentiel à la compréhension des difficultés réelles que représente la tenue du violon, c'est par le retour d'expérience de plusieurs violonistes ainsi que par l'étude d'une classe de violon que j'ai pu me rendre compte de celles-ci. En effet, ne pouvant constater la réalité du terrain à travers l'étude des méthodes de violon, j'ai pu observer une partie de celle-ci en assistant aux cours de violon dispensés par Christophe Robert.

Grâce à cette immersion, et grâce aux entretiens que j'ai menés, je me suis bien rendue compte qu'enseigner la tenue du violon est une mission fort complexe à laquelle la majorité des enseignants d'aujourd'hui (d'après mon expérience et les avis partagés par mes différents interlocuteurs) prête de plus en plus attention. Cela permet ainsi aux élèves de développer un rapport le plus sain possible avec leur instrument.

L'un des sujets qui m'intéressaient le plus à propos de la tenue du violon était celui du rôle de l'épaule gauche. En effet, j'ai souvent entendu que celle-ci devait être basse, mais personnellement, j'ai peiné durant toute ma pratique à ne pas l'engager excessivement, et c'est par les entretiens menés et l'étude de terrain que j'en suis venue à cette conclusion : lever l'épaule gauche est une action quasiment instinctive. Si elle n'est pas remarquée et remplacée par une technique de la main gauche ainsi que par l'appui du maxillaire sur la mentonnière – quand on parle de jeu moderne – ce rehaussement perdurera, impactant la physiologie du violoniste d'une façon plus ou moins importante selon les cas.

Cela étant dit, j'avais développé au cours des années un sentiment de culpabilité vis-à-vis de mes professeurs qui me conseillaient de ne pas hausser l'épaule et de ne pas placer mon pouce gauche trop en arrière. N'y parvenant pratiquement pas, c'est dans une certaine tristesse et anxiété que je m'étais enfermée, accroissant alors les tensions physiques que je pouvais ressentir.

Depuis peu, après avoir réellement commencé un travail sur moi, que ce soit physiquement ou psychologiquement, j'ai appris à prendre du recul sur mes sensations et émotions.

Ma recherche personnelle ainsi que les éléments collectés dans ce présent travail ont permis de répondre aux questions qui en étaient inconsciemment à l'origine :

- Jusqu'à quel point faut-il se soucier de ce que l'on nous dit de faire ?
- Jusqu'à quel point faut-il se préoccuper de nos tensions ?

Je pense alors que c'est finalement notre expérience, composée de bons et mauvais choix, d'échecs et de réussites, qui répondra à cela.

La connaissance de soi, de notre mental comme de notre corps, est un long chemin à parcourir. Les moyens pour y parvenir sont divers, mais il est clair que les échanges avec nos proches, nos professeurs, les professionnels de santé et nos élèves sont autant d'éléments à prendre en compte que ceux de notre ressenti intérieur.

Aujourd'hui, je me sens plus sereine vis-à-vis des autres et de moi-même concernant ma posture, et la relation que j'ai avec mon violon est plus intime.

Enfin, je n'ai qu'une seule hâte : continuer à me poser des questions, à prendre soin de moi, à évoluer, pour en définitive continuer à partager par la musique ce qu'il y a de plus cher à mes yeux : des émotions.

Bibliographie

- ALARD Delphin, *École du violon, Méthode complète et progressive à l'usage du Conservatoire*, Paris, Schonenberger, 1844
- AUER Leopold, *Méthode Progressive du Violon* (Livre 1), New York, Carl Fischer®, 1926 (traduite par Margo Boulanger-Pameyer)
- AUER Leopold, *Violin Playing As I Teach It*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1920
- BAILLEUX Antoine, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du Violon*, Paris, édité chez l'auteur, 1798
- BAILLOT Pierre, *Die Kunst des Violinspiels*, Berlin, Schlesinger, 1836
- BAILLOT Pierre, *L'Art du Violon*, Paris, Dépôt Central de Musique, 1834
- BAILLOT Pierre, RODE Pierre et KREUTZER Rodolphe, *Méthode de Violon*, Paris, édité par les auteurs et gravé chez Mme. Le Roy, 1802
- BÉRIOT Charles-Auguste de, *Méthode de violon*, Paris, chez l'auteur, 1857
- BILLARD Jean-Philibert, *Méthode de Violon*, Paris, chez Naderman, 1817
- BOYDEN David D., *The History of violin playing from its origins to 1761: and its relationship to the Violin and violin music*, London, ed. Oxford university press, 1965
- BRIJON C. R., *Réflexions sur la Musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*, Paris, édité chez l'auteur et M. Vaudemont, 1763
- BROSSARD Sébastien de, *Fragments d'une méthode de violon*, Paris, manuscrit autographe, 1712
- BUNTSCHU Édouard, *Les Sources de la technique du violon*, Paris, édité par l'auteur, 1945
- CAMBINI Giuseppe Maria, *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour le Violon*, Paris, édité chez Naderman et Lobry, 1800
- CAMPAGNOLI Bartolomeo, *Metodo della Meccanica Progressiva per suonare il Violino (Nuova edizione col testo italiano e francese)*, Milan, Ricordi, 1797
- CARTIER Jean-Baptiste, *L'Art du Violon*, Paris, À l'Accord Parfait (DECOMBE), 1798

- CHARRIER Paule, *J'apprends le violon – la pédagogie vivante*, Cholet, éd. L'ère de musique, 1979
- CORRETTE Michel, *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*, Paris, édité chez l'auteur et Boivin, 1738
- COUSIN Émile, *Cours de Violon*, Paris, Lissarrague, 1879
- DAVID Ferdinand, *Violin School*, Boston, B. Listemann, 1863
- DE CHESSIN Alexis, *Le Guide du violoniste : technique de l'archet et mécanisme de la main gauche, en regard de la fonction organique*, Avignon, éd. Aubanel, 1955
- DELMON André, *Technique analysée du violon – Méthode d'enseignement basée sur la création, l'éducation et le contrôle des réflexes psychophysologiques*, Paris, Société d'édition des partitions analysées, 1966
- DUPONT Pierre, *Principes de Violon par demandes et par reponce*, Paris, édité chez l'auteur et Boivin, 1718
- EICHBERG Julius, *Method for the Violin*, Boston, White, Smith & Company, 1876
- FALCK Georg, *Idea Boni Cantoris*, Extrait : Instructions pour jouer du violon, à l'attention des débutants, source originale manuscrite, Nuremberg, 1688 (traduction par Fabien Roussel en 2016)
- FLESCH Carl, *L'Art du Violon*, Paris, Max Eschig & Cie., 1926 (version française de Suzanne Joachim-Chaigneau)
- GARLEJ Bruno et GONZALES Jean-François, *Méthode de Violon*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 1991
- GEMINIANI Francesco, *L'Art du Violon*, Paris, nouvelle édition chez Sieber, 1751 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
- GEMINIANI Francesco, *The Art of Playing on the Violin*, Londres, édité chez l'auteur, 1751
- HABENECK François-Antoine, *Méthode théorique et pratique du violon*, Paris, chez Canaux, 1842
- HAMANN Donald and GILLESPIE Robert, *Strategies for teaching strings: building a successful string and orchestra program*, Oxford, ed. Oxford University Press, 2004

- HAYOT Maurice, *Principes de la technique du violon basés sur des lois physiques et physiologiques : causes psychiques, ponctuation, interprétation*, Paris, éd. M. Eschig, 1953
- HILLER Johann Adam, *Méthode pour jouer du violon*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1792 (traduction par Fabien Roussel en 2016)
- HOPPENOT Dominique, *Le violon intérieur*, Paris, Van de Velde, 1981
- HOWE Elias, *The Violin – How to Master it*, Boston, Elias Howe Co., 1880
- JAFFA Max, *Le Violon sans professeur : une méthode claire et des mélodies choisies à l'intention du débutant*, Québec, Les éditions de l'Homme, 1990
- JAMBE DE FER Philibert, *Epitome musical des tons, sons et accordz / , es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, & violons*, Lyon, éd. Michel du Bois, 1556
- JOACHIM Joseph et MOSER Andreas, *Traité du Violon*, Berlin, Musikverlag N. Simrock, 1905
- KASTNER Jean-Georges, *Méthode élémentaire pour le Violon*, Paris, chez Troupenas, 1844
- KÆNIG Wolfram, *La Technique moderne du violon*, Issy-les-Moulineaux, éd. EAP, 1983
- KUECHLER Ferdinand, *Méthode de Violon*, Bâle, Hug & Co, 1910
- LÉNERT Jean, *L'ABC du jeune violoniste – méthode complète pour débutants – Vol. 1*, collection L'école du violon, Paris, éd. G. Billaudot, 1997
- LÉONARD Hubert, *Ecole Leonard pour le Violon N°1*, Paris, chez Richault et C^{ie}, 1877
- LÖHLEIN Georg Simon et REICHARDT Johann Friedrich, *Méthode pour jouer du violon*, Leipzig et Züllichau, Friedrich Fromman, 1797 (traduction par Fabien Roussel en 2016)
- LÖHLEIN Georg Simon, *Méthode pour jouer du violon*, Leipzig et Züllichau, Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1774 (traduction par Fabien Roussel en 2016)
- MABRU Lothaire, *La mentonnière et le coussin - Pour une ethnographie du fait musical*, "Compte rendu final de recherche du Centre Lapios [à Belin-Béliet] pour la Mission du Patrimoine ethnologique", 1994

- MAZAS Jacques-Féréol, *Méthode de Violon*, Paris, chez Aulagnier, 1830
- MENUHIN Yehudi, *L'Art de jouer du violon*, Paris, éd. Buchet-Chastel, 1995
- MERCK Daniel, *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae*, Précis pour apprendre facilement les bases de la musique instrumentale sur le Violon, la *Bratsche*, la *Viola da Gamba*, et la Basse, Augsburg, édité par l'auteur, 1695 (traduction par Fabien Roussel en 2016)
- MONTÉCLAIR Michel Pignolet de, *Méthode facile pour apprendre à Jouer du Violon avec un Abregé des Principes de Musique nécessaires pour cet Instrument*, Paris, éd. chez l'auteur, 1711
- MOREL Virginie, *Évolution des méthodes de violon pour débutants au XXème siècle*, Mémoire de maîtrise sous la direction de M. Jean-Pierre MIALARET, Université Paris IV -Sorbonne, 1999
- MOZART Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756 (Traduction par Fabien Roussel en 2014 basée sur cette première édition ainsi que des celles de 1770 et 1787, revues par l'auteur lui-même)
- PLAYFORD John, *An Introduction to the Skill of Musick*, Londres, 2ème édition par Dr. Thomas Campion et Mr. Christoph Simpson, 1655
- POMER Victor, *Le Violon sans douleur : guide à l'intention des professeurs*, Ottawa, éd. Presses de l'Université d'Ottawa, 1989
- PRINNER Joannes Jacobus, *Musicalischer Schlissl, Chapitre XIII : des Geigen de toutes sortes*, Vienne (?), manuscrit, 1677 (traduction par Fabien Roussel en 2016)
- ROLLAND Paul, *L'Enseignement du mouvement dans le jeu des cordes : techniques formatives et correctives pour le violon et l'alto*, Sainte-Foy, éd. Presses de l'Université Laval, 1991 (Traduit par Chantal Masson-Bourque d'après la première édition anglaise parue en 1974)
- SAINT-SEVIN L'ABBÉ Joseph-Barnabé (dit L'Abbé le Fils), *Principes du Violon*, Paris, édité chez l'auteur et Le Clerc Marchand, 1761
- SPOHR Louis, *Méthode de violon*, Vienne, Tobias Haslinger, 1832 (traduction par Fabien Roussel en 2017)
- SZILVAY Géza, *L'ABC du violon : Manuel pour les professeurs et les parents*, Helsinki, éd. Fennica Gehrman – Colourstrings collection, 2019 (traduction par Nathalie Wizun)

- TARADE Théodore Jean, *Traité du Violon*, Paris, édité chez M^{elle} Girard, 1774
- VAN DE VELDE Ernest, *Le petit Paganini*, Tours, éd. Van de Velde, 1960
- VERACINI Francesco Maria, *Sonate Accademiche a Violino Solo e Basso*, Londres et Florence, édité chez l'auteur, 1744
- VERCHEVAL Henri, *Dictionnaire du Violoniste*, Paris et Saintes, respectivement à la librairie Fischbacher et chez l'auteur, 1923

ANNEXES

Annexe 1 :



CODDE Pieter Jacobsz (1599-1678), *Elegant company making music*, date inconnue

¹¹³

¹¹³ CODDE Pieter Jacobsz (1599-1678), *Elegant company making music*, date inconnue, huile sur toile, 31,4 x 41 cm, New York, propriété de Sotheby's New York (photographie fournie par commons.wikimedia.org https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PIETER_CODDE_AMSTERDAM_1599_-_1678_ELEGANT_COMPANY_MAKING_MUSIC.jpg – consulté le 4 février 2022)

Annexe 1 : (suite)



114

DE HOOCH Pieter, *A Musical Party in a Courtyard*, 1677

¹¹⁴ DE HOOCH Pieter, *A Musical Party in a Courtyard*, 1677, huile sur toile, 83,5 x 68,5 cm, National Gallery, Londres (photographie fournie par fr.wikipedia.org – https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Musical_Party_in_a_Courtyard_by_Pieter_de_Hooch.jpeg consulté le 4 février 2022)

Annexe 1 : (suite)



115

VOIRIOT Guillaume (1713-1799), *A young lady in a light-blue silk dress playing a violin*, date inconnue

¹¹⁵ VOIRIOT Guillaume (1713-1799), *A young lady in a light-blue silk dress playing a violin*, date inconnue, huile sur toile, 92 x 72 cm, lieu d'exposition inconnu (photographie fournie par irushonok.livejournal.com - <https://irushonok.livejournal.com/3345170.html> - consulté le 4 février 2022)

Annexe 1 : (suite)



116

DELOBBE François-Alfred, *La jeune musicienne*, 1876

¹¹⁶ DELOBBE François-Alfred, *La jeune musicienne*, 1876, huile sur toile, 71,8 x 100,0 cm, collection particulière, lieu inconnu (photographie fournie par fr.wikipedia.org – https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Delobbe_the_young_musician.jpg – consulté le 4 février 2022)

Annexe 1 : (suite)



117

AMÉRICO Pedro, *The rebec player*, 1884

¹¹⁷ AMÉRICO Pedro, *The rebec player*, 1884, huile sur toile, 87,6 x 60,0 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (photographie fournie par fr.wikipedia.org – https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pedro_Américo_-_A_rabequista_árabe_-_1884.jpg – consulté le 4 février 2022)

Annexe 1 : (suite)



118

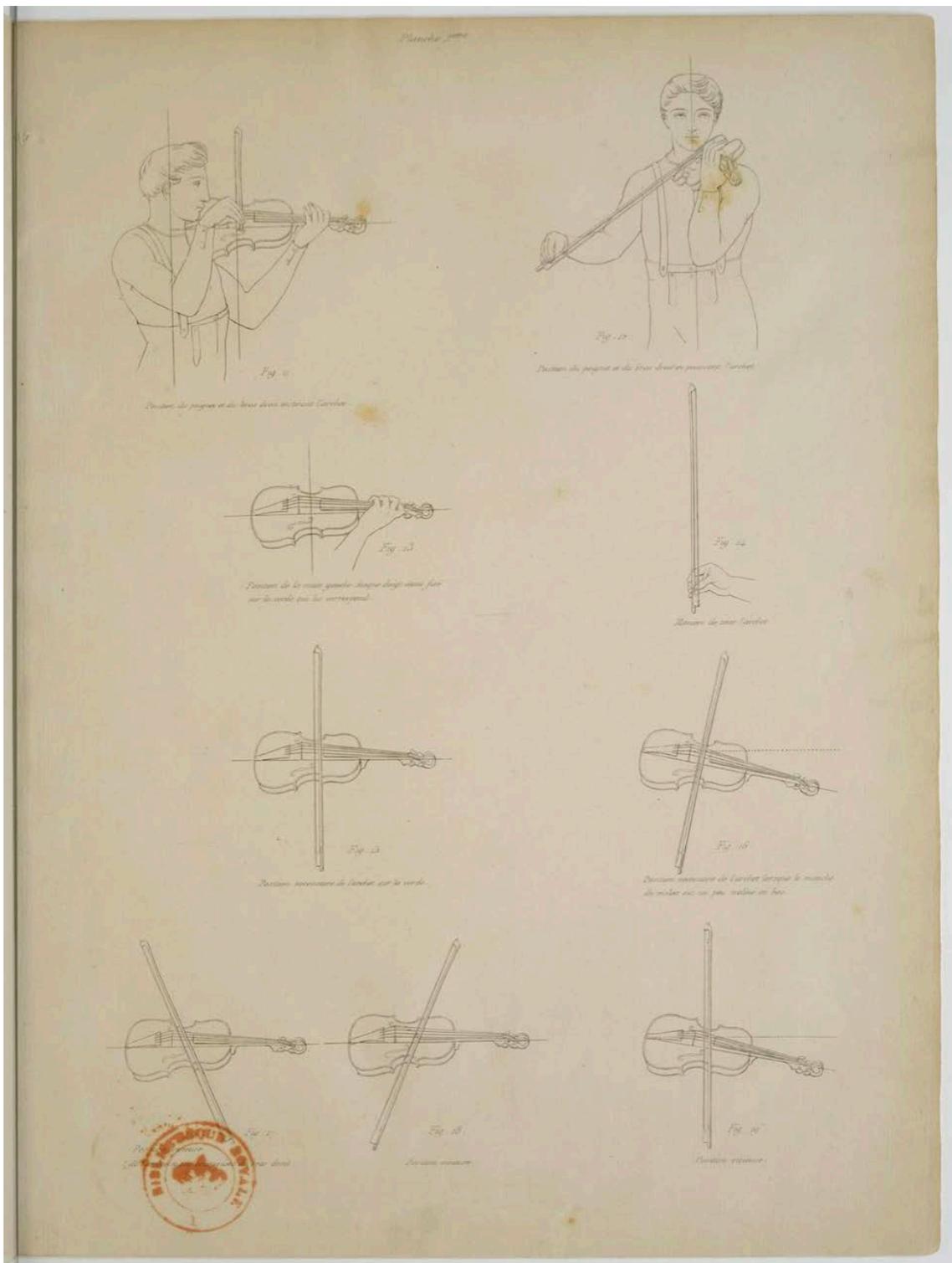
VAN DER PAS Vincent, *Street musician performs at Djemaa el Fna square in the old city of Marrakech, 2010*

¹¹⁸ VAN DER PAS Vincent, *Street musician performs at Djemaa el Fna square in the old city of Marrakech, 2010*, photographie disponible sur fr.wikipedia.org – https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Street_musician_Marrakech_MOROCCO_April_2010.jpg – consulté le 4 février 2022)

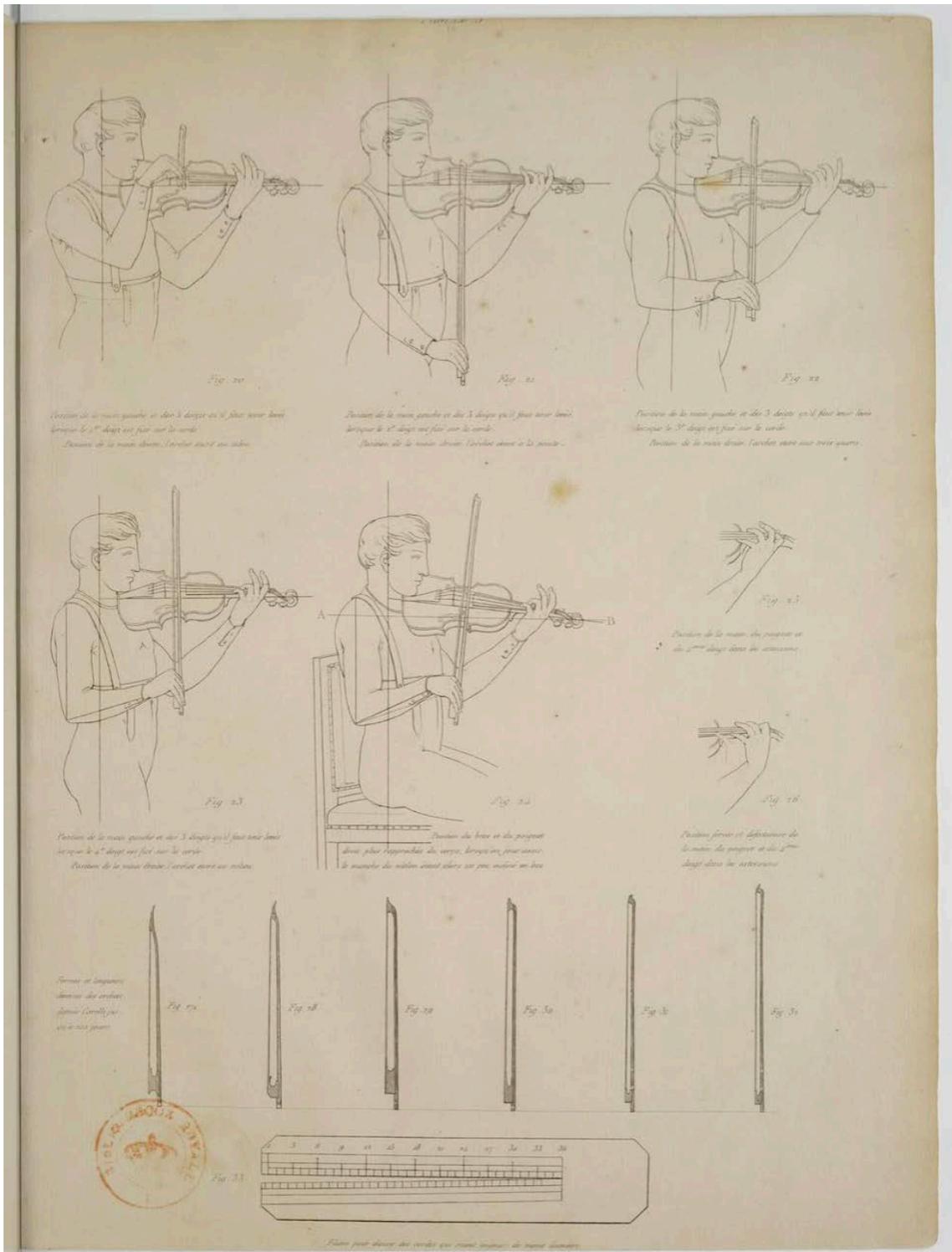
Annexe 2 :



Annexe 2 : (suite)



Annexe 2 : (suite)



Débutant le violon à l'âge de 6 ans, Valentine Pinardel grandit et évolue au sein d'une famille musicienne. L'enthousiasme et l'encouragement dont ont fait preuve ses professeurs durant son apprentissage lui ont permis de développer sa confiance intérieure, ainsi que de lui faire réaliser ce qui représente sa motivation première à l'exécution musicale : le partage émotionnel.

C'est avec ce désir que Valentine gravit les échelons ; allant de son DEM obtenu à Paris à un cycle de perfectionnement au CRR de Saint-Maur-des-fossés, elle intègre finalement le CNSM de Paris en 2017 dans la classe de Stéphanie-Marie Degand. Toujours dans cette idée musicale de l'émotion avant toute chose, et encouragée par sa professeur, Valentine découvre le répertoire ancien durant ses études au Conservatoire : elle y décèle un terrain de jeu et de sensibilités inépuisables dont elle tombe littéralement amoureuse. Cet attachement tout particulier à la musique ancienne l'anime à jouer dans de nombreux ensembles, ce qui lui permet de se perfectionner avant d'intégrer la classe de violon baroque de François Fernandez en septembre 2021 au CNSMDP.

C'est donc grâce à ce parcours que Valentine s'épanouit professionnellement, parallèlement à ses études, dans des projets très divers et remplis de sens. En effet, en plus d'une activité pédagogique régulière au sein de la Ville de Paris, elle se produit dans différents orchestres et ensembles comme celui de l'Opéra Royal de Versailles, Les Siècles, Les Arts Florissants (en tant que Junior), Les Nouveaux Caractères, La Diane française ainsi que l'Orchestre de Paris (en collaboration avec le Conservatoire de Paris).

*Elle fait la rencontre très enrichissante de nombreux chefs et musiciens (tels que François-Xavier Roth, Leonardo García Alarcón, Thomas Hengelbrock, Michel Legrand, Sébastien Daucé, Christophe Coin, Philippe von Steinaecker, Jean-Claude Casadesu, Bruno Mantovani – violon solo sous sa baguette dans *Ma Mère l'Oye* de Ravel notamment – ou encore Stefan Plewniak) et de solistes marquants (tels que Svetlin Roussev, François Salque, Anne Gastinel, Franco Fagioli, Thomas Ospital, Romain Leleu, Guillaume et Marie Chilemme, MIKA, Jakub Józef Orliński, et Samuel Mariño). Par ces opportunités, Valentine aura l'occasion de jouer dans de merveilleux endroits tels que la Philharmonie de Paris, la Seine Musicale, la salle Gaveau et la salle Cortot, le Château de Versailles, et bien d'autres lieux encore.*

À travers ces projets de musique classique-romantique, de musique ancienne ainsi que de concerts et enregistrements de musique pop-rock dont elle est sensible et attachée depuis son plus jeune âge, Valentine n'a qu'une hâte : continuer sur cette lancée.