



Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours

Claudia Fritz
et Stéphanie Moraly

MusiqueS

Le violon est étudié depuis de nombreux siècles, sous différents angles et au sein de différents champs disciplinaires, sans toutefois jamais voir ces regards pourtant complémentaires se rencontrer. Il était donc important de dédier un ouvrage pluridisciplinaire au sujet, le premier en langue française, regroupant des travaux récents qui illustrent la multiplicité des approches.

Dirigé par Claudia Fritz (acousticienne à Sorbonne Université) et Stéphanie Moraly (violoniste concertiste, musicologue et pédagogue), cet ouvrage est consacré au violon en France du XIX^e siècle à nos jours et couvre des aspects aussi divers que les caractéristiques mécaniques de l'instrument, sa lutherie, sa restauration, sa conservation et les innovations qu'il suscite. Y sont également étudiés la place des violonistes dans la société de leur temps, le traitement du violon dans le répertoire orchestral ainsi que dans la musique des XX^e et XXI^e siècles, les méthodes d'enseignement dont il est le sujet, la réception de sa sonorité, ainsi que sa présence dans la littérature et la presse.

LE VIOLON EN FRANCE DU XIX^e SIÈCLE À NOS JOURS

MusiqueS

Série « MusiqueS & Musicologie »

Issue des travaux interdisciplinaires soutenus par l'Institut Collegium Musicæ de l'Alliance Sorbonne Université depuis sa création en 2015, la série « MusiqueS & Sciences » est une collection dont le but est de susciter, développer et valoriser les recherches ayant pour sujet les musiques, passées et présentes, de toutes origines. Elle invite ainsi à mêler les disciplines des sciences humaines et des sciences exactes telles que l'acoustique, les technologies de la musique et du son, la musicologie, l'ethnomusicologie, la psychologie cognitive, l'informatique musicale, mais aussi les métiers de la conservation et de la lutherie.

Claudia Fritz et Stéphanie Moraly (dir.)

Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2022

ISBN du PDF complet : 979-10-231-2263-3

Avant-propos de Stéphanie Moraly – 979-10-231-2264-0

Introduction (Fritz & Moraly) – 979-10-231-2265-7

I Ablitzer & Poidevin – 979-10-231-2266-4

I Fréour, Gautier, Démarais, Ablitzer & Curtit – 979-10-231-2267-1

II Vaiedelich & Marconi – 979-10-231-2268-8

II Caradot – 979-10-231-2269-5

II Cohen Letierce – 979-10-231-2270-1

II Terrien – 979-10-231-2271-8

III Gosselin – 979-10-231-2272-5

III Milliot – 979-10-231-2273-2

III Wadhéra – 979-10-231-2274-9

IV Penesco – 979-10-231-2275-6

IV Pistone – 979-10-231-2276-3

IV Dubois & Fritz – 979-10-231-2277-0

V Galpérine – 979-10-231-2278-7

V Durieux – 979-10-231-2279-4

V Bevilacqua & Baschet – 979-10-231-2280-0

Direction des publications du Collegium Musicae : Achille Davy-Rigaux

Direction du Collegium Musicae : Benoît Fabre

Composition et mise en page : Adeline Goyet

Finalisation numérique : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0) 1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

DEUXIÈME PARTIE

Violon et violonistes
en mutation(s)
aux XIX^e et XX^e siècles

UNE HISTOIRE
DE L'ENSEIGNEMENT DU VIOLON EN FRANCE
À TRAVERS SES MÉTHODES

Pascal Terrien

Une certaine officialisation de l'enseignement du violon a pris forme en France avec la première méthode pour l'instrument éditée à Paris par le Magasin de Musique en 1803, *Méthode de violon par les C^{ms} Baillot, Rode et Kreutzer*, méthode qui servira de matrice disciplinaire¹ aux publications suivantes. *L'Art du violon*, de Pierre Baillot, publié une trentaine d'années après, semble marquer une première évolution dans la conception pédagogique de l'enseignement de l'instrument. D'autres évolutions pédagogiques ou didactiques suivront entre 1830 et nos jours. Évolutions ou ruptures épistémologiques au sens où l'emploie Thomas S. Kuhn ? Ce chapitre s'intéresse à l'histoire de cette évolution pédagogique de l'instrument au cours des XIX^e et XX^e siècles à partir de quelques méthodes significatives employées par les professeurs de violon du Conservatoire de Paris. À l'aide du concept de matrice disciplinaire développé par Thomas S. Kuhn, adapté à l'enseignement musical², nous décrirons, en prenant quelques ouvrages significatifs, les signes de ces ruptures ou évolutions pédagogiques et didactiques.

1 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* [1962], Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2008.

2 Pascal Terrien, « De la musique à l'enseignement : la transposition didactique ». *La Revue du Conservatoire de Paris*, 2014/3, <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=900>, consulté le 11 octobre 2019 ; *id.*, *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, Sampzon, Delatour France, 2015.

L'idée que l'histoire de la pédagogie française du violon a évolué soit par touches successives dues à des modifications contextuelles (ajout d'une mentonnière, développement de la lutherie, de la virtuosité, etc.), soit par ruptures (changement de méthodes d'apprentissage, changement de mode de jeux, etc.) est une évidence admise quand on analyse notamment les œuvres du répertoire. Pour évaluer ces évolutions progressives ou par ruptures, les éléments qui fondent le concept de matrice disciplinaire permettent de détecter et d'analyser de manière plus précise les indicateurs de ces changements. Le propos n'est pas de comprendre si cette évolution s'est faite de façon allostérique³ ou par rupture, mais d'en relever les indicateurs et la portée de leur action. Dans *La Structure des révolutions scientifiques*, Thomas S. Kuhn s'intéresse aux événements qui ont été des facteurs de révolution dans l'histoire des sciences et qui ont contribué à la structuration des disciplines scientifiques. La postface de son ouvrage est une réponse aux critiques portées sur son travail d'épistémologue, et en créant la notion de matrice disciplinaire pour répondre aux questions touchant à sa méthodologie, il s'interroge : « Dans quelle mesure les principales thèses de ce livre peuvent-elles s'appliquer à d'autres domaines que la science⁴ ? »

L'objet de ce chapitre est de vérifier si les concepts développés par Kuhn dans son ouvrage autour de cette notion de matrice disciplinaire sont applicables aux disciplines artistiques, notamment instrumentales. D'étudier si l'histoire de la pédagogie du violon peut être lue, voire expliquée, à la lumière des concepts kuhniens. En d'autres termes, si les éléments qui structurent la matrice disciplinaire nous permettent de mieux comprendre, et de mieux expliquer ces mutations dans l'enseignement du violon, d'identifier les facteurs de révolutions pédagogiques, et d'observer si des ruptures « épistémologiques » ont

3 Allostérie, où l'interaction d'une enzyme avec son environnement s'accompagne d'un changement de structure spatiale de cette enzyme et par conséquent de son activité. Ici, observer comment les évolutions organologiques et du répertoire violonistique modifient la pratique de l'instrument (André Giordan, *Apprendre !*, Paris, Belin, 1998).

4 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 239.

modifié entre 1803, date de la première méthode pour violon du Conservatoire, et 1927, date à laquelle Marc Pincherle publie son article « Violon » dans l'*Encyclopédie de la musique* dirigée par Albert Lavignac, les modalités d'enseignements de l'instrument.

Notre propos s'organise autour de trois grands points. En premier lieu, nous proposons un rappel sur les éléments qui fondent la notion de matrice disciplinaire et la vérification de leur utilisation dans le cadre de l'histoire de la discipline « pédagogie du violon ». Dans un second temps, après avoir explicité le choix de notre corpus de méthodes pour violon publiées entre 1803 et 1927, nous choisissons quelques exemples pour vérifier nos hypothèses. Enfin, nous proposons une discussion à partir des résultats qu'apporte cette étude sur la compréhension de l'enseignement de la discipline instrumentale « violon », et sur la réalité de l'école violonistique française et celle plus tardive nommée « franco-belge ».

Après avoir présenté les concepts qui fondent la notion de matrice disciplinaire et en avoir revérifié la pertinence d'utilisation dans le cadre d'une discipline instrumentale comme celle de l'enseignement du violon⁵, nos observations et notre analyse portent sur des exemples pris dans différentes méthodes pour violon parues entre 1803 et 1927. Nous essayons d'en connaître la nature, les fonctions et l'impact sur l'enseignement de l'instrument, ainsi que la manière dont s'est structurée la discipline académique dispensée au Conservatoire de Paris. Suite à ce travail d'explicitation et de compréhension des exemples, nous discutons des raisons et des conséquences de leur évolution ou de leur stabilité, questionnant ainsi certaines idées reçues sur l'école française et franco-belge du violon.

5 Pascal Terrien, « L'histoire des arts : une nouvelle discipline ? », dans Pascal Terrien et Jean-Luc Leroy (dir.), *L'Enseignement de l'histoire des arts. Contribution à la réflexion et à l'action pédagogique*, Paris, L'Harmattan, 2014, t. III, p. 19-32 ; *id.*, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France : 1846-1942 », dans Pascal Terrien (dir.), *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France 1846-1942*, Sampzon, Delatour France, 2014, p. 231-252 ; *id.*, *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, *op. cit.*

Définition

La matrice disciplinaire est ce qui caractérise une discipline scientifique. Elle est définie par Kuhn dans la postface de *La Structure des révolutions scientifiques*, ouvrage sur l'histoire des théories et des découvertes scientifiques et sur la manière dont se sont structurées les disciplines scientifiques :

Je suggère le terme de *matrice disciplinaire* : *disciplinaire*, parce que cela implique une possession commune de la part des spécialistes d'une discipline particulière ; *matrice*, parce que cet ensemble se compose d'éléments ordonnés de diverses sortes, dont chacun demande une étude détaillée⁶.

108

Nous pensons que les éléments de cette notion peuvent nous aider à comprendre l'histoire des théories et des découvertes qui ont contribué à structurer les disciplines instrumentales, notamment celle du violon et de sa pédagogie.

La matrice disciplinaire a été créée par Kuhn en réponse à des critiques méthodologiques, dont la principale portait sur son utilisation du mot *paradigme*. Il utilisait en effet le paradigme dans deux sens différents : d'une part comme un ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques communes aux membres d'un groupe donné ; d'autre part, comme un élément isolé de cet ensemble, soit « les solutions concrètes, employées comme modèles ou exemples, qui peuvent remplacer les règles explicites en tant que bases de solutions pour les énigmes qui subsistent dans la science normale⁷ ». La confusion d'utilisation du terme de paradigme le pousse à créer la notion de matrice disciplinaire. Sans reprendre l'ensemble des justifications de Kuhn sur le remplacement de la notion de paradigme par celle de matrice disciplinaire, il est important de constater qu'en développant

6 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 248

7 *Ibid.*, p. 238.

son argument, il clarifie la notion de groupe et d'école, ce qui dans le contexte de l'enseignement musical nous semble intéressant.

Les membres d'un groupe, dit-il, sont définis par leur spécialité scientifique, leur formation et leur initiation professionnelles semblables, par leur littérature et l'enseignement qu'ils en retirent. Ce qui différencie un groupe d'une école, c'est qu'un même sujet est abordé avec des points de vue incompatibles⁸, ce qu'il nomme ensuite « incommensurabilité⁹ ». On peut comprendre la proximité de cette approche avec l'univers de l'enseignement musical où subsistent aussi des groupes artistiques et des écoles : les violonistes et les écoles de violon. L'objectif de notre étude est de vérifier que les éléments, les indicateurs, qui fondent l'école française de violon puis l'école dite franco-belge existent, et de nous demander si malgré les évolutions, les révolutions ou ruptures, où grâce à elles, ces écoles ont eu une réalité normative.

Mais venons-en maintenant à la description du cadre théorique.

Les éléments de la matrice disciplinaire

La matrice disciplinaire est constituée des quatre éléments suivants :

- les généralisations symboliques ;
- les croyances ou « paradigmes métaphysiques » ;
- les valeurs ;
- les exemples.

« Les généralisations symboliques ressemblent à des lois de la nature », mais elles peuvent aussi remplir la fonction de définition de certains symboles. Elles sont partagées et employées par les membres du groupe sans questions ni dissensions. « Ce sont des éléments formels ou facilement formalisables [que l'on] trouve déjà sous une forme symbolique ou sous une forme verbale »¹⁰. Leur rapport entre leur rôle comme loi et leur rôle comme définition varie selon les époques. Kuhn remarque que si les lois sont souvent corrigibles, les définitions

8 *Ibid.*, p. 241.

9 *Ibid.*, p. 269.

10 *Ibid.*, p. 249.

ne le sont pas, et il constate que les révolutions scientifiques naissent de l'abandon des généralisations symboliques. Ainsi, la tenue de l'archet se modifie suite à des modifications techniques, sans que pour autant certaines lois régissant son emploi changent. Nous reviendrons ci-dessous sur des exemples de généralisations symboliques dans le domaine de la discipline « violon ».

La deuxième classe d'éléments dont parle Kuhn est représentée par les croyances ou ce qu'il nommait précédemment « les paradigmes métaphysiques¹¹ ». Ces croyances permettent aux membres du groupe d'adhérer collectivement à certains modèles particuliers, qu'ils soient heuristiques ou ontologiques¹². Ces modèles fournissent au groupe des métaphores, des analogies qui sont acceptées comme explication, comme solution à une énigme. Pour autant, tous les membres du groupe ne sont pas forcés d'accepter un modèle heuristique, le fait d'accepter d'appartenir à une école n'impliquant pas la croyance à l'ensemble des éléments qui la caractérisent.

110

Les valeurs, généralement partagées plus largement par différents groupes (les musiciens, les artistes), scellent un sentiment d'appartenance à un groupe plus large et plus important¹³. Leur importance ne varie pas, mais elles prennent une force particulière quand les membres d'un groupe défini (les violonistes) doivent identifier une crise (une œuvre nouvelle posant un défi technique) ou choisir entre deux manières incompatibles de pratiquer leur discipline (les modalités de jeu). Kuhn remarque que « les valeurs auxquelles on tient le plus sont celles qui concernent les prédictions : elles doivent être exactes », par exemple la technique de l'archet pour les violonistes¹⁴. Elles sont sociales, et constituent un élément déterminant du groupe, mais chaque individu les hiérarchise selon ses priorités. Ces valeurs « doivent être simples,

11 *Ibid.*, p. 250.

12 *Ibid.*, p. 251. Heuristique : nom donné à une démarche qui procède par évaluations successives et hypothèses provisoires, méthode d'exploration. Ontologie : en philosophie, c'est l'histoire propre de l'individu en tant qu'être, indépendamment de ses déterminations particulières.

13 *Ibid.*, p. 251

14 *Ibid.*

cohérentes et plausibles, c'est-à-dire compatibles avec les autres théories en cours¹⁵ ». Le jugement de valeur repose sur deux caractéristiques : les valeurs communes qui sont un élément déterminant et important du comportement du groupe, même si les membres du groupe ne les appliquent pas de la même manière (par exemple la posture du violoniste ; le chant à l'époque de Baillot), et une certaine variabilité individuelle dans l'application des valeurs communes, pouvant servir les fonctions essentielles à la science (ou à la pratique de la musique telle l'interprétation, la couleur sonore de l'instrumentiste, dans le cas de la pratique du violon).

Les derniers éléments qui fondent la matrice disciplinaire sont les exemples. Kuhn les décrit comme des « solutions concrètes de problèmes que les étudiants rencontrent, dès le début de leur formation scientifique, soit dans leurs travaux de laboratoire, soit comme des sujets d'examen, soit à la fin des chapitres dans les manuels scientifiques¹⁶ ». Ces exemples peuvent être communs à un ensemble de disciplines, et ils peuvent être aussi spécifiques à une discipline. Les différences entre les divers groupes d'exemples permettent de connaître la structure fine des groupes scientifiques.

L'exemple est l'élément le plus discuté par Kuhn, car il lui semble qu'au lieu d'être l'outil d'émancipation de l'étudiant, il est au contraire celui qui l'enferme dans le groupe, dans l'école (nous observerons et étudierons cela dans les méthodes)¹⁷. L'exemple n'est jamais donné dans sa complexité, il y a toujours un écart entre le prescrit et le réalisé, et c'est dans le travail effectué pour combler cet écart que le maître façonne son élève. « Les scientifiques résolvent des énigmes en les modelant sur des solutions précédemment trouvées à d'autres énigmes, souvent avec un recours minimum aux généralisations symboliques¹⁸. » Il en est de même dans le jeu instrumental. Mais cela ne dit rien de la complexité

15 *Ibid.*, p. 252.

16 *Ibid.*, p. 254.

17 *Ibid.*, p. 255-260.

18 *Ibid.*, p. 258.

intrinsèque de l'exemple, et cette réalité cachée reste une difficulté à combler dans l'enseignement musical.

S'interroger sur l'évolution des savoirs d'une discipline, c'est s'interroger sur leur transmission. Tout comme dans les disciplines scientifiques, les savoirs sur la musique évoluent sous l'influence de facteurs exogènes, ceux qui dépendent du milieu¹⁹, et endogènes, ceux qui dépendent du sujet. Parmi les exemples de facteurs exogènes cités par les violonistes sont l'évolution du répertoire qui pose de nouveaux problèmes d'expressions et techniques aux instrumentistes (les sonates pour violon de Ludwig van Beethoven par exemple), ou l'évolution organologique de l'instrument qui transforme sa pratique (comme l'archet « moderne » de Francis Tourte) ; et parmi les facteurs endogènes, ce que font ou transforment les interprètes, les adaptations techniques de leur jeu comme solutions aux difficultés intrinsèques d'une œuvre.

112

Les modalités de jeu du violon évoluent, les virtuoses développent de nouvelles techniques, qui sont ensuite analysées, didactisées et enseignées aux jeunes artistes en formation. Les exemples et les exercices qui remplissent les méthodes pour violon sont, à l'instar des exemples et exercices scientifiques, le résultat de recherches sur des pratiques instrumentales, et caractérisent l'évolution dans l'enseignement de la discipline. Que cette discipline soit artistique ou scientifique, la transmission de ses savoirs force le scientifique-pédagogue ou l'artiste-pédagogue à s'interroger sur leur transmission. En effet, Kuhn ne sépare jamais les éléments composant un savoir, parce qu'ils sont « enchâssés dans les exemples partagés par les membres du groupe²⁰ », et que ces exemples sont les modèles qui représentent des « solutions concrètes de problèmes que les étudiants rencontrent, dès le début de leur formation scientifique [artistique], soit dans les travaux de laboratoire [répétitions], soit comme sujets d'examens [concours de fin de cycle], soit à la fin des chapitres dans les manuels scientifiques

19 Yves Clot et Daniel Faïta, « Genre et style en analyse du travail », *Travailler*, 4, 2000, p. 7-42 ; Yves Clot, *Travail et pouvoir d'agir*, Paris, PUF, 2008.

20 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 239

[méthodes]²¹ ». La fonction des exemples scientifiques est la même que celle des exemples musicaux : servir à former un scientifique – servir à former un musicien. Ces exemples sont les éléments composant un savoir, qu'il soit scientifique ou artistique, et si on veut les étudier, nous pensons comme Kuhn que « les termes comme *subjectif* et *intuitif* ne peuvent s'appliquer [à eux] à bon escient », car ils représentent ce que les membres d'un groupe partagent. Étudier, analyser et comprendre ces exemples, c'est mener une réflexion didactique au sens où on l'entend depuis les travaux de Verret, Chevallard, Vergnaud ou Terrien²². La notion de matrice disciplinaire a été reprise et développée en didactique des disciplines par Develay dans les années 1990, et j'ai montré, dans d'autres articles, l'importance que cela peut avoir dans l'enseignement musical²³. Develay n'emprunte pas totalement le vocabulaire de Kuhn, puisqu'il parle d'objets, de tâches, de connaissances déclaratives et de connaissances procédurales, que je préfère nommer pour ma part, à la suite de Vergnaud, forme prédictive de la connaissance et forme opératoire de la connaissance²⁴. Je ne reviens pas sur cet aspect de la matrice disciplinaire parce qu'il me semble que l'approche de Kuhn offre suffisamment de développements.

LA VALIDITÉ DES ÉLÉMENTS DE LA MATRICE DISCIPLINAIRE DE LA DISCIPLINE « VIOLON »

Pour vérifier la validité de l'utilisation des éléments de la matrice disciplinaire afin d'analyser la discipline académique « violon » à la lumière du contenu des méthodes, il est souhaitable de mettre à

²¹ *Ibid.*, p. 254.

²² Michel Verret, *Le Temps des études*, Paris, Champion, 1975 ; Yves Chevallard, *La Transposition didactique. Du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1991 ; Gérard Vergnaud, « À quoi sert la didactique ? », dans *Éduquer et former*, Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2001, p. 273-279 ; Pascal Terrien, « De la musique à l'enseignement : la transposition didactique », art. cit.

²³ *Id.*, « L'histoire des arts : une nouvelle discipline ? », art. cit. ; *id.*, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France », art. cit.

²⁴ Gérard Vergnaud, « À quoi sert la didactique ? », art. cit. ; Pascal Terrien, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France », art. cit.

l'épreuve ces catégories de généralisations symboliques, de croyances ou paradigmes métaphysiques, de valeurs et d'exemples. Cette vérification a pour objectif, dans un second temps, d'observer l'évolution des exemples ou objets d'enseignements (connaissances et savoir-faire), de repérer les raisons d'une relative stabilité, d'une évolution ou des ruptures dans leur transmission, et ainsi de connaître la structure fine des groupes de violonistes-enseignants. Sous quelles formes apparaissent les généralisations symboliques, les croyances, les valeurs et les exemples dans la discipline académique que représente l'enseignement du violon ?

114

Pour vérifier nos hypothèses sur la pertinence de l'utilisation des éléments de la matrice disciplinaire, nous avons fait un choix de méthodes parmi celles qui ont été publiées en France entre 1803 et 1927. Cette sélection a été guidée par la connaissance que nous avons des ouvrages qui ont été utilisés au Conservatoire de Paris, et parmi quelques auteurs les plus représentatifs de cette longue période : *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode & Kreutzer* (1803) ; *L'Art du violon* de Pierre Baillot (ca 1834) ; *Méthode de violon divisée en trois parties* de Charles-Auguste Bériot (1857) ; *Observations relatives aux concours de violon du Conservatoire de musique*, œuvre posthume de Pierre Baillot parue en 1835 et publiée en 1872 ; *Méthode pour le violon analytique et progressive* de Carnaud Jeune (ca 1880) ; *La technique supérieure de l'archet* de Lucien Capet (1916) ; *Le Pupitre du violoniste musicien* de Marcel Herwegh (ca 1925) ; *L'Art du violon* de Carl Flesch, dans la version française de Joachim Chaigneau (1926)²⁵.

25 Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer, *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par le C^{en} Baillot*, Paris, Magasin de musique, 1803 ; rééd. Genève, Minkoff, 1974 ; Pierre Baillot, *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Conservatoire de musique, s.d. (ca 1834) ; *id.*, *Observations relatives aux concours de violon du conservatoire de musique par Pierre-Marie-François de Sales Baillot* [1835], Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1872 ; Charles-Auguste Bériot, *Méthode de violon divisée en trois parties*, op. 102, Paris, chez l'auteur, 1857 ; Félix Carnaud, dit Carnaud Jeune, *Méthode pour le violon analytique et progressive*, Paris, A. Provost et Cie, s.d. (ca 1879-1882) ; Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, Paris, Maurice Sénart et Cie, 1916 ; Carl Flesch, *L'Art du violon*, version française de S. Joachim-Chaigneau, Paris,

Les généralisations symboliques dans les méthodes pour violon

Les généralisations symboliques comme lois de la nature, comme définition de certains symboles, admises par les membres du groupe, embrassent tantôt la posture du violoniste, tantôt l'écriture pour l'instrument. Dès 1803, la *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Kreutzer* décrit une manière de se tenir et de tenir l'instrument :

Article premier : La tenue du violon Le violon doit être placé sur la clavicule, retenu par le menton du côté gauche de la queue, un peu incliné vers la droite, soutenu horizontalement par la main gauche, et de manière que l'extrémité de manche se trouve dans le milieu de l'épaule²⁶.

L'article 2 précise cette tenue. Cette dernière est partagée par l'ensemble de la communauté des violonistes français, d'autant plus partagée que les recommandations sur cette tenue émanent des professeurs du Conservatoire, aux réputations de virtuoses reconnues, et dont l'institution est la référence majeure à l'époque en France en matière d'enseignement instrumental. Cette posture du violoniste, et notamment la position de la main droite et du bras droit, reste stable tout au long du XIX^e siècle. On la retrouve décrite peu modifiée dans les schémas des méthodes de Blanc (1846) et de Guichard (1851)²⁷. Cette posture est donnée comme loi de la nature et les auteurs insistent sur son « caractère noble ». L'intégration de l'invention de la mentonnière dans la méthode de Spohr modifie peu cette tenue de l'instrument. Ce sont d'autres éléments exogènes à l'instrument qui l'ont fait évoluer dans son histoire, notamment les nouvelles compositions écrites pour les virtuoses. Comme le fait remarquer Marcel Herwegh dans

Max Eschig, 1926 ; Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien. Conseils et plan d'entraînement journalier conforme aux exigences de la musicalité moderne*, t. I, *Technique de virtuosité*, Paris, Librairie Hachette, s.d. (ca 1925).

26 Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer, *Méthode de violon*, op. cit.

27 J. Blanc, *Grande méthode complète et raisonnée pour le violon composée sur un plan nouveau et servant d'introduction à celle du conservatoire*, par J. Blanc, Paris, Alex Grus aîné, 1846 ; M. Guichard, *École du violon. Grande méthode complète et raisonnée pour le violon à l'usage du Conservatoire par M. Guichard ex 1^{er} violon du Théâtre-Italien*, Paris, Maurice Schlesinger, 1851.

Le Pupitre du violoniste musicien (ca 1925), « l'art du violon est encore largement perfectible », et il recommande de prendre en compte les changements de techniques de jeu du violon pour adapter la tenue de l'instrument²⁸. « Le malheur veut que la plupart de ceux qui abordent le violon dressent, exercent leur segment brachial *par* le violon et non *pour* le violon. Et c'est beaucoup se contraindre », écrit-il dans l'avant-propos de sa méthode. Il préconise une posture qui libère la main et le corps du violoniste. Comme le stipule Kuhn, cette généralisation symbolique, ici de la tenue du violon, voulue comme « loi de la nature » par un groupe, les violonistes, et décrite et définie comme telle, ne changera que sous l'effet de pratiques de jeu liées à l'évolution du répertoire, donc aux révolutions musicales qui forment des crises interprétatives où le musicien est obligé d'inventer une technique.

Une autre forme de généralisation symbolique est celle de l'écriture pour violon qui est restée relativement stable, à l'instar de l'écriture musicale, jusque dans les années 1950. Certes, certains éléments graphiques originaux sont apparus au cours du XIX^e et du début du XX^e siècle, mais il faut attendre les compositeurs de l'École de New York, ou Iannis Xenakis, pour voir la logique de l'écriture musicale, dans sa forme symbolique la plus conventionnelle, radicalement changer, et par conséquence modifier les modes de lecture et de jeu du violon. Cette transformation a été une période de crise qui a touché le monde de la musique dans son ensemble.

Les croyances à travers les prescriptions des méthodes pour violon

Pour éclairer les croyances ou paradigmes métaphysiques que décrit Kuhn, nous prendrons l'exemple de l'ornementation qui est définie et illustrée de diverses manières dans les méthodes du XIX^e siècle. Les auteurs donnent libre cours à leur façon d'entendre et de jouer les ornements qui vont des appoggiatures aux trilles, en passant par les agréments. Cécile Kubik, à la suite de Marc Pincherle, décrit avec malice

²⁸ Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, *op. cit.*

les différences de définition selon les auteurs²⁹. Ainsi, de Sébastien Demar (1797-1802³⁰) à Carnaud Jeune (1879-1882), les modalités d'exécution de l'ornementation ne sont pas définies par leurs fonctions dans le discours musical, mais par l'idée d'une pratique attachée à une croyance que le musicien s'est forgée dans l'exercice de son métier. Les définitions données par les auteurs, les exemples qui servent à illustrer ces définitions ou à titre d'exercices donnent lieu à de multiples approches, à des compréhensions diverses selon que l'instrumentiste débutant est guidé par un expert ou non. Ces exemples nous renseignent sur le degré d'expertise de l'auteur, expertise dans la connaissance de la variété de l'ornementation, mais aussi expertise dans le savoir-faire d'une ornementation. Si tous les violonistes adhèrent aux modèles, la variété heuristique voire ontologique de leurs représentations les oblige à fournir au groupe des métaphores et des analogies qui doivent être acceptées comme explications et solutions d'énigmes, sans pour autant résoudre ces dernières. Le vocabulaire utilisé par les auteurs situe la source de leurs connaissances : « battement », « tremblement » pour Perrin³¹, « le trille » pour Alexandre Bergerre³², « la cadence ou trille » pour Constant Cadot³³, « le port de voix ou notes d'agrément » chez

-
- 29 Cécile Kubik, « Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIX^e siècle violonistique français », *La Revue du Conservatoire de Paris*, 2013, disponible en ligne : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=713>, consulté le 11 octobre 2019.
- 30 Sébastien Demar, *Méthode abrégée pour le violon faite d'une manière très facile, avec tous les principes indispensables pour jouer de cet instrument par Sébastien Demar*, Paris, Imbault, s.d. (ca 1797-1802).
- 31 J.D. Perrin, *Leçons élémentaires et progressives à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du violon, composées et dédiées à Messieurs Grétry et Dalayrac. Par J.D. Perrin musicien et professeur de violon au lycée impérial*, Paris, P. et J.J. Le Duc, s.d. (ca 1808-1810), p. 114.
- 32 Alexandre Bergerre, *Nouvelle méthode pour le violon ou recueil de leçons avec les observations nécessaires pour apprendre à bien jouer de cet instrument, dédiée à Monsieur Lottin père par Alexandre Bergerre professeur, membre de plusieurs sociétés savantes*, op. 46, Paris/Orléans, Cotelle/Loddé, 1839, p. 52.
- 33 Constant Cadot, *Méthode élémentaire pour le violon contenant les principes de la musique et la tenue du violon ainsi que les gammes et leçons nécessaires pour parvenir aux difficultés*, Paris, Lahanier, s.d. (ca 1820), p. 8.

Bretonnière³⁴. Comme le remarque Cécile Kubik, ces appellations ou exemples, aujourd'hui disparus, sont directement issus du siècle précédent³⁵. Si ces descriptions et définitions renseignent sur l'origine des connaissances et celle de la formation des auteurs, elles masquent aussi leur pratique réelle de l'ornementation dans les musiques de leur époque. Il semble envisageable qu'un écart important entre le déclaré – ce qui est défini dans la méthode – et le pratiqué – ce que ces artistes réalisent lorsqu'ils jouent la musique de leur temps –, soit comblé par une pédagogie orale adaptée aux situations musicales et d'enseignement. J'étais cette hypothèse en m'appuyant sur ce qu'en dit un Herwegh quelques décennies plus tard, dans l'avant-propos de sa méthode :

118

Notre pédagogie actuelle, nos disciplines d'école, nos procédés, nos routines, ne sont pas, il faut l'avouer, appropriés à l'exécution qui nous est demandée. Nos façons d'apprendre le métier ne cadrent pas avec les nouvelles formes musicales. C'est nous qui en quelque sorte, bridons l'essor de la musique³⁶.

Les valeurs déclarées dans les méthodes pour violon

Les valeurs, nous explique Kuhn, « scellent un sentiment d'appartenance à un groupe plus large et plus important³⁷ ». Elles sont sociales, et lorsqu'elles sont des prédictions, elles doivent être exactes. Le jugement de valeur repose sur deux caractéristiques : les valeurs communes peuvent être un élément déterminant important du comportement du groupe, même si les membres du groupe ne les appliquent pas de la même manière, et une certaine variabilité

34 Victor Bretonnière, *Méthode théorique et pratique pour le violon contenant principes de musique, leçons préparatoires, tablatures, études, suivis d'airs extraits des opéras de nos grands maîtres, et terminés par des études extraites des œuvres de Dancla* par V. Bretonnière, op. 224, Paris, Léon Escudier, 1862, p. 24.

35 Cécile Kubik, « Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIX^e siècle violonistique français », art. cit.

36 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit.

37 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 251.

individuelle dans l'application des valeurs communes peut servir les fonctions essentielles en sciences³⁸, donc en musique. Les méthodes pour violon que nous avons analysées montrent combien les violonistes adhèrent aux valeurs de leur époque. Nous prenons deux illustrations : la première est la nature de la musique écrite pour l'instrument qui répond aux standards de la musique tonale occidentale et surtout aux pratiques violonistiques les plus communément répandues ; la seconde est liée à la virtuosité, élément nécessaire pour permettre aux instrumentistes de se distinguer entre eux. Ces deux valeurs, la tonalité et la virtuosité, toujours entendues dans ce que les auteurs de méthodes nomment le « bon goût », font évoluer les modalités de jeu de l'instrument tant sur le plan technique que musical. Si, sur le langage tonal, la valeur est partagée par l'ensemble des musiciens, les gestes de virtuosité seront plus spécifiquement attachés à l'instrument. L'exemple de la « Note de l'auteur » écrite par Lucien Capet dans *La Technique supérieure de l'archet* (1916) illustre cela :

Pour obtenir dans une interprétation le plus de variété possible, il est nécessaire de développer toutes les facultés de la main droite, car le caractère supérieur de l'Œuvre d'Art violonistique ne réside pas dans la technique de la main gauche, mais dans l'Archet.

La virtuosité de la main gauche poussée aussi loin que possible sera toujours empreinte d'une certaine stérilité artistique, tandis que la virtuosité de l'Archet, par ses facultés multiples, donnera à chacun la possibilité de traduire les Éléments les plus subtils et les plus profonds dans l'interprétation de l'Œuvre d'Art³⁹.

Il reste un dernier élément de la matrice disciplinaire qui est l'exemple que nous allons maintenant développer, car il relie les différents éléments entre eux et surtout il permet de connaître de manière plus fine les subtilités qui traversent le groupe et qui infirment ou confirment l'existence de sous-groupes ou d'écoles.

38 *Ibid.*, p. 253

39 Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, op. cit.

Les exemples comme solutions aux problèmes techniques dans les méthodes pour violon

Kuhn les décrit comme des « solutions concrètes de problèmes⁴⁰ » qui permettent aux étudiants de résoudre des difficultés dans leurs apprentissages, et qui peuvent aussi être données dans des ouvrages reconnus, comme les méthodes pour violon. Tels qu'ils sont décrits par Kuhn, les exemples ressemblent aux illustrations qui accompagnent les définitions, ou aux exercices qui permettent à l'apprenti violoniste d'apprendre un geste, une technique, un savoir-faire spécifique à son instrument. En voici quelques-uns.

La tenue du violon

120

Les exemples comme illustration donnent à voir une posture, comme celle qu'il convient d'adopter au XIX^e siècle pour tenir son instrument. L'illustration, le schéma de la posture du violoniste est un exemple spécifique à cet instrument, et il a représenté un certain consensus pendant une longue période. Cela étant, on retrouve ces schémas de tenue d'instrument dans d'autres méthodes instrumentales⁴¹.

L'illustration de l'ornementation ou du trille

Les illustrations de ces pratiques musicales sont des exemples qui revêtent deux aspects de nature différente : d'une part, il s'agit d'exemples communs à l'ensemble du monde de l'interprétation musicale, l'ornementation ou le trille n'étant pas une spécificité violonistique mais une manière d'agrémenter la musique, et c'est bien ce qui est décrit dans leurs définitions⁴², raison pour laquelle cet aspect

40 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 254.

41 Pascal Terrien, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France : 1846-1942 », art. cit.

42 Pierre Baillot, *L'Art du violon*, op. cit., p. 78 ; Antoine Fontaine, *Méthode élémentaire et progressive de violon contenant l'Abrégé des principes de musique, une théorie nouvelle pour l'archet, des Gammes et études propres à former l'intonation des élèves, à les familiariser avec les distances difficiles sur le violon, et à leur faciliter le mécanisme de l'archet, un choix d'airs nouveaux tirés des opéras de Bellini, Meyerbeer, Rossini, avec accompt d'un second violon ad-lib. Composée et dédiée à son Cousin L. Fontaine, ex-artiste de l'Op. Comique par A. Fontaine*, Paris,

est aussi une valeur ; d'autre part, les différentes illustrations de la manière de jouer au violon un trille ou une ornementation sont aussi spécifiques à l'instrument dès lors que l'auteur précise comment les jouer sur l'instrument en utilisant la division de l'archet⁴³, et dans ce cas l'exemple devient l'illustration d'une croyance attachée à une pratique singulière de l'instrument, oubliant les spécificités de leur exécution dans certains contextes.

Les exemples de l'ornementation au violon décrits par Cécile Kubik montrent à la fois que les violonistes partagent des valeurs communes lorsqu'ils les définissent, et révèlent des croyances personnelles lorsqu'ils en expliquent les spécificités de jeu au violon avec l'utilisation de l'archet. Ils omettent parfois de décrire certaines caractéristiques de jeu liées à l'époque de composition de l'œuvre.

La tenue de l'archet

L'exemple de la tenue de l'archet indique une diversité d'approches. Depuis Baillot, Kreutzer et Rode, qui décrivent assez sommairement dans leur méthode la tenue de l'archet⁴⁴ à Carnaud Jeune⁴⁵, la variété de prise de l'archet indique des choix personnels des auteurs, souvent dus à la morphologie de leur main de violoniste. Cela valide la remarque de Kuhn qui mentionne que le fait d'appartenir à un groupe ou à une école n'implique pas la croyance à l'ensemble des éléments qui la caractérisent. Ces croyances, pour ne pas dire ces idéologies, seront dénoncées par Marcel Herwegh⁴⁶.

Cette illustration ou description de l'utilisation de l'archet est une trace de l'histoire du violon. Comme le souligne Marc Pincherle⁴⁷, la

Meissonnier, 1837, p. 9 ; Adolphe Herman, *Méthode complète de violon*, op. 40, Paris, Lemoine, 1860, p. 44.

43 Pierre Baillot, *L'Art du violon*, op. cit. ; Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, op. cit.

44 Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer, *Méthode de violon*, op. cit., article 3.

45 Carnaud Jeune, *Méthode pour le violon analytique et progressive*, op. cit., p. 5.

46 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit.

47 Marc Pincherle, « Le violon », dans A. Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique*, deuxième partie : *Technique, esthétique et pédagogie*, Paris, Librairie Delagrave,

division en trois du jeu de l'archet décrite par Baillot, Kreutzer et Rode dans *La Méthode de violon*, renvoie à *L'Art de l'archet* de Geminiani⁴⁸, avec une base d'étude que les auteurs définissent ainsi :

Pointe	Milieu	Talon
Faiblesse	Équilibre	Force

Dans *La Technique supérieure de l'archet*, Capet détaille l'utilisation de l'archet, et on assiste à une rupture sur la conception de son utilisation.

Un premier bilan

Ces quelques aspects nous portent à considérer que certains exemples communs au groupe social des musiciens deviennent spécifiques au groupe social des violonistes par le transfert de la manière de les réaliser sur leur instrument, et ils peuvent devenir des croyances personnelles lorsque les descriptions de jeu sont particulières à tel ou tel auteur. Si l'on peut considérer que ces solutions indiquent des possibilités d'interprétation liées à des modes de pensée, des idéologies « personnelles », ces exemples sont des indicateurs des particularités de chaque sous-groupe ou école.

Les exemples donnés dans la méthode illustrent des savoir-faire (tenue de l'archet), des savoir-être (posture du violoniste), des activités (interpréter une mélodie), des tâches (maîtriser la division de l'archet). L'observation et l'analyse des différentes formes que recouvre l'exemple nous renseignent sur la stabilité, l'évolution, les crises et les ruptures qui accompagnent et qui marquent l'histoire de la discipline « violon ». La notion de matrice disciplinaire permet de le faire.

Les exemples s'avèrent être des indicateurs précieux pour comprendre cette histoire, car ils concrétisent des changements. En les étudiant, on découvre aussi les causes ou les origines de ces mutations. J'ai parlé plus haut de facteurs exogènes et de facteurs endogènes. Concernant

1927, t. VIII, p. 1794-1837.

48 Francesco Geminiani, *L'Art de jouer le violon contenant les règles nécessaires à la perfection de cet instrument avec une grande variété de compositions très utiles à ceux qui jouent la basse de violon ou le clavecin etc. composé par F. Geminiani, op. 9*, Paris, Aux adresses ordinaires où se vend la musique, 1752.

les facteurs exogènes, l'exemple de la description de la tenue de l'archet montre le temps qu'il a fallu au groupe des violonistes français pour homogénéiser une manière de faire. Cette « bonne manière » est due à la fois à la transformation de l'outil par Tourte à la fin du XVIII^e siècle, et au répertoire de l'instrument qui a évolué sous l'influence des compositeurs. Les difficultés techniques croissantes ont alors obligé les auteurs de méthodes à décrire des exercices qui permettent de les surmonter, mais il faut attendre le début du XX^e siècle pour qu'une véritable réflexion didactique apparaisse avec un Herwegh, un Capet, un Flesch. Est-ce à dire que les violonistes français auteurs de méthodes au XIX^e siècle se seraient contentés de copier la méthode de Baillot, Kreutzer et Rode ? Si, comme nous le révèle l'étude des exemples, une certaine continuité existe dans les exercices, cette étude nous dévoile aussi que les auteurs sont très attachés à la tradition de leur instrument (le vocabulaire technique utilisé, par exemple), et qu'il existe certainement un écart entre la musique de leur époque, qu'ils jouent et maîtrisent, et les contenus qu'ils enseignent.

LA DISCUSSION

L'étude de quelques méthodes pour violon publiées entre 1803 et 1930, faite à l'aide des éléments de la matrice disciplinaire, éclaire l'histoire de l'enseignement de la discipline sous d'autres aspects que ceux observés à ce jour⁴⁹.

49 Marc Pincherle, « Le violon », art. cit. ; Aristide Wirsta, *L'Enseignement du violon au XIX^e siècle*, thèse, université de Paris, 1971 ; Anne Penesco, « Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon », dans A. Bongrain et A. Poirier (dir.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Deux cents ans de pédagogie*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, p. 91-99 ; Stéphanie Moraly, « Aux sources d'un âge d'or. La sonate pour violon et piano en France au XIX^e siècle », *Ad Pamassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 7/13, 2009, p. 59-93 ; ead., *La Sonate française pour violon et piano. Identité d'un genre musical (1868-1943)*, thèse sous la dir. de Danièle Pistone, université Paris-Sorbonne, 2014 ; Cécile Kubik, « Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIX^e siècle violonistique français », art. cit.

Partant des travaux sur l'histoire du violon de Marc Pincherle⁵⁰, et de l'article de Cécile Kubik sur la recherche d'éléments de compréhension de l'interprétation au violon au XIX^e siècle⁵¹, et surtout après avoir fait le retour aux sources que représentent les méthodes, nous nous proposons d'établir une synthèse de nos résultats et d'en discuter les apports.

Sur le plan historique, s'il existe une école française bien avant la création de l'enseignement de cette discipline instrumentale au Conservatoire, c'est par l'école italienne que l'instrument a accédé à un véritable statut au XVIII^e siècle, et notamment avec la méthode de Francesco Geminiani. Ce dernier cherche à rendre le violoniste conscient de ses gestes. Ces principes sont repris par Giovanni Battista Viotti, qui est le maître de deux des auteurs de la méthode pour violon éditée par le Conservatoire en 1803 : Baillot et Rode.

Cette méthode française fixe par article les principes de la tenue et les modalités du jeu de l'instrument, et ces principes sont appliqués pédagogiquement à l'ensemble des élèves qui sont formés au Conservatoire.

Lorsqu'en 1834, Baillot publie *L'Art du violon*, il reprend le cadre de la précédente méthode mais le contenu en est profondément modifié par des explications plus techniques, voire scientifiques, sur les manières d'enseigner et d'apprendre l'instrument, et, dans une seconde partie, il aborde les questions de « l'expression et de ses moyens » : « Plus le violon offre aujourd'hui de diversité dans ses ressources, plus il fallait mettre de diversité dans les exemples ».

Cet enseignement fonde l'école française du violon qui se différencie d'autres écoles, notamment allemande et italienne, par un certain nombre de techniques liées à la tenue et aux modalités de jeu de l'instrument. Mais cette école française n'est pas uniforme et elle est pénétrée, voire influencée, par un enseignement venu d'autres écoles. Ainsi, d'autres auteurs publient des ouvrages où les approches

50 Marc Pincherle, « Le violon », art. cit.

51 Cécile Kubik, « Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIX^e siècle violonistique français », art. cit.

techniques de l'instrument sont différentes sur la tenue de l'archet, sur l'étude des positions qui impactent les méthodes françaises⁵².

Cette évolution est principalement due à l'impact que les œuvres de Ludwig van Beethoven ont eu sur le milieu des violonistes au début du XIX^e siècle. En effet, lorsque le compositeur va proposer sa *Sonate op. 47* pour violon à Kreutzer, celui-ci aurait déclaré qu'elle était injouable⁵³. Mais, comme le relèvera Herwegh un siècle plus tard, cette œuvre a fait progresser la technique violonistique. Le même phénomène se reproduira avec les œuvres de Ernest Chausson, Claude Debussy ou Richard Strauss, qui pousseront les violonistes à revoir leur approche de l'instrument et faire progresser son enseignement en développant de nouveaux exercices techniques permettant de surmonter les difficultés présentes dans ces œuvres.

Cette évolution va indiquer une approche plus didactique de la pédagogie de l'instrument. Surmonter les difficultés techniques ne demande pas seulement aux violonistes de créer, d'imaginer des exercices, cela leur demande aussi de réfléchir sur la complexité des gestes qui sont à réaliser. Cette posture réflexive du musicien, où l'approche didactique est évidente, porte l'instrumentiste à comprendre par la description, les schèmes qui structurent le geste instrumental dans le contexte musical où il est réalisé. Cette réflexion est d'abord celle de l'artiste sur sa propre pratique (forme de transposition didactique interne) avant d'être celle qui constituera un enseignement de l'instrument (forme de la transposition didactique externe). En démontant les schèmes d'action qui constituent un geste violonistique, le musicien devient enseignant, il s'enseigne à lui-même, dans le sens où il met en signes pour lui-même les tenants et aboutissants du nouveau geste.

52 Louis Spohr, *École ou Méthode pour le violon à l'aide du teneur de violon*, Paris, Richault, s.d. (ca 1840) ; Armand Parent, *Exercices pour violon*. École moderne. 1^{er} volume, d'après les principaux traits de V. d'Indy, « Sonate », Lalo, « Concerto » et « Symphonie espagnole », C. Saint-Saëns, « 3^e concerto », Paris, Durand, 1917 ; Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit. ; Émile Chaumont, *L'École du violon, méthode analytique et pratique en cinq parties*, Leipzig/London/Bruxelles, Cranz & Co., 1935.

53 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit., p. 1.

Mais revenons à la matrice disciplinaire de Kuhn. Comment les éléments qui la structurent nous permettent-ils de comprendre, d'identifier, et ainsi d'expliquer l'évolution pédagogique du violon ?

Les généralisations symboliques en discussion

126

Premier élément de la matrice disciplinaire, les généralisations symboliques représentent à la fois les lois et les définitions que le groupe des violonistes partage. Dans le cadre des méthodes pour enseigner le violon, ces généralisations symboliques sont à la fois les règles, les articles, qui régissent la tenue de l'instrument, la posture du violoniste, que les définitions qui sont données d'un mode de jeu. Ainsi, la description de la tenue de l'instrument évolue sensiblement de 1800 à 1930 en France, notamment avec la prise en compte de la mentonnière qui va définitivement être adoptée par Spohr dans sa méthode de 1801⁵⁴. Autre généralisation symbolique, la tenue de l'archet qui est marquée par des différences entre les conceptions française, allemande, italienne ou russe. Pour la conception française, Capet en présente une description systémique dans sa méthode de 1916.

Ces évolutions révèlent les différentes écoles au sein du groupe des violonistes, et indiquent aussi les choix axiomatiques qui ne manquent pas d'apparaître dans l'enseignement du violon des grandes écoles nationales. La méthode de Capet devient le modèle de l'école française, après celle de Baillot. Et le système centralisé de l'enseignement musical français ne fait qu'accentuer cet effet.

On remarque que, très souvent, ces généralisations symboliques sont à la fois des lois et des définitions : il faut tenir son instrument de telle manière pour telle raison. Dans les méthodes, les définitions servent souvent à justifier la loi, sans que ces définitions soient forcément fondées sur le plan scientifique. Les recours à des justifications physiologiques n'apparaissent qu'avec une certaine approche scientifique de l'enseignement violonistique, et pas toujours pour le bien de l'instrumentiste, comme le montre Pincherle lorsqu'il décrit

54 Marc Pincherle, « Le violon », art. cit.

les exercices d'assouplissement pensés pour la main gauche, et même les machines « créées pour procurer en un minimum de temps un maximum d'assouplissement ou de dislocation des muscles : telles celle du russe Ostrowski, ou l'*Ochydactyl* de l'ingénieur Rétif⁵⁵ ». À l'instar d'autres pratiques instrumentales⁵⁶, l'idée de progrès scientifique est aussi présente et partagée par les violonistes et influence certaines approches pédagogiques.

Lorsque la tenue du violon évolue pour s'adapter à l'exécution d'œuvres nouvelles, si la partie la plus générale de la loi reste valide (le placement de l'instrument sur l'épaule gauche), la définition devient plus précise et décrit un rapport nouveau à l'instrument dans les gestes liés à son inclinaison, à la posture des bras, par exemple⁵⁷.

Lorsque les lois changent, les règles régissant la tenue de l'instrument changent aussi. Ces changements marquent l'évolution au sein d'un groupe et redéfinissent les contours des écoles. Le cas de la tenue de l'archet est significatif. La description qu'en font les auteurs des méthodes françaises indique les ruptures au sein du groupe et la naissance de sous-écoles au sein de l'école française de violon. Alors même que Kreutzer et Baillot enseignent tous deux au Conservatoire, chacun décrit une manière de tenir l'archet qui fera école en Allemagne ou en France. Il en est de même entre Carl Flesch (condisciple de Jacques Thibaud au Conservatoire) et Lucien Capet au début du xx^e siècle. La différence de cette tenue de l'archet est encore plus marquée entre Auer et Joachim, la tenue de l'école franco-belge étant intermédiaire entre ces derniers.

C'est dans ces microévolutions, ces changements infimes, que les violonistes se définissent comme appartenant à telle ou telle école.

55 Marc Pincherle, « Le violon », art. cit., p. 1811.

56 Marie Jaëll, *La Musique et la Psychophysiologie* [1896], Paris, F. Alcan, 1926 ; rééd. 1980.

57 Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, op. cit. ; Carl Flesch, *L'Art du violon*, op. cit.

Qu'en est-il des croyances ?

Ces justifications scientifiques sont aussi très liées au contexte dans lequel elles sont exprimées. Les conceptions et descriptions de l'assouplissement des doigts de la main gauche du violoniste sont contemporaines des travaux sur la pronation et la supination décrites dans les méthodes pour piano⁵⁸. Il y a une véritable croyance dans les capacités de la science à pouvoir améliorer les performances physiques des violonistes. Le « scientisme » au détriment du développement physique du sujet devient un sujet d'étude.

128

Autres croyances, celles très marquées d'appartenir à une école spécifique, jusqu'à en oublier ses origines. L'école française de violon est issue de l'école italienne comme nous l'avons observé : les principaux violonistes du XIX^e siècle et professeurs au conservatoire étaient les élèves de Viotti et les sources auxquelles puise Baillot pour rédiger la première méthode officielle du conservatoire étaient très clairement extraites de celle de Geminiani *via* Viotti. Même la tenue de l'instrument est aussi empruntée aux Italiens ! Cela n'invalide pas l'idée que progressivement va apparaître un style français, mais les méthodes n'en rendent pas ou peu compte avant que les principes soient formalisés par des auteurs comme Capet ou Herwegh. Ce dernier rappelle, en 1925, dans l'avant-propos de sa méthode :

Il nous faut pour cela créer une pédagogie nouvelle. [...] Et c'est en étudiant analytiquement les ressources de la main humaine et en éduquant notre oreille par de nouveaux procédés toniques que nous pourrons nous approcher de cette perfection technique que nos grands virtuoses du passé atteignirent par leur expérience propre et par intuition⁵⁹.

Conscient du travail d'analyse sur les pratiques qui doit être fait, il est certainement l'un des premiers à l'exprimer aussi clairement.

Les croyances permettent aux membres du groupe d'adhérer collectivement à certains modèles particuliers. Quels sont les modèles

58 Marie Jaëll, *La Musique et la Psychophysiologie*, op. cit.

59 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit.

auxquels les membres d'un groupe adhèrent ? Ces modèles sont les maîtres, les méthodes, les traditions de pratiques. Rien n'est fondé scientifiquement : c'est une identification à des manières de faire, la nécessité d'appartenir à une école et de s'inscrire dans une filiation instrumentale d'excellence. Il s'agit ainsi de s'inscrire ou d'être reconnu comme l'héritier ou le témoin d'une tradition, celle des écoles, souvent liée au répertoire et aux modes d'interprétation, mais aussi celle d'une pratique de la musique de chambre ou d'orchestre.

Un enseignement des valeurs

Les valeurs des violonistes apparaissent dans les justifications qu'ils avancent sur la posture de l'instrumentiste, sur les raisons de jouer telle ou telle ornementation, sur la reproduction des apprentissages tels que ceux des gammes. C'est indiscutablement l'élément de la matrice disciplinaire qui nous permet de repérer le plus large consensus tant dans le savoir-être de l'instrumentiste que dans ses savoir-faire. Les recommandations sur la tenue de l'instrument et les raisons de les respecter indiquent la volonté des professeurs de violon de faire valoir « le caractère noble » de l'instrumentiste, à l'instar des descriptions faites par les saxophonistes à la même époque pour faire valoir l'aspect martial du musicien⁶⁰. Ces illustrations et les explications qui les accompagnent situent les groupes socialement.

De même, la description et les modalités d'exécution de certains exercices font référence à un passé que les auteurs présentent comme prestigieux ou qui donnent du prestige à la pratique de l'instrument. Nous avons observé l'utilisation du vocabulaire concernant l'exécution des ornements qui doit toujours rester de « bon goût ».

La référence aux exemples

Les exercices des méthodes, notamment celles du début du xx^e siècle, sont succincts, ce qui semble indiquer que l'auteur s'intéresse plus à la

60 Pascal Terrien, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France: 1846-1942 », art. cit.

description d'un geste, d'une technique, qu'à sa mise en œuvre par des exemples écrits spécialement pour eux.

Cela montre aussi que les auteurs ancrent leur enseignement dans une pragmatique musicale, c'est-à-dire dans une pratique du répertoire qui renvoie l'étudiant violoniste aux difficultés qui existent dans les œuvres. Les auteurs n'extraient pas les difficultés de leur contexte musical. Les explications techniques qui existent dans ces méthodes dépassent le modèle incriminé pour questionner l'apprenant sur les aspects cognitifs de la difficulté à surmonter, l'amener à réfléchir sur les actions qui structurent son geste.

130

L'analyse des exemples précise aussi certaines idéologies, et révèle comment on passe progressivement d'un enseignement où la primauté à l'oral est vérifiable dans le peu d'explications techniques accompagnant les exercices, à un enseignement plus didactisé où la description et l'explicitation des gestes sont systématisées et minutieuses⁶¹. D'une certaine façon, le désir de professionnaliser la formation du violoniste est apparent dans les propos de Marcel Herwegh : « Nos façons d'apprendre le métier ne cadrent pas avec les nouvelles formes musicales⁶². »

Le concept de matrice disciplinaire et les thèses avancées par Kuhn dans son ouvrage *La Structure des révolutions scientifiques* sont adaptables à l'univers de la musique. Les éléments de la matrice disciplinaire nous permettent de cerner les théories qui structurent la discipline « violon », que ces théories soient générales à la musique (le monde tonal ou atonal ; les modalités d'écriture) ou plus spécifiques à l'instrument (les modalités de jeux ; la technique de l'archet). Ces différents aspects de la matrice disciplinaire révèlent les valeurs du milieu et l'évolution des comportements liés aux changements de la société, et surtout à l'évolution du répertoire. Ils mettent en lumière certaines croyances qui dévoilent les origines de la formation de l'instrumentiste mais aussi les fondements de cette formation qu'ils

61 Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, op. cit. ; Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit. ; Carl Flesch, *L'Art du violon*, op. cit.

62 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit.

soient ancrés académiquement ou qu'ils soient directement issus des expériences d'artiste. À la lumière de ces éléments, nous observons que la discipline se structure progressivement autour de l'étude, l'analyse et la compréhension des pratiques instrumentales plus ou moins contextualisées, et que l'évolution de celles-ci met un certain temps à pénétrer le milieu des professeurs de violon et à modifier leurs pratiques pédagogiques. D'autre part, notre analyse semble mener au constat que l'école française de violon et l'école franco-belge recouvrent, selon les époques, des réalités polymorphes tant les styles des artistes diffèrent au sein même de cette école, comme le montrent la lecture et l'étude des contenus des méthodes. Enfin, la vitalité de la pratique instrumentale passe par l'appropriation de nouvelles œuvres dont les difficultés techniques vont être à l'origine d'innovations pédagogiques et didactiques. Comme le rappelle Herwegh dans l'avant-propos de sa méthode, les grands pédagogues de l'instrument sont les artistes qui ont conscience qu'ils « brid[ent] l'essor de la musique » s'ils n'étudient pas, avec les connaissances et le savoir-faire de leur époque, les difficultés que pose l'enseignement de leur instrument⁶³.

63 *Ibid.* Pour aller plus loin, on consultera les ouvrages suivants : Stéphanie Moraly, « Du goût au style : création d'une identité musicale française ; la sonate pour violon et piano au tournant du xx^e siècle », dans Pascal Terrien (dir.), *Musique française. Esthétique et identité en mutation, 1892-1992*, Sampzon, Delatour France, 2012, p. 241-254 ; Armand Parent, *Les Instruments à archet dans les musiques du xx^e siècle*, Paris, Champion, 1992 ; Louis Spohr, *Violinschule*, Vienne, C. Halinger, 1832.

RÉSUMÉS

1. LE VIOLON, DE L'OBJET MÉCANIQUE À L'INSTRUMENT DE MUSIQUE

Analyse mécanique de l'archet de violon : vers un outil d'aide à la facture

Frédéric Ablitzer et Nelly Poidevin

L'archet, élément indispensable à la production sonore des instruments à cordes frottées, a jusqu'à présent fait l'objet de peu d'études scientifiques. Le travail présenté a pour objectif de mieux comprendre son comportement mécanique en situation de jeu.

À cette fin, un modèle numérique a été développé afin d'analyser le comportement statique de l'archet sous tension. Ce modèle, qui s'accorde de façon très satisfaisante avec des résultats expérimentaux, révèle que l'archet est une structure complexe d'un point de vue mécanique. La souplesse de l'archet sous tension, qui joue un rôle important dans le contrôle de la force d'appui sur la corde par le musicien, dépend fortement des réglages du cambre et de la tension. Par ailleurs, la forme de l'archet moderne résulte d'un compromis : la baguette, tout en restant légère, doit pouvoir supporter une tension de mèche importante. Ainsi, sous certaines conditions « pathologiques », un archet peut présenter une instabilité mécanique. Celle-ci se traduit par une flexion latérale intempestive de la baguette lorsque le musicien exerce une force verticale sur la corde, donnant la sensation d'un archet incontrôlable. L'étude de ce phénomène à l'aide du modèle numérique a permis de mieux comprendre par quel mécanisme et à quelles conditions une telle instabilité peut se déclencher.

En lien avec ce travail de modélisation, une procédure non destructive de détermination des propriétés mécaniques et géométriques de l'archet a été développée. Fondée sur une méthode inverse, elle donne accès à

des grandeurs difficiles à mesurer directement, comme le module de Young du bois et la tension du crin.

Une partie des outils de caractérisation et de simulation développés a été transférée en atelier sous forme d'un banc de mesure et d'une interface logicielle, dans le cadre du projet Pafi (Plateforme d'aide à la facture instrumentale). Ce dispositif peut être utilisé pour anticiper les conséquences de choix de conception ou de réglages. En permettant également d'obtenir des informations objectives sur des archets originaux des collections de musées, il peut contribuer à mieux comprendre l'évolution de la forme de l'archet en lien avec le bois utilisé.

346

Analyse des modifications induites par le réglage de l'âme d'un violon

Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais,

Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit

L'interaction entre le crin et la corde du violon donne lieu à une instabilité de frottement ou instabilité de Helmholtz. Les mouvements de la corde engendrés par ce mécanisme excitent la caisse et produisent le rayonnement acoustique de l'instrument. De façon indépendante du geste instrumental et de cette excitation, les caractéristiques de la caisse et en particulier sa mobilité au chevalet jouent un rôle important. Cette mobilité est une caractéristique intrinsèque de l'instrument dont les variations avec la fréquence dépendent, pour un violon donné, des réglages effectués par le luthier : choix du chevalet et position exacte de l'âme. L'étude montre que les variations de la mobilité moyenne sont partiellement corrélées aux variations de l'enveloppe spectrale du signal de pression rayonnée en champ proche. Après avoir présenté les règles actuellement utilisées par le luthier pour le réglage de l'instrument, les effets d'une variation de réglage seront analysés sur plusieurs exemples au moyen notamment de comparaisons de sons, de fonctions de transfert et d'indicateurs de distance développés notamment dans le cadre du projet Pafi (Plateforme d'aide à la facture instrumentale). Ces comparaisons utilisent également des sons synthétisés au moyen de filtres numériques appliqués au signal de sortie d'un violon électrique ou d'un violon acoustique. Cette approche permet de simuler la

réponse de plusieurs instruments à un même mécanisme d'excitation. L'influence du réglage du violon sur le son produit est ainsi examinée d'une façon indépendante du geste du musicien.

2. VIOLONS ET VIOLONISTES EN MUTATION(S) AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Concevoir la restauration du violon au XIX^e siècle :

instruments et traités techniques, un regard croisé

Stéphane Vaiedelich et Emanuele Marconi

Durant plusieurs siècles, l'emploi de l'instrument de musique et du violon en particulier conduira les facteurs à mettre en place des modalités d'entretien des instruments qui vont, au XIX^e siècle, aboutir à une véritable pratique que l'on peut qualifier de restauration. L'exploration des traités publiés en langue française durant ce siècle apporte un éclairage sur ces pratiques et met en lumière l'évolution du regard collectif porté sur l'instrument. Les textes publiés retracent une mutation des techniques qui fera passer le « faiseur raccommodeur d'instruments » du XVIII^e siècle à un statut de restaurateur aujourd'hui encore revendiqué par la profession des luthiers. Centré sur l'évolution des pratiques tout au long du siècle, notre propos cherchera à montrer, au fil de l'analyse de ces documents, l'émergence des pratiques modernes. Grâce à une mise en regard de ces textes avec les pratiques effectives encore identifiables sur les instruments eux-mêmes, nous montrerons comment, au travers de ces gestes, les luthiers de cette époque ont façonné une partie de ce qui, aujourd'hui encore, participe à l'identité matérielle du violon ancien et rend singulièrement complexe la définition de son authenticité historique.

Améliorations du violon ? Dépôts de brevets d'invention au XIX^e siècle

Pierre Caradot

Le XIX^e siècle et le concept de progrès sont indissociablement liés. L'innovation, l'invention, le perfectionnement sont alors des moteurs de l'entreprise industrielle ou artisanale. Parce qu'ils sont en phase avec cette société, les facteurs d'instruments de musique et les luthiers

en particulier espèrent faire progresser leur art. Ils s'adonnent à de multiples recherches pour améliorer ce violon qui existe depuis trois cents ans et qui n'a subi que peu de transformations depuis son origine. Cela va donner lieu à de nombreux dépôts de brevets d'invention. Il a été intéressant de dépouiller ces brevets afin de constater, du point de vue du luthier d'aujourd'hui, comment le violon a évolué, et s'il s'est véritablement transformé.

Le violon à l'orchestre aux ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles en France

Claudia Cohen Letierce

348

Nous pouvons observer une constante évolution de l'écriture violonistique orchestrale chez les principaux compositeurs de l'histoire de la musique occidentale, évolution qui est caractérisée au ^{XIX}^e siècle en France par l'importance de la progression technique des principaux virtuoses et des musiciens constituant les premiers orchestres français. Elle découle des progrès pédagogiques effectués et de la qualité des enseignants des principales institutions musicales françaises comme le Conservatoire de Paris. Pour Marc Pincherle, l'histoire du violon au ^{XIX}^e siècle peut être scindée en deux périodes : « l'avant et l'après-Paganini ». En outre, comme l'affirme Bernard Lehmann, Hector Berlioz marque le ^{XIX}^e siècle par une « révolution spécifique » de l'orchestre. Ce dernier atteste dans son traité que « les violonistes exécutent aujourd'hui [...] à peu près tout ce que l'on veut ». Cet exposé s'articulera autour de la place notable occupée par le violon au sein de l'orchestre. Il proposera un aperçu des évolutions techniques et expressives de cet instrument et de l'évolution de son usage au sein de l'orchestre : du simple joueur de danses de la Renaissance au plus noble instrument mélodiste et virtuose de l'ensemble instrumental des ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles.

Une histoire de l'enseignement du violon en France à travers ses méthodes

Pascal Terrien

Une certaine officialisation de l'enseignement du violon a pris forme en France avec la première méthode pour l'instrument éditée

à Paris par le Magasin de musique en 1803, *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Dancla*, ouvrage qui servira de matrice disciplinaire aux publications suivantes. *L'Art du violon* de Pierre Baillot, publié une trentaine d'années après, semble marquer une première évolution dans la conception pédagogique de l'enseignement de l'instrument. D'autres évolutions pédagogiques ou didactiques suivront entre 1830 et nos jours. Évolutions ou ruptures épistémologiques au sens où l'emploie Thomas S. Khun ? Notre chapitre s'intéresse à l'histoire de cette évolution pédagogique de l'instrument au cours des XIX^e et XX^e siècles à partir de quelques méthodes significatives employées par les professeurs de violon du Conservatoire de Paris. À l'aide du concept de matrice disciplinaire développé par Khun, adapté à l'enseignement musical, nous décrirons, en prenant quelques ouvrages significatifs, les signes de ces ruptures ou évolutions pédagogiques et didactiques.

3. ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

Les carrières professionnelles et artistiques des violonistes lauréats
du Conservatoire de Paris, de l'an VI à 1851

Guy Gosselin

À partir des récompenses obtenues par les élèves violonistes du Conservatoire depuis sa fondation jusqu'en 1851, le chapitre vise d'abord à définir les différentes catégories de carrières professionnelles et artistiques abordées et accomplies par les premiers prix et les « simples » lauréats du nouvel institut (enseignants, tuitistes, concertistes, chambristes, mais aussi chefs d'orchestre, compositeurs, etc.). Une première analyse fait apparaître chez la plupart des diplômés des compétences qui excèdent largement la seule pratique de l'instrument à un niveau supérieur. Cette diversification des spécificités est souvent la réponse plus ou moins contrainte à l'état de « subalternité » des musiciens français dénoncé par Franz Liszt en 1835. Le phénomène amplifie et accélère néanmoins la transformation du statut libéralisé du musicien qui évolue vers le professionnalisme tandis que l'institution parisienne acquiert lentement sa valeur patrimoniale.

**La vie des grands violonistes du XIX^e siècle à travers les lettres privées
et les registres des luthiers parisiens**

Sylvette Milliot

350

Cet article restitue la vie de certains grands violonistes du XIX^e siècle – Alexandre-Joseph Artôt, Charles Dancla, Henri Vieuxtemps... – et celle de leurs instruments, grâce aux lettres écrites à leurs amis luthiers et aux registres des ateliers. Les réparations, les réglages, l'achat de leur instrument définitif ont permis aux partenaires (artistes et luthiers) de bien se connaître. Cette connaissance se teinte de familiarité lorsque les musiciens décrivent les péripéties de leurs nombreux voyages. On découvre alors que les interprètes de ce temps vivent bien souvent dans l'urgence, dans l'angoisse et y réagissent violemment. Si les luthiers en subissent le contrecoup, ce qui est loin d'être agréable, ils se perfectionnent aussi pour s'adapter à des conditions matérielles difficiles, à une technique de jeu incomplète et qui se cherche encore. Ils acquièrent ainsi dès le début du XX^e siècle une connaissance de leur métier et une habileté remarquables qui ont fait de la lutherie française une des meilleures.

**La photographie du violon et du violoniste en France au XIX^e siècle :
le cas de Joseph Joachim**

Piyush Wadhwa

Nous étudions ici l'histoire de l'émancipation médiatique du violoniste Joseph Joachim (1831-1907) en France, à travers l'évolution de la technique photographique et de ses usages – de la carte de visite jusqu'à la photographie dite scientifique. L'objet central de cet article est d'analyser une série de photographies de mains de violonistes prises en 1904 par le journaliste polyglotte Léo d'Hampol pour la revue *Musica* – la première revue musicale imprimée en photogravure en France, reproduisant fidèlement les photographies des personnalités européennes de la musique.

Il s'agit donc d'interroger comment la vulgarisation scientifique du début du XIX^e siècle se renouvelle avec la popularisation de la technique photographique dans le journalisme musical de fin de siècle, pour

fournir de nouveaux outils d'apothéose au service de l'un des grands maîtres musicaux de l'Europe au tournant du siècle. « La main de Joseph Joachim » retrouve ainsi une place inédite dans la culture visuelle de la Troisième République, au même moment que sont publiés les premiers travaux de Giovanni Morelli (1816-1891) sur la représentation des mains par les grands maîtres italiens, et ceux de Jean-Martin Charcot (1825-1893) sur l'iconographie photographique des patients de la Salpêtrière. L'article contribue ainsi à l'historiographie du thème de la main et de son iconographie dans l'histoire de l'art, comme évoquées par l'historien de l'art Henri Focillon (1881-1943) dans son essai *Éloge de la main* en 1934.

4. LE VIOLON EN MOTS

George Sand : « Je suis née au son du violon »

Anne Penesco

Les littéraires spécialistes de George Sand n'ont pas manqué de souligner son intérêt pour la musique sans toutefois mentionner son attachement au violon qui fait cependant partie de son histoire intime. Son grand-père paternel pratique avec passion cet instrument, son père également qui la fait naître « au son du violon », ainsi qu'elle se plaît à le rappeler. Elle n'y sera pas elle-même initiée – apprenant le piano, la harpe et la guitare –, mais des violonistes (réels ou imaginaires) l'accompagnent durant toute sa vie de mélomane et d'écrivain. Très présents dans sa correspondance et ses agendas, ils lui inspirent également certains de ses plus émouvants personnages, dilettantes éclairés ou musiciens professionnels. Ses écrits autobiographiques, ses romans et nouvelles et son théâtre nous éclairent sur ses goûts en matière de lutherie et de style. Ils nous parlent aussi de son combat en faveur de la musique populaire et de ses convictions quant à la mission de l'artiste. De ses plus belles pages émane une véritable poésie du violon, conjuguant esthétique, esthésique et éthique.

Sur la base de revues spécialisées comme de la grande presse, de l'édition graphique et discographique, d'un choix de concerts, mais également de quelques fictions, ce chapitre vise à tracer – quantitativement et qualitativement – les lignes de force qui ont modelé l'imaginaire français du violon de ces dernières décennies : de l'instrument à son répertoire, des interprètes à son public, sans oublier l'inéluctable influence des contextes artistiques ou culturels, des sentiments et des rêves qui ont pu contribuer à façonner ce paysage violonistique.

352

Projection du violon : analyse sémantique

Danièle Dubois et Claudia Fritz

Le concept de projection est souvent cité comme critère contribuant à la qualité d'un « bon violon ». À partir d'une étude plus large sur l'évaluation de la qualité des violons, conduite sur neuf paires de violons (ancien/neuf) par une soixantaine d'auditeurs (violonistes, luthiers, acousticiens...), dans une salle de concert, sur des extraits courts joués en solo et avec orchestre, par deux violonistes différents, notre contribution vise ici à explorer plus précisément la signification de ce concept pour les participants de cette étude. On présentera la méthode linguistique d'analyse des discours recueillis en réponse à la question « Quelle est votre définition de “projection”, c'est-à-dire celle que vous avez utilisée pour évaluer les différents violons ? » Cette méthode a permis d'identifier à la fois une grande diversité (variation lexicale) dans l'expression linguistique de la « projection », en contraste avec un large consensus sur les différentes propriétés sémantiques qui caractérisent le concept, à savoir, en résumé, « la capacité de l'instrument » (ou plus précisément « d'un violoniste avec son instrument »), à produire un son puissant, clair, riche en harmoniques, qui traverse l'espace de la salle, non seulement en solo mais au-delà de l'orchestre ».

5. LE VIOLON EN MUSIQUE AUX XX^e ET XIX^e SIÈCLES

La musique pour violon dans la France de l'après-guerre

Alexis Galpérine

Dès la fin de la seconde guerre mondiale, René Leibowitz posait la question : « Peut-on encore jouer du violon ? ». De 1945 à 1980, la scène musicale française est le lieu de tous les conflits, esthétiques et idéologiques, et nous devons nous demander comment notre instrument a survécu dans le fracas d'un monde en pleine mutation. Le développement technologique, l'épuisement puis la renaissance de l'esprit de système, l'ouverture aux influences extraeuropéennes, le nouveau magistère des percussions ou des sons transformés par la prise de pouvoir des machines, laissent-ils encore une place à la voix singulière du violon, celle-là même qui a été à l'origine de toutes les grandes formes de la musique occidentale depuis quatre siècles ? L'instrument, loin de disparaître, a été, encore et toujours, de toutes les aventures de la modernité, un agent actif des évolutions en cours. Qu'il s'agisse de la continuation du « monde d'hier » ou des avant-postes de la création du moment, il est resté, en réalité, fidèle à sa vocation première, tout en se prêtant de bonne grâce aux explorations les plus audacieuses dans le champ infini de l'imaginaire musical.

Les œuvres pour violon écrites en France depuis 1980 :
quelle(s) identité(s) pour quels enjeux ?

Frédéric Durieux

Qu'est devenue la composition des œuvres pour violon depuis les années 1980 ? L'école française du violon et celle de la composition ont-elles poursuivi leur collaboration avec autant d'éclat que par le passé ? Si une tradition certaine de l'apprentissage du violon semble perdurer, la notion d'école française de composition a peu à peu disparu durant les trente dernières années pour faire place à des courants transnationaux. C'est plus en fonction des choix esthétiques que se déterminent les compositeurs et dès lors se pose la question de savoir comment le violon est traité du point de vue sonore. Si une certaine tradition française peut se retrouver dans quelques partitions récentes (mais alors comment la

définir ?), les œuvres les plus avant-gardistes (ou considérées comme telles) semblent remettre en cause la façon même de composer pour les cordes en général et pour le violon en particulier.

**Les gestes du violoniste et le violon « augmenté » :
recherche et problématique compositionnelle**

Frédéric Bevilacqua et Florence Baschet

354

Ce chapitre permet un survol des différents projets liés au violon augmenté, et plus généralement des projets liés au geste instrumental du violoniste, qui ont été menés à l'Ircam depuis une dizaine d'années. Ces projets ont été réalisés en étroite collaboration avec plusieurs compositeurs et interprètes. Nous décrivons les différentes problématiques de recherche qui ont émergé, concernant à la fois des aspects de méthodologie, de réalisation technologique, et de composition musicale. Dans une seconde partie, plusieurs œuvres qui ont été créées avec violon « augmenté » (et dans le cadre d'un quatuor « augmenté ») sont présentées. Nous concluons sur les perspectives offertes par ces projets.

LISTE DES AUTEURS

Frédéric ABLITZER est maître de conférences à l'université du Maine, rattaché au Laum (Laboratoire d'acoustique de l'université du Maine). Docteur en acoustique de l'université du Maine (2011), ingénieur diplômé de l'École nationale supérieure de mécanique et des microtechniques à Besançon (2008). Principaux sujets de recherche : vibro-acoustique, acoustique musicale.

Contact : frederic.ablitzer@univ-lemans.fr — laum.univ-lemans.fr

Florence BASCHET, compositrice, commence ses études musicales à l'École normale de musique de Paris et au conservatoire Santa Cecilia à Rome, puis en musicologie, en harmonie et contrepoint à Paris. L'un des fils directeurs de son travail est l'intégration critique d'un vocabulaire nativement instrumental dans son écriture. La poursuite de ses recherches à l'Ircam l'amène à travailler dans le domaine de la musique mixte qui allie le soliste au dispositif électroacoustique dans une relation interactive particulière liée au geste instrumental et qui cherche à mettre en valeur les phénomènes d'interprétation dont dépendront les transformations sonores.

Contact : florencebaschet@gmail.com — www.florencebaschet.com

Frédéric BEVILACQUA est responsable de l'équipe de recherche « Interaction son musique mouvement » à l'Ircam. Ses recherches concernent l'étude des interactions entre son et mouvement, le design de systèmes interactifs fondés sur le geste et le développement de nouvelles interfaces pour la performance de la musique. Il a coordonné le développement du violon augmenté à l'Ircam depuis 2004.

Contact : frederic.bevilacqua@ircam.fr — frederic-bevilacqua.net

Pierre CARADOT, diplômé de l'école de lutherie de Mirecourt en 1983, poursuit sa formation chez différents maîtres à Besançon, Paris et Aix-en-Provence, avant d'entrer chez Étienne Vatelot en 1985 comme assistant. En 1988, il devient chef d'atelier, ayant la responsabilité de la qualité des travaux exécutés, collaborant plus étroitement avec le maître à la mise en œuvre des restaurations, et se confrontant directement aux musiciens et à leurs exigences. Pendant quinze ans dans cet atelier, il apprend à connaître les maîtres du passé, français et italiens surtout, en travaillant à restaurer et à régler leurs instruments. Parallèlement, il construit violons, altos et violoncelles, soit selon les modèles et conceptions d'Étienne Vatelot, soit en explorant de nouvelles pistes plus personnelles. En octobre 2000, il s'associe à Philippe Dupuy et Christophe Schaeffer, luthier et archetier renommés, avec la volonté de perpétuer une tradition française de grande qualité.

Contact : contact@caradot-luthier.fr — www.caradot-luthier.fr

Claudia COHEN LETIERCE est violoniste et professeur de musique de l'État de Genève. Elle a poursuivi ses hautes études de violon au Conservatoire supérieur de musique de Genève dans la classe de Corrado Romano et à Berne chez Max Rostal. Elle débute son activité d'orchestre à l'âge de 14 ans à l'Orchestre du Théâtre national du Brésil. En Suisse, elle poursuit sa carrière en tant que titulaire de l'Orchestre de chambre de Genève durant une vingtaine d'années ainsi qu'à l'Orchestre de la Suisse italienne. Elle a également intégré divers orchestres en Europe, au Brésil et aux États-Unis. Actuellement, Claudia Cohen Letierce a soutenu en 2020 une thèse de doctorat sur le violon dans les œuvres orchestrales de Maurice Ravel, sous la direction de Danièle Pistone, à Sorbonne Université.

Contact : clcohen@bluewin.ch

Marthe CURTIT est ingénieur d'étude au pôle d'innovation des métiers de la musique à l'Itemm (qui propose un cycle de formation complet dédié aux métiers techniques de la musique). Elle y mène des projets de recherche et développement alliant le monde de la recherche académique et celui des artisans de la facture instrumentale.

Contact : marthe.curtit@itemm.fr

Nicolas DÉMARAIS, né dans une famille de musiciens, pratique le violon dès l'âge de 7 ans. À 16 ans, il entre en formation à l'École nationale de lutherie de Mirecourt. Son diplôme obtenu, il obtient un emploi chez Marc Rosenstiel, luthier à Veynes (Hautes-Alpes) puis à Grenoble. Pendant près de 15 ans, il y affine son expertise. En 2001, il rachète l'établissement grenoblois de son employeur. Depuis 2003, à l'invitation de l'Union nationale de la facture instrumentale, il participe aux « Journées facture instrumentale et sciences » (JFIS) organisées par l'Itemm pour acquérir les notions de base de l'acoustique appliquée au violon. Ces JFIS seront le socle des projets Lutherie Tools puis Pafi, projets qu'il accompagne depuis leurs prémises, en tant que luthier partenaire. De plus, il collabore régulièrement avec des chercheurs, tels que François Gautier et Claudia Fritz.

Contact : nicolas@demarais.fr — www.demarais.fr

Danièle DUBOIS est directrice de recherche émérite en psycholinguistique au CNRS, dans l'équipe « Lutherie acoustique musique » (Lam) de l'Institut Jean le Rond D'Alembert, à Sorbonne Université. Ses recherches visent à identifier comment les catégories cognitives relevant des diverses modalités sensorielles – principalement vision, olfaction, audition – se trouvent couplées à la diversité de ressources linguistiques des langues et des procédés de mise en discours par différents locuteurs (professionnels scientifiques, amateurs, consommateurs, etc.) et contribue ainsi au développement d'une sémantique cognitive située, c'est-à-dire inscrite dans les pratiques « naturelles » quotidiennes ou ordinaires de l'homme.

Contact : danièle.dubois@upmc.fr

Frédéric DURIEUX, né en 1959, a effectué ses études au CNSMD de Paris où il a obtenu un premier prix d'analyse (1984, classe de Betsy Jolas) et un premier prix de composition (1986, classe d'Ivo Malec). Il a complété sa formation en informatique musicale à l'Ircam entre 1985 et 1986. Depuis 1984, ses œuvres ont été commandées et jouées par de nombreux ensembles, orchestres et institutions françaises ou étrangères. Ancien pensionnaire de la Villa Médicis (1987-1989),

Frédéric Durieux a reçu le prix de la fondation Prince Pierre de Monaco en 2005 et est officier dans l'Ordre des arts et des lettres (France). Depuis 2001, Frédéric Durieux enseigne la composition au CNSMDP. Il donne de nombreuses master classes de composition en Europe et en Asie.

Contact : contact@fredericdurieux.com — www.fredericdurieux.com

Vincent FRÉOUR, après un doctorat à l'université McGill à Montréal sur l'influence acoustique du conduit vocal dans le jeu des cuivres, a travaillé sur l'acoustique des cuivres dans l'équipe « Acoustique instrumentale » de l'Ircam ainsi que sur les instruments à cordes silencieux dans le département de R&D de Yamaha au Japon. Après un post-doctorat au Laboratoire d'acoustique de l'université du Maine sur l'acoustique des instruments à cordes, il est retourné travailler chez Yamaha.

Contact : vincent.freour@music.yamaha.com

Claudia FRITZ est chercheuse en acoustique musicale au CNRS, dans l'équipe « Lutheries acoustique musique » de l'Institut Jean le Rond D'Alembert, à Sorbonne Université. Après le master Atiam (Acoustique et traitement du signal appliqués à la musique), elle a soutenu un doctorat d'acoustique sur l'influence du conduit vocal du musicien dans le jeu de la clarinette. Dans la continuité de ses travaux post-doctoraux à l'Université de Cambridge, elle s'intéresse actuellement, en collaboration avec des luthiers et des musiciens, à corréler les propriétés perceptives (évaluées par les musiciens), les propriétés acoustiques et vibratoires (mesurées) et les paramètres de construction des instruments du quatuor. Ses expériences en aveugle sur des violons neufs et anciens ont suscité une attention médiatique internationale.

Contact : claudia.fritz@upmc.fr — www.lam.jussieu.fr/Membres/Fritz

Alexis GALPÉRINE, concertiste et professeur au CNSMD de Paris, est aussi l'auteur de nombreux articles et d'ouvrages musicologiques. Il est le dédicataire de plusieurs compositeurs contemporains et sa discographie compte à ce jour une cinquantaine d'enregistrements.

Contact : alexisgalperine@free.fr

François GAUTIER est professeur à l'université du Maine où il enseigne l'acoustique et les vibrations à l'École nationale supérieure d'ingénieurs du Mans (Ensim) depuis 1997. Ancien étudiant du DEA Atiam et ingénieur en aéronautique, il a soutenu un doctorat d'acoustique portant sur la vibro-acoustique des instruments de musique à vent à l'université du Maine en 1997. Ses activités de recherche effectuées au Laum concernent la vibro-acoustique appliquée à des problèmes industriels et musicaux. En collaboration avec plusieurs luthiers et l'Itemm (Institut technologique européen des métiers de la musique), il s'intéresse au développement d'outils d'aide à la facture instrumentale, visant à caractériser les instruments à cordes (guitare, violon, harpe).

Contact : francois.gautier@univ-lemans.fr

Guy GOSSELIN, après des études de violon à Valenciennes et à Paris, enseigne l'éducation musicale en tant que professeur agrégé en École normale d'instituteurs puis s'oriente vers une carrière universitaire et musicologique. Il est professeur de l'université François-Rabelais de Tours et chercheur associé à l'Institut de recherche en musicologie (IREMus) de Sorbonne Université. Président de la Société française de musicologie, il est l'auteur d'ouvrages et de nombreuses publications sur l'histoire sociale de la musique et plus spécialement sur la vie musicale dans les provinces du Nord de la France au XIX^e siècle.

Contact : guy.gosselin@orange.fr

Emanuele MARCONI est restaurateur diplômé de la Civica Scuola di Liuteria de Milan et titulaire d'un master recherche en conservation-restauration des biens culturels de l'université Panthéon-Sorbonne. Il a été assistant du conservateur du Musée des instruments de musique à Milan, conseiller pour le ministère de la Culture italien (MiBAC) et la région Lombardie, pour les musées Correr à Venise ainsi que pour le Musée des arts et d'histoire à Genève. Il a collaboré avec le Musée de la musique à Paris entre 2010 et 2013. Il a ensuite exercé sa profession de conservateur-restaurateur en Italie, en France et en Suisse, et travaille actuellement aux États-Unis (au National Music

Museum, à Vermillion, Dakota du Sud). Il poursuit par ailleurs des travaux sur l'histoire de la restauration des instruments de musique.

Contact : emanuele.marconi.it@gmail.com

Sylvette MILLIOT est violoncelliste, premier prix du Conservatoire de Paris. Elle donne de nombreux concerts en soliste en France et à l'étranger et se spécialise en tant que chambriste. Musicologue, directrice de recherche honoraire au CNRS, elle est spécialiste du violoncelle et de la lutherie en France, sujets sur lesquels elle publie de nombreux ouvrages de référence.

Contact : sylvette.milliot@orange.fr

360

Stéphanie MORALY est violoniste concertiste, pédagogue et musicologue. Premier prix du Conservatoire de Paris, Master of Music du New England Conservatory de Boston, titulaire du certificat d'aptitude à l'enseignement et docteur en musicologie de l'université Paris-Sorbonne, elle est spécialiste de la sonate française pour violon et piano des XIX^e et XX^e siècles. Lauréate de nombreux prix internationaux en tant que violoniste, Stéphanie Moraly maintient une forte activité de concertiste – en soliste avec orchestre, en sonate et en musique de chambre. Ses enregistrements en sonate et en quintette (Greif, Dvořák, Suk, Koechlin...) sont salués par la critique. Elle est actuellement professeur au CRR de Paris et au Pôle supérieur de Paris Boulogne-Billancourt.

Contact : stephaniemoraly@gmail.com — www.stephaniemoraly.com

Anne PENESCO est professeure de musicologie à l'université Lumière-Lyon 2. Son parcours pluridisciplinaire accorde une place privilégiée au violon auquel elle a consacré ses travaux à travers un cursus universitaire à la Sorbonne : maîtrise de musicologie, doctorat en esthétique et science des arts et doctorat d'état en musicologie. Elle a publié de nombreux articles et plusieurs livres sur les instruments à archet.

Contact : anne.penesco@univ-lyon2.fr

Danièle PISTONE est musicologue et professeure émérite à Sorbonne Université dans l'Institut de recherche en musicologie (IReMus). Responsable de l'Observatoire musical français (de 1989 à 2013) et de sa maison d'édition, elle consacre surtout ses travaux à la France musicale des XIX^e et XX^e siècles. Rédactrice en chef de la *Revue internationale de musique française* de 1980 à 1999, elle dirige depuis 1976, chez Champion, la collection « Musique-Musicologie ». En 2004, elle a été élue correspondante de l'Académie des beaux-arts.

Contact : daniele.pistone@sorbonne-universite.fr

Nelly POIDEVIN est archetière, spécialisée dans la reconstitution d'archets anciens, du Moyen Âge à l'époque classique. Elle a obtenu le prix de la facture instrumentale à Musicora en 2008 et est membre de l'Union nationale de la facture instrumentale l'UNFI).

Contact : nelly.poidevin@wanadoo.fr — www.archets-poidevin.com

Pascal TERRIEN est maître de conférences en sciences de l'éducation et en musicologie à Aix-Marseille Université et professeur au CNSMD de Paris. Ses recherches portent sur les musiques des XX^e et XIX^e siècles, tant sur le plan didactique que musicologique. Il est aussi chercheur associé à l'IReMus de Sorbonne Université et à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique au Canada.

Contact : pascal.terrien@univ-amu.fr

Stéphane VAIEDELICH est responsable du laboratoire de recherche et de restauration du Musée de la musique à Paris. Son domaine de recherche concerne l'approche des identités matérielles de l'instrument de musique. Dès sa formation initiale, il associe les études scientifiques en sciences des matériaux à l'apprentissage et la pratique de la facture instrumentale. Ses travaux de recherche sur les instruments et le bois aboutiront à la mise en place de matériaux et de procédés innovants en facture instrumentale (brevet CNRS). Il enseigne régulièrement dans les écoles de conservation-restauration du patrimoine et à l'École nationale supérieure des mines de Paris.

Contact : svaiedelich@cite-musique.fr

Piyush WADHERA est actuellement doctorant en histoire de l'art à Sorbonne Université, sa thèse portant sur les photographies des compositeurs en France au XIX^e siècle, sous la direction d'Arnauld Pierre. Il a été chargé d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art, où il a travaillé dans le domaine « Pratiques de l'histoire de l'art » avec Frédérique Desbuissons. Titulaire d'un premier master en musicologie et d'un second master en histoire de l'art – les deux à Sorbonne Université –, Piyush Wadhera s'intéresse tout particulièrement aux correspondances entre la photographie et la musique, du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Contact : piyush.wadhera@gmail.com

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Stéphanie Moraly	7
Introduction	
Claudia Fritz & Stéphanie Moraly	11

PREMIÈRE PARTIE

LE VIOLON, DE L'OBJET MÉCANIQUE À L'INSTRUMENT DE MUSIQUE

Chapitre 1. Analyse mécanique de l'archet de violon : vers un outil d'aide à la facture	
Frédéric Ablitzer & Nelly Poidevin	19
Chapitre 2. Analyse des modifications induites par le réglage de l'âme d'un violon	
Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais, Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit	35

DEUXIÈME PARTIE

VIOLON ET VIOLONISTES EN MUTATION(S) AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Chapitre 3. Concevoir la restauration du violon au XIX ^e siècle : instruments et traités techniques, un regard croisé	
Stéphane Vaiedelich & Emanuele Marconi	51
Chapitre 4. Améliorations du violon ? Dépôts de brevets d'invention au XIX ^e siècle	
Pierre Caradot	73
Chapitre 5. Le violon à l'orchestre aux XIX ^e et XX ^e siècles en France	
Claudia Cohen Letierce	91
Chapitre 6. Une histoire de l'enseignement du violon en France à travers ses méthodes	
Pascal Terrien	105

TROISIÈME PARTIE

ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

Chapitre 7. Les carrières professionnelles et artistiques des violonistes lauréats du Conservatoire de Paris, de l'an VI à 1851	
Guy Gosselin	135
Chapitre 8. La vie des grands violonistes du XIX ^e siècle à travers les lettres privées et les registres des luthiers parisiens	
Sylvette Milliot	173
Chapitre 9. La photographie du violon et du violoniste en France au XIX ^e siècle : le cas de Joseph Joachim	
Piyush Wadhera	179

364

QUATRIÈME PARTIE

LE VIOLON EN MOTS

Chapitre 10. George Sand : « Je suis née au son du violon »	
Anne Penesco	217
Chapitre 11. L'imaginaire du violon dans la France contemporaine	
Danièle Pistone	231
Chapitre 12. Projection du violon : Analyse sémantique	
Danièle Dubois & Claudia Fritz	243

CINQUIÈME PARTIE

LE VIOLON EN MUSIQUE AUX XX^e ET XIX^e SIÈCLES

Chapitre 13. La musique pour violon dans la France de l'après-guerre	
Alexis Galpérine	265
Chapitre 14. Les œuvres pour violon écrites en France depuis 1980 : quelle(s) identité(s) pour quels enjeux ?	
Frédéric Durieux	323
Chapitre 15. Les gestes du violoniste et le violon « augmenté » : recherche et problématique compositionnelle	
Frédéric Bevilacqua & Florence Baschet	333
Résumés	345
Liste des auteurs	355