



HAL
open science

Les représentations du corps dans le jeu sur le violon baroque

Jonathan Nubel

► **To cite this version:**

Jonathan Nubel. Les représentations du corps dans le jeu sur le violon baroque. 1er Colloque International des jeunes chercheurs en Sciences Humaines - Réalités et représentations: les pistes de la recherche, May 2004, Strasbourg, France. pp.157-168. halshs-00670940

HAL Id: halshs-00670940

<https://shs.hal.science/halshs-00670940>

Submitted on 16 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les représentations du corps dans le jeu sur le violon baroque

Jonathan NUBEL
Université Strasbourg II - EA 3402

11 mai 2005

Résumé

Les techniques du violon à l'ancienne initiées par Sigiswald Kuijken au début des années 1970 ont été un modèle pour de nombreux violonistes et sont encore aujourd'hui enseignées dans les grands centres de musique ancienne. Mais sur quelle base historique se fondent ces techniques ? Quel est le sens idéologique et artistique que véhiculent ces techniques ?

Au travers de l'un des aspects essentiels de ces techniques, à savoir la technique de main gauche décrite par Geminiani en 1751, il s'agit de dégager le rôle que peut jouer le corps du musicien dans l'expression de préoccupations sociales et existentielles des violonistes baroques, et bien sûr aussi dans l'expression musicale elle-même.

1 La renaissance du violon baroque

Si le renouveau des instruments anciens est apparu dès la fin du XIX^e siècle, en revanche la recherche systématique sur les techniques propres à ces instruments et sur leur usage n'ont, pour l'essentiel, préoccupé les musiciens et les musicologues que depuis les années 1930 et la fondation de la *Schola Cantorum Basiliensis* par A. Wenzinger et P. Sacher en 1933 [Haskell 1996, 64]. Si ce sont surtout d'abord les instruments disparus, tels que la viole de gambe ou le luth, qui ont bénéficié de ces recherches, très vite ceux que l'on appellera les « instruments baroques », c'est-à-dire les formes anciennes d'instruments encore en usage aujourd'hui, se trouvent concernés par ces recherches sur les techniques de jeu originales.

Dans le cas du violon, on a pu se faire une bonne idée de l'évolution des techniques aux XVII^e et XVIII^e siècles, dès les années 1950 et surtout après la

parution de la grande synthèse de David D. BOYDEN [Boyden 1965]¹. Il faudra néanmoins attendre 1970 pour qu'un jeune violoniste, Sigiswald Kuijken, se mette en tête de restaurer une technique ancienne du violon et fasse la démonstration de sa pertinence musicale². Son enregistrement, en 1981, des Sonates et Partitas de J.S.Bach, est une bonne illustration de l'étendue des possibilités de ce jeu « à l'ancienne » qui est enseigné depuis trente ans dans les grands centres de musique ancienne en Europe (Bâle, Amsterdam, La Haye par exemple).

On trouve un intéressant résumé des principes de base de cette technique dans le livret d'accompagnement de son premier disque solo sur le violon baroque, enregistré pour Deutsche Harmonia Mundi en 1973 (*Sonates pour violon et clavecin* de J.S.Bach) :

Jusqu'à 1820/30 environ, le fait de tenir le violon entre le menton et l'épaule n'était pas la règle. Dans un grand nombre de méthodes françaises pour le violon, l'indication de poser le menton sur la table, et ceci uniquement lors du changement de position descendant, n'apparaît qu'à partir de 1740, et pas dans toutes les méthodes. Geminiani, à cette même époque, a certainement joué sans l'aide du menton. [Kuijken 1990, 16]

et plus loin :

Sigiswald Kuijken a adopté cette manière de tenir le violon où le menton ne touche jamais l'instrument (il n'utilise donc ni épaulière ni mentonnière). [...] La technique de la main gauche du violoniste se fonde sur la technique de Geminiani telle que l'interprète a cru la saisir dans *The Art of Playing on the violine* [sic]. Cette méthode de Geminiani est certainement le seul document important sur le jeu du violon italien dans la succession directe de Corelli. [Kuijken 1990, 17]

Puis de minimiser l'intérêt des traités de Mozart, Tartini et Quantz, ceux-ci ne se rattachant qu'au baroque tardif « même si dans leurs méthodes sont représentés des éléments de l'usage baroque. » Enfin, dans sa biographie, il précise encore un fois :

Depuis 1970, Sigiswald Kuijken joue sur le violon baroque à la manière ancienne dans laquelle l'instrument n'est appuyé que sur l'épaule et non pas tenu par le menton comme actuellement (voir illustrations

1. Qui faisait suite à l'admirable *École française de violon* de La Laurencie (Paris, Delagrave 1923).

2. On notera néanmoins qu'avant lui Kenneth Skeaping s'était déjà essayé à la même technique [Donington 1963, 468], sans toutefois susciter d'école.

et indications de jeu jusqu'en 1800 !). Ceci apporta une compréhension toute nouvelle de la pratique du jeu. [...] Chef de l'orchestre « La Petite Bande » [...], il met en valeur et exploite l'expérience et les connaissances acquises en matière de jeu à l'ancienne : tout l'ensemble s'est ainsi préparé à cette ancienne technique et interprète la musique baroque de cette manière. [Kuijken 1990, 19]

Ces citations extensives de ce qui apparaît bien comme étant un manifeste, inspirent plusieurs remarques. En premier lieu, il semble qu'il y ait une attitude assez ambivalente par rapport à cette approche de la technique du violon : d'une part Sigiswald Kuijken affiche une certaine prudence quant à sa propre compréhension de la méthode de Geminiani, tout en accordant à celle-ci un grand crédit en la tenant pour la seule source digne de confiance au XVIII^e siècle. Ensuite, il est intéressant de noter que bien qu'étant le résultat d'une interprétation personnelle, cette technique ancienne est ici considérée comme étant normative, autorisant à la généraliser à un orchestre, pour des questions d'homogénéité, mais conséquemment, aussi à des élèves, comme la suite l'a montré.

Pour bien comprendre de quoi il retourne, il est nécessaire d'abord de se pencher sur cette célèbre méthode et d'examiner avec soin les autres ouvrages sur le violon de l'époque dite baroque.

2 Geminiani et son *Art of playing the violin*

Si Francesco Geminiani (1687-1762) est connu aujourd'hui essentiellement pour son traité de violon, il est aussi l'auteur d'un grand nombre de concertos et sonates et de plusieurs autres traités (*Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Accompaniement* (ca. 1756) par exemple). Il est aussi interprète et est encore célèbre jusqu'à sa mort au point d'être considéré en Angleterre comme l'égal de Hændel et Corelli.

The Art of playing the Violin est certainement le premier traité s'adressant à des violonistes expérimentés et non plus seulement à des commençants désireux d'apprendre par eux-même. Il traite de la plupart des difficultés que pouvait rencontrer un bon violoniste : démanchés jusqu'à la septième position, doubles cordes, variété de l'archet.

Voici ce que recommande Geminiani quant à la tenue de l'instrument :

Le Violon doit être posé justement au-dessous de la Clavicule, abaissant tant soit peu le côté droit, de manière qu'il ne soit pas nécessaire d'élever le bras, quand on a besoin de toucher la quatrième

corde. Observez encore que la tête du violon doit être presque horizontale avec la partie qui repose contre la poitrine, de façon que la main se puisse transporter facilement & sans danger. [Geminiani 1751, 1]³

Il n’y a point ici de règle quant à la position du menton. Mais ce qui fait pencher Kuijken, et d’autres, en faveur d’un jeu sans contact du menton, c’est essentiellement la technique de démanché :

Après avoir été exercé dans le premier Ordre, il faut passer au second, & après au troisième ; auquel cas il faut avoir soin que le pouce reste toujours plus en arrière que le premier doigt ; & plus vous avancez dans les autres ordres, plus le pouce se doit trouver en plus grande distance, jusqu’à ce qu’il reste caché sous le manche du violon. [Geminiani 1751, 1]

3 Une technique peu standardisée

Si l’on examine les sources, iconographie et traités, précédant le traité de Geminiani, on trouvera une grande variété d’approche dans la position des violonistes.

En observant, tout d’abord l’iconographie, on sera étonné, et même parfois presque effrayé, des postures prises par certains sujets des tableaux et gravures⁴. La volute tantôt tournée vers le ciel, tantôt tombant vers le sol, le violon posé sur l’épaule, sous la clavicule ou plus négligemment laissé à l’abandon sur la poitrine ; instrument tenu horizontalement, sur le côté, à tous les angles intermédiaires. On ne sait trop quel crédit apporter à ces illustrations dont la mission première n’était évidemment pas de nous documenter sur la technique instrumentale ou l’organologie. Comme le rappelle Prinner dans son *Musicalischer Schlissel*, les peintres sont plus doués du pinceau que de l’archet [Prinner 1677].

Toutefois, on peut observer une tendance dans le cours du XVII^e siècle à représenter de plus en plus l’instrument posé sur la clavicule ou même l’épaule, pressé contre le cou du musicien [Boyden 1963, 248]. La position basse, sous la clavicule, sur la poitrine, étant souvent réservée aux représentations de musiciens de taverne et autres violoneux.

Même lorsqu’il s’agit du frontispice d’œuvres pour le violon, représentant l’auteur par exemple, il est permis de douter de l’exactitude des postures représentées. Ainsi, si l’on considère la gravure bien connue de Veracini [Veracini

3. Nous donnons la traduction globalement assez fidèle de l’édition de Paris de 1752.

4. Pour une iconographie presque exhaustive sur le sujet, voir sur le site du luthier Dmitry Badiarov à <www.violadabbraccio.com/violin.pictures>.

1744] jouant du violon (Figure 1), on peut s'interroger avec Boyden [Boyden 1965, 368] sur la vanité avec laquelle il semble poser⁵. S'agit-il réellement de sa position de jeu ? Qu'advierait-il s'il était en train de démancher ? Des questions auxquelles on ne peut bien sûr plus répondre aujourd'hui.

La seule conclusion que l'on puisse tirer de ces images est que systématiquement le violon est tenu libre : on ne voit jamais de musicien tenant l'instrument sous le menton ou sous la joue, ce qui n'exclut pas *a priori* pour autant que dans l'usage, et particulièrement dans les positions hautes, le menton vienne aider à la stabilité de l'instrument.



FIG. 1 – Frontispice des *Sonate Accademice*, Op. 2 de Veracini (1744)

Les gravures des traités, réputées plus fiables, ne sont pas forcément d'une aide plus précieuse. Si Leopold Mozart donne à voir exemples et contre-exemples [Mozart 1756], la gravure du frontispice diffère quelque peu de la position donnée pour idéale dans le corps du texte. De même, dans l'édition française de 1752 du traité de Geminiani, le frontispice présente un violoniste tenant l'instrument pressé contre son cou, sa joue assurant la stabilité du violon, ce qui semble contredire le

5. On notera que la même attitude se retrouve sur le frontispice du traité de L. Mozart (voir plus loin).

principe énoncé plus haut d'un violon posé sous la clavicule. La gravure du traité de Corrette, *L'école d'Orphée*, montrant la position idéale du violoniste ne permet pas, comme on peut le voir Figure 2, de s'en faire une idée exacte [Corrette 1738]. Il manque bien sûr le mouvement, le geste, une dynamique, qui sont essentiels pour une vraie compréhension de la posture.



FIG. 2 – Frontispice de l'École d'Orphée de Corrette (1738)

Mais il n'est pas forcément plus aisé de saisir dans le texte des traités et méthodes, quelle position exacte est attendue. Néanmoins, si on considère les traités « pour amateurs » qui sont publiés jusqu'à celui de Corrette, en 1738, on peut dire qu'en général c'est la position française du maître à danser qui a cours : position basse de l'instrument et par là difficultés à démancher au-delà de la troisième position. On notera toutefois que le démanché est évoqué dans la plupart des écrits, même les plus anciens (dans [Playford 1654] par exemple), sans être expliqué avec précision. Mais à partir du traité de Corrette justement, l'étendue des exercices va de plus en plus souvent jusqu'à la septième position⁶ et conséquemment

6. Il va de soi qu'il s'agit de l'étendue traitée dans les méthodes ; la musique, elle, a depuis

les problèmes de démanché appellent des explications et une technique précises.

C'est à cette époque environ, comme le signalait plus haut Kuijken, qu'apparaît la recommandation de s'aider du menton pour démancher vers le bas. Ainsi Corrette nous dit :

Il faut prendre le manche du violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigt sans trop serrer la main, arrondir le premier, deuxième, troisième doigt et tenir le petit plus allongé. Il faut nécessairement poser le menton sur le violon quand on veut démancher, cela donne toute liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à la position ordinaire. Voyez la figure cy-devant. [Corrette 1738, 1]

L'Abbé le fils [L'Abbé le fils 1761, 1] recommande quant à lui de poser l'instrument « sur la clavicle de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième corde », c'est-à-dire à gauche du cordier. Cela n'a de sens que si le violoniste pose son menton sur la table [Boyden 1963, 369]. C'est ainsi que du menton posé pour les seuls démanchés, on a progressé peu à peu vers une position où l'instrument est constamment tenu entre le menton et l'épaule, posture qui n'a cependant pas forcément changé fondamentalement la technique du démanché : Leopold Auer enseigne encore que le pouce peut aider à la descente des positions hautes, en se déplaçant par paliers, ce qui rappelle inmanquablement la technique de Geminiani [Auer 1921 : 35].

Ce que l'on a voulu montrer par ces quelques exemples tirés des sources anciennes, c'est le caractère forcément partiel des conclusions tirées par Sigiswald Kuijken dans les textes cités plus haut. La position et les techniques de jeu variaient probablement beaucoup d'un professeur à l'autre, mais aussi étaient adaptées au niveau technique de chacun. Il y a aussi une grande partialité dans ce choix, comme du reste dans tout choix artistique. Mais qu'est-ce qui a alors motivé de pareils choix de posture ? Quelle corps est donné à voir dans cette approche ?

4 Un corps militant

Ce qui vient en tout premier lieu à l'esprit après lecture de ces traités, c'est que le choix s'est apparemment porté sur la technique de main gauche qui rompt le plus radicalement avec la technique moderne. Le fonds contestataire, ou en tout cas anticonformiste, inhérent au mouvement de restauration de la musique ancienne n'est plus à démontrer⁷. Mais quel rôle joue le corps du violoniste dans

longtemps dépassé les limites de la troisième position, que l'on pense seulement aux *concerti* de Vivaldi par exemple, ou avant lui, à la musique de Biber.

7. Harry Haskell va jusqu'à parler de *subculture* [Haskell 1996].

cette contestation ? Comment le corps parle-t-il de la philosophie d'interprétation des musiciens ?

L'idée d'un nettoyage ou même d'un décapage de la musique ancienne, à l'instar de la restauration des voûtes de la Chapelle Sixtine [Beaussant 1994 : 43–46], est souvent évoquée par les musiciens baroques.

Cette idée de décapage, de restauration, implique un avant et un après : c'est le paradoxe des instruments modernes rendus caducs par les anciens. Par un retournement habile les modernes ne sont alors plus ceux que l'on croit. Le jeu sur instruments anciens s'offre ainsi comme une alternative à une approche musicale jugée sclérosée, et incarnée essentiellement par les grands conservatoires, gardiens d'un académisme dogmatique.

Le cas du violon est certainement le plus symptomatique de ces frustrations et de cet enfermement dans lequel l'enseignement a pu plonger les musiciens dans l'après-guerre. Dominique Hoppenot, dans un ouvrage s'adressant aux violonistes modernes, exprime ce sentiment que l'enseignement traditionnel du violon amènerait les musiciens à un mal-être et finalement à un jeu pauvre et insatisfaisant [Hoppenot 1981, 9–10]. C'est certainement ce même constat qui a poussé Sigiswald Kuijken vers la pratique du violon baroque. Sorti du Conservatoire de Bruxelles avec une médaille d'or de violon, il ressent immédiatement le besoin d'inventer des techniques à l'ancienne « parce qu'elles [ont] un pouvoir de nettoyage » [Beaussant 1994, 192].

La posture induite par cette technique est de fait un nettoyage de la position moderne. Il s'agit d'ôter tous les artifices et de retrouver une position première, naturelle. Le violon se voit privé de ses « prothèses » telles que la mentonnière et le coussin rehausseur. Ainsi allégé, il peut n'être porté plus que par le bras gauche. L'archet, allégé lui aussi, libère le bras droit, assouplit le poignet et c'est tout le jeu sur le violon qui est ainsi dédramatisé. C'est ainsi que « dans une relaxation totale de la nuque et du trapèze » [Bismuth 2001, 114], le violoniste peut envisager son jeu avec facilité et sérénité. Cette position très agréable pour le violoniste semble être la plus naturelle : le coude gauche baissé, le droit collé au corps, le cou et l'épaule libérés des tensions superflues du maintien de l'instrument. Il semble que soit ainsi rétabli le respect du corps du musicien.

On serait ainsi en présence d'un côté d'un violon massif, qu'il faudrait dompter, enserrer sous la mâchoire pour finalement l'absorber, l'intégrer complètement à soi ; et de l'autre côté d'un violon léger, posé plus que porté, qui se laisserait naturellement manipuler et qui resterait réellement un instrument, dans toute son altérité au corps qui le joue. C'est ainsi d'ailleurs que l'interprète peut avoir l'illusion d'un dédoublement par la distance qu'il garde avec son instrument [Bismuth 2001, 114].

Cette mise à distance de l'instrument semble être le prix à payer pour conjurer la mise à distance du corps initiée par les méthodes de violon du début du XIX^e

siècle [Mabru 2001, 170]. Néanmoins, on observera que malgré cette reconquête d'une certaine liberté dans la posture, de nouvelles contraintes pèsent sur l'instrumentiste.

On pourrait dire d'abord que rapidement peut apparaître une dictature de la liberté et du naturel. En effet, cette position la tête haute, véritable étendard du violon baroque, peut être pour certains une contrainte qui ne se justifierait donc que par ce besoin de se démarquer de l'académisme des modernes. Sigiswald Kuijken voit dans le compromis, c'est-à-dire le fait de prendre une position qui se rapproche un tant soit peu de la position moderne, le signe d'une trahison, d'un manque d'exigence [Beaussant 1994, 190–194]. La pureté, but ultime, ne peut être atteinte sans cet effort, ce refus de la demi-mesure, de la facilité. C'est ainsi que pour atteindre à la libération, il faut contraindre son corps, et cela souvent après des années de pratique du violon moderne qui ont fortement conditionné la posture et les gestes de l'instrumentiste.

Il est aussi important de noter que cette posture induite par la technique décrite par Geminiani porte déjà en germe la rectitude dogmatique de Baillot (*L'Art du violon*, 1834) et l'idée que le musicien ne doit pas seulement régler la tenue de son instrument, mais aussi prendre garde à avoir de la tenue [Mabru 1998, 171 sq]. Cette tenue étant ici synonyme de rectification des attitudes modernes. C'est dire que l'on peut vite tomber dans un nouvel académisme tout à fait contraire aux intentions profondément anticonformistes des premiers baroqueux (et de Kuijken en tête). De plus, par cette volonté de se démarquer du jeu moderne, c'est le corps expressif qui semble être sinon bridé, en tout cas sous étroit contrôle.

5 Le corps et l'expression musicale

Geminiani, dans la préface de *The Art of Playing the Violin*, s'exprimait ainsi :

L'intention de la musique n'est pas seulement de plaire à l'oreille, mais d'exprimer des sentiments, de frapper l'imagination, d'affecter l'esprit et de commander aux passions. L'art de jouer du violon consiste à donner à cet instrument un son qui, d'une certaine manière, rivalisera avec la voix humaine la plus parfaite, et à exécuter chaque morceau avec exactitude, propreté, et délicatesse d'expression selon la véritable intention de la musique. Mais comme l'imitation du coq, du coucou, du hibou et autres oiseaux, du tambour, du cor, de la trompette marine et autres choses semblables, et aussi les glissements de la main d'un bout à l'autre de la touche, accompagnés de contorsions de la tête et du corps et d'autres singeries, appartiennent plutôt aux professeurs de passe-passe et aux maîtres de maintien qu'à l'art de la

musique, les amis de cet art doivent s'attendre à ne rien trouver de ce genre dans ce livre. [Geminiani 1751, 1]

Dans ces quelques lignes Geminiani semble définir ainsi les critères d'une bonne interprétation : il ne saurait y avoir de juste expression sans bien sûr une exacte intelligence de la musique, mais aussi sans que le corps ne soit plié « à une discipline de la réserve et de la retenue, conformément à la civilité corporelle » [Mabru 1998, 167]. Cette retenue est très sensible chez certains violonistes baroques et est elle aussi une réaction contre les excès présumés de l'école moderne. Il s'agit en même temps de faire preuve d'une économie de moyens qui ferait défaut aux modernes : concentration et lenteur de l'archet, flexibilité du poignet et des doigts de la main droite sont désormais le principal arsenal de l'expressivité musicale, s'opposant ainsi aux grands mouvements d'archet et à l'expressivité de la main gauche (vibrato, pression des doigts) propre au jeu moderne. Parce que la main gauche tient le violon, elle délègue le rôle expressif à la seule main droite⁸.

Le jeu musical se permet alors de toucher par le souci du détail, par une articulation minuscule, par cette délicatesse que prescrit Geminiani. C'est tout le corps qui se met ainsi au service de cette nouvelle sensibilité : les coudes ramenés à soi, le violon porté bas, c'est en toute modestie que s'exprime le violoniste, au service du compositeur et de sa musique, laissant de côté toute démonstration virtuose. Les mouvements du corps sont plus fluides : le violon étant fragilement posé, les grands mouvements ne sont pas autorisés. C'est finalement un corps sensuel mais retenu qui se donne à voir, un corps empreint d'un érotisme et d'une sensibilité que l'on pourrait qualifier de « féminins »⁹. C'est aussi toute une sensibilité à la danse, indispensable à la compréhension de la musique baroque, qui se fait jour, l'instrument devenant partenaire de bal au lieu d'être adversaire de lutte.

Il semble que le violon baroque, par sa sonorité et sa technique de jeu, exprime ce renouvellement de l'expression vers un jeu plus réservé, plus secret, moins démonstratif. Mais finalement dans quel sens s'exerce l'influence : est-ce, comme le dit Sigiswald Kuijken, l'instrument et sa technique qui montrent la voie [De Keyzer 1989], ou au contraire n'est-ce pas la technique qui se met au service de l'expression ? Certainement un peu des deux, mais il semble manifeste que les postures induites par le jeu sans maintien du menton servent une certaine esthétique musicale. Reste à déterminer si, à l'intérieur même d'une pièce, l'expression musicale appelle des postures particulières, particulièrement le menton posé, et si un certain nombre d'invariants sont observables d'un musicien à l'autre.

8. « On peut appeler l'archet l'âme de l'instrument qu'il touche, puisqu'il sert à donner l'expression aux sons, à les filer, à les enfler, et à les diminuer. » [L'Abbé le fils 1761, 1].

9. On observera à ce sujet que les violonistes jouant le plus avec le menton posé, ont peut-être le jeu le plus « masculin ». Reinhardt Goebel, par exemple, qui joue selon une technique plus « moderne », revendique ce côté masculin.

Le rôle exact du corps et de ses postures dans l'expression musicale est encore difficile à cerner. Si un certain nombre d'études ont été menées ces dernières années¹⁰, on ne peut néanmoins qu'exposer des conjectures qui devraient être confrontées à l'expérience et à des recherches plus poussées sur les sujets exposés plus haut. Il y a fort à parier que ces recherches s'avèreront passionnantes et enrichissantes tant pour le théoricien que pour le praticien de la musique.

Références

- PLAYFORD J. 1654, *A Breefe Introduction to the skill of Musick*, London.
- PRINNER J.J. 1677, *Musicalischer Schlissel*, MS, US-Wc.
- CORRETTE M. 1738, *L'école d'Orphée : Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*, Paris.
- VERACINI F.M. 1744, *Sonate Accademice*, Op. 2, London et Firenze.
- GEMINIANI F. 1751, *The Art of Playing on the Violin*, London (trad. fr. Paris, 1752).
- MOZART L. 1756, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg.
- L'ABBÉ LE FILS 1761, *Principes du violon*, Paris, (facs. Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, Paris, 1961).
- BAILLOT P. 1834, *L'Art du violon*, Paris.
- AUER L. 1921, *Violin playing as I Teach It*, New-York (rééd. facs. New-York, Dover, 1980).
- DONINGTON R. 1963, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber and Faber.
- BOYDEN D. 1965, *The History of Violin Technique from its Origins to 1760*, Oxford University Press, London. HOPPENOT D. 1981, *Le violon intérieur*, Paris, Van de Velde.
- DE KEYZER L. 1989, « The flight to authenticity goes too fast, becomes too commercial », *Het Nieuwsblad* (1^{er} septembre 1989).
- KUIJKEN S. 1990, *Johann Sebastian Bach : Sonaten für Violine und Cembalo*, Deutsche Harmonia Mundi, GD 77170.
- HASKELL H. 1996, *The Early Music Revival : a History*, New-York, Dover.
- BISMUTH P. 2001, « Le violon baroque pour demain » in *Enseigner le violon : quel(s) savoir(s) pour demain ?*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire de Strasbourg, p. 107–116.
- MABRU L. 2001, « Les postures des violonistes » in *Enseigner le violon : quel(s) savoir(s) pour demain ?*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire de Strasbourg, p. 165–184.

10. Pour un rapide aperçu voir [Davidson 2002].

- KUIJKEN S. 2002, « Sigiswald Kuijken, broyeur d'icônes », entr. avec S. Villemin, *Scena.org*, <<http://www.scena.org/columns/reviews/020307-sv-kuijken.html>>.
- DAVIDSON J. 2002, « Communicating with the body in performance » in RINK J. (éd.), *Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 145–152.