

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ MUSIK-AKADEMIE BASEL
HOCHSCHULE FÜR MUSIK SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS
MASTERARBEIT

**LE CORPS & LES TECHNIQUES DE CLAVECIN DANS LA FRANCE
DES XVIIÈME ET XVIIIÈME SIÈCLES**

Regards sur le corps et les techniques de jeu à travers les méthodes historiques
de clavecin

von

Louise Acabo

Betreuende DozentInnen:

Jörg-Andreas Bötticher, Cembalo

Johanna Gutzwiller, Musikerphysiotherapeutin

Hauptfach-Dozent: Francesco Corti

Datum des Masterkonzerts: 20.05.2022

Abgabedatum der Masterarbeit: 4.04.2022

Abstract

To study the idea of the body posture on the harpsichord, I took a step back and looked how it appeared in the historical sources. I wanted to understand how the body was considered when making music, in France in the 17th century. I studied the social and cultural environment of the courtisans of Louis XIV to understand the place of the body in the french society. After collecting elements about the body, I analyzed these ideas the physiotherapist Johanna Gutwiller. My goal was to understand what attitude one should adopt towards these sources as a harpsichordist and teacher today.

Je tiens avant tout à exprimer ma reconnaissance envers Jörg-Andreas Bötticher pour m'avoir suivie et encouragée dans ce processus de travail.

Je souhaite également remercier Johanna Gutzwiller pour le temps et l'attention qu'elle m'a consacrés

Merci également à Verena Liechti ainsi qu'à Horst Hildebrandt pour leurs conseils.

LE CORPS & LES TECHNIQUES DE CLAVECIN DANS LA FRANCE DES XVIIÈME ET XVIIIÈME SIÈCLES

Regards sur le corps et les techniques de jeu à travers les méthodes historiques de clavecin

Sommaire

Introduction	4
I. LE CORPS & LA POSTURE DANS LES PRINCIPALES SOURCES DIDACTIQUES FRANÇAISES ENTRE 1636 ET 1797.	6
A) Comprendre le corps à travers les différentes conceptions du travail à l'instrument	6
B) Le corps en condition de travail : La posture du corps dans les traités	13
II. COMMODITÉ ET BONNE GRÂCE : DES NOTIONS À ÉGALE VALEUR ?	15
L'influence de l'esthétique sur le corps au clavecin	
A) Commodité et bonne grâce, des notions ambivalentes	16
B) Le corps comme témoin de codifications sociales.....	18
1. Le règne de l'image ou une société de spectacle : l'exemple des vêtements. ...	19
2. Le règne de l'image ou une société de spectacle : l'exemple de la physiognomie & de la pathognomonie.....	20
C) La « bonne grâce », ses héritages et ses diverses significations	22
D) La machine du corps, ou le corps-machine	27
III. MAINS & BRAS DANS LES PRINCIPALES SOURCES DIDACTIQUES FRANÇAISES ENTRE 1636 ET 1797.....	31
Regard contemporain	
A) Souplesse et nonchalance : une liberté contraignante ?	31
B) La main dans les principales méthodes de clavecin	33
C) Commentaire personnel des sources étudiées d'un point de vue physiothérapeutique	43
1. Quête de la souplesse.....	43
2. La main, les doigts	44
3. Méthodes de travail	48

Conclusion	50
Bibliographie	51
Abstract	55

Introduction

Il y a dans le travail de recherche sur les pratiques musicales anciennes une dimension fascinante, presque ludique à essayer de restaurer un grand tableau dont certaines parties sont manquantes ou abîmées, et dont les parties visibles permettent d'esquisser celles qui nous manquent, et ainsi donner vie au tableau. Dans un coin de ce tableau se trouve le clavecin, et avec lui les témoignages écrits et iconographiques qui constituent des indices précieux sur la pratique de cet instrument, et en particulier sur deux aspects cruciaux de celle-ci : ce qui concerne la musique dans sa dimension artistique, et ce qui concerne la mise en pratique de cette musique et son rapport à l'instrument. Nous pourrions nous contenter de résumer ces deux aspects à l'interprétation et la technique. Mais faut-il définir ce terme de technique si présent dans le langage commun et pourtant absent des sources historiques dont on dispose ? Ne faut-il pas plutôt, afin d'approfondir notre compréhension des sources, comprendre en premier lieu le corps à qui elles s'adressent ? Peut-être l'étude des sources à par le prisme de ce corps ancien nous permettrait-elle ou d'apprendre le clavecin dans les meilleures conditions physiques ?

Pour étudier le corps du claveciniste en France de la fin du XVII^{ème} siècle à la fin du XVIII^{ème} siècle, il nous faudra étudier son environnement socioculturel et interroger les influences de ce dernier sur le claveciniste à son instrument.

Plus généralement, du point de vue du corps, de sa posture et des techniques de jeu, quelle démarche adopter aujourd'hui en tant que musicien chercheur, élève ou professeur face à des sources historiques ?

Notre démarche sera progressive, partira du corps dans sa globalité et du contexte qui l'entoure pour arriver à une d'étude plus rapprochée des mains et des doigts.

À travers l'étude d'un corpus délimité de sources écrites entre 1636 et 1797, nous chercherons en effet à percevoir à leur lecture quelle conceptions du travail personnel il s'en dégage. Puis, nous élargirons notre point de vue en explorant le contexte environnemental du claveciniste français, questionnerons la place qu'occupe l'esthétique du corps et son image dans la pratique instrumentale, et ce que nous disent les sources de l'influence qu'elles exercent sur la technique de jeu. Ces réflexions nous permettront d'aborder une troisième partie davantage axée sur les bras, mains et doigts du claveciniste. Nous étudierons et comparerons les sources pour en améliorer notre compréhension. Cela nous permettra de nous concentrer sur certains aspects de leurs

aspects et ainsi proposer quelques conseils essentiels sur la manière de mettre le corps en condition de travail, sans prétendre à une démarche scientifique. Car si notre pédagogie porte aujourd'hui sur l'étude des sources historiques dans une démarche mimétique, il est important de savoir comment remettre en question certains de leurs préceptes en s'inspirant de la physiothérapie moderne.

Pour faciliter la compréhension des textes, nous avons fait le choix d'adapter les extraits de sources du français ancien en français moderne, en ne modifiant que l'orthographe de certains mots, sauf lorsqu'il s'agit des titres de traités.

I. LE CORPS & LA POSTURE DANS LES PRINCIPALES SOURCES DIDACTIQUES FRANÇAISES ENTRE 1636 ET 1797.

Comment abordons-nous le clavecin depuis sa réapparition dans le paysage musical, si ce n'est en étudiant les différentes sources qui nous sont parvenues ? Les instruments, la musique et les écrits ayant survécu au temps constituent des sources d'information très riches sur la manière de reconstituer les instruments et de les jouer, mais également sur le jeu et l'interprétation. Ces instruments et ces traces écrites, de même que les sources iconographiques nous fournissent également beaucoup d'indices sur la manière plus technique et physique d'aborder l'instrument.

Ce dernier aspect apparaît de manière inégale dans les traités : certaines sources abordent beaucoup l'aspect technique du jeu de clavecin, d'autres beaucoup moins. C'est entre autre pour cette raison que nous retenons souvent de grands traités majeurs comme *la méthode pour la mécanique des doigts* de J.P. Rameau¹, ou *L'Art de toucher le clavecin* de F. Couperin². D'autres sources plus discrètes cependant, révèlent aussi beaucoup sur les techniques corporelles au clavecin. Parmi elles, dictionnaires, traités, lettres et méthodes: tout témoignage dont le format et les dates de publications nous permettent d'approcher une époque ou le travail à l'instrument était sûrement éloigné du notre aujourd'hui.

¹ Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument*, Paris: Chez Charles-Etienne Hochereau, Boivin, l'Auteur 1724

² François Couperin, *l'Art de toucher le clavecin, Par Monsieur Couperin*, Paris: Chés l'Auteur, le Sieur Foucaut 1716

A) Comprendre le corps à travers les différentes conceptions du travail à l'instrument

Pour étudier le corps, sa posture à l'instrument et sa technique de jeu à travers ses sources, il nous faut d'abord aller à l'essence même de ces sources, et comprendre en premier lieu la raison et le contexte de leur création, à quels lecteurs elles s'adressent, comment les lecteurs doivent organiser leur travail : en un mot s'approcher de l'idée que les auteurs avaient du travail personnel, pour se faire une idée plus globale de leur conception du corps au travail.

Premièrement, il est important de rappeler que les sources écrites et iconographiques ne sont représentatives que d'une partie du travail du musicien professionnel à l'époque de la publication de ces sources, puisque la plupart des préceptes étaient enseignés à l'oral, souvent au domicile de l'élève. Il faut aussi prendre en compte un éventuel intérêt lucratif chez certains auteurs, car tous les traités ont leur propre contexte de création et/ou de parution.

Rappelons également que la période des Lumières, en France mais aussi partout en Europe, a largement favorisé la publication de méthodes didactiques diverses dans tous les domaines. L'*Aufklärung* allemande en est un exemple, de par l'apparition de grands traités pédagogiques tels que ceux de Johann Joachim Quantz, Carl Phillip Emmanuel Bach, ou Daniel Gottlob Türk. Il faut donc prendre en compte le contexte temporel dans lequel chaque traité a été publié.

Ainsi, beaucoup de raisons variées expliquent la publication de traités et méthodes instrumentales, et nous ne pouvons qu'effleurer ce sujet qui mérite plus ample réflexion. Il est tout de même important d'esquisser le paysage social qui a encouragé l'écriture et la publication de la plupart des traités.

Sous le règne de Louis XIV, l'aisance financière d'un foyer était une condition nécessaire à l'apprentissage d'activités intellectuelles, qu'il se fasse à domicile ou par le biais d'une institution. Outre l'identité sociale, le genre déterminait également le choix des disciplines enseignées. En effet, la noblesse et la grande bourgeoisie préféreraient aux filles l'enseignement de matières domestiques qui participent à déterminer la place que les jeunes filles occuperont dans le ménage : lecture, broderie, calcul, musique etc. Tandis

que les garçons bénéficient d'un enseignement plus varié, avec notamment davantage d'activités physiques.³

Enfin, les élèves recevaient régulièrement des cours de clavecin, certainement plus souvent que nous les recevons aujourd'hui. Si les élèves avaient à leur disposition des maîtres prêts à enseigner leurs préceptes de vive voix, à qui alors s'adressaient ces traités ? Quelle place occupaient les traités dans l'apprentissage d'un élève ou d'un musicien amateur ? Pouvait-on apprendre le clavecin sans maître ?

De manière générale, nous distinguons les traités et méthodes qui comprennent une partie théorique, (solfège, connaissance de l'instrument) en plus d'une partie pratique, et ceux qui ne comprennent qu'une partie pratique, jointe ou non à quelques remarques théoriques. Certains traités ont pour ambition de promettre une connaissance suffisante du clavecin et de la musique sans maître, tandis que d'autres présentent leurs travaux davantage comme complémentaires d'une étude parallèle avec un maître.

François Couperin, dans *L'Art de toucher le clavecin*, avoue dès le début les limites de ses propres ambitions transmises dans un ouvrage pour l'apprentissage d'un instrument : « Il faudrait un volume entier de remarques pour démontrer ce que je pense ».⁴ Cependant, il parvient à donner des conseils spécifiques à différents types de lecteurs. Il s'adresse effectivement à des enfants « l'âge propre à commencer des enfants est de six à sept ans (...) »⁵, comme à des musiciens amateurs avancés: « non pas que cela doive exclure des personnes avancées »⁶ ainsi qu'à des débutants adultes « Les personnes qui commencent tard ou qui ont été mal montrées (...) »⁷. J.P Rameau s'adresse à un public similaire dans sa *méthode pour la mécanique des doigts*, bien qu'il semble accorder plus d'importance à la rigueur et à la disposition des musiciens, qu'à leur âge. Pour lui, tant que le claveciniste n'a d'« incommodité sensible (qui) ne trouble pas le mouvement ordinaire des doigts »,⁸ chacun peut, grâce à un travail assidu prétendre à jouer correctement du clavecin.

³ Martine Sonnet, « Quelques échos des pratiques musicales dans l'éducation des filles au XVIIIe siècle », in: Deutsch Catherine, Giron-Panel Caroline (Hgg.), *Pratiques musicales féminines : discours, normes, représentations*, Symétrie: 2016, Pp. 1-3

⁴ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 10

⁵ F. Couperin, *Op. cit.*, P. 3

⁶ *Ibid.*

⁷ F. Couperin, *Op. cit.*, P. 9

⁸ J.P Rameau, *méthode pour la mécanique des doigts*, P. 3

J.P Rameau ne dédie par ailleurs aucune phrase à la théorie ni à la connaissance basique de l'instrument (connaissance des notes, des touches etc.), cela traduit sûrement l'importance que J.P Rameau attache à la présence d'un maître lors de l'apprentissage, et dont le rôle serait, entre autre, d'enseigner ces connaissances théoriques. Dans la manière qu'il expose ses propres méthodes d'enseignement, son discours prend parfois une dimension équivoque qui peut laisser penser qu'il s'adresse directement aux autres professeurs, comme si la lecture de ce traité devait se faire par l'élève mais en présence du maître : « Mais à mesure que les doigts se fortifient dans leur mouvement, on peut leur opposer un clavier moins doux et arriver ainsi par degrés à leur faire enfoncer les touches les plus dures ».⁹ « Je laisse aux maîtres le soin d'enseigner le reste de vive voix. »¹⁰ Cette impression est renforcée par le fait que J.P Rameau emploie ailleurs un discours bien plus direct lorsqu'il s'adresse aux élèves : « n'appesantissez jamais le toucher »¹¹, « observez que le doigt (...) »¹². L'importance du suivi du maître dans l'apprentissage de l'élève semble donc primordial pour J.P Rameau.

De la même manière que F. Couperin avertissait sur les limites de sa méthode pour un apprentissage complet du clavecin (laissant entendre que sa méthode, aussi complète soit elle, ne suffit pas comme seul outil à enseigner le clavecin jusqu'à « la plus parfaite exécution »,¹³ J.P Rameau nous avertit que sa méthode « sert comme d'introduction à un système complet de la mécanique des doigts sur le clavier ».¹⁴

Fouquet quant à lui affirme avoir publié « une méthode pour apprendre le Clavier sans maître »,¹⁵ mais il rejoint assez rapidement J.P Rameau et trahit ses propres affirmations, en avouant plus loin que l'apprentissage autodidacte est possible pour une personne si elle possède déjà des connaissances musicales, mais qu'il n'amènera pas la personne à un niveau aussi avancé qu'une personne ayant appris avec un maître.¹⁶ Pour pouvoir entièrement tirer profit de sa méthode, P.C Fouquet recommande donc de n'être pas débutant en musique, en ce sens en matière de théorie musicale.

⁹ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 5

¹⁰ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 6

¹¹ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 4

¹² *Ibid.*

¹³ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 5

¹⁴ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 6

¹⁵ Pierre Claude Fouquet, *Les caractères de la paix, pièces de clavecin, œuvre 1er*, Paris: l'Auteur, Me Boivin, le Clerc, Mme Castagneri 1752 P. 2

¹⁶ P.C. Fouquet, *Op. cit.*, P. 3

« Pour apprendre à connaître le clavier en une leçon cette méthode est d'autant plus utiles qu'une personne qui sait la musique peut apprendre à toucher le clavecin *jusqu'à un degré* sans maître.»

Michel Corrette annonce dans le sous-titre même des *Amusemens du Parnasse*¹⁷ qu'il s'adresse aux « commençans ». Il accorde d'ailleurs la moitié de sa méthode à la théorie : lecture des notes, des clés, des rythmes, le reste étant dédié aux doigtés et à la posture. Sans l'exprimer explicitement, M. Corrette s'engage à enseigner le clavecin et la théorie musicale par sa seule méthode, bien que l'on puisse imaginer que quatre pages rédigées ne puissent entièrement remplacer des années d'apprentissage avec un professeur.

Il en est de même chez Saint-Lambert qui s'adresse aux débutants sans connaissance, en dédiant plusieurs pages à tous les points essentiels de la formation musicale, avant d'aborder les points essentiels du jeu de clavecin. Il va même plus loin en affirmant qu'une méthode prouve sa valeur si elle parvient à suffire à l'élève comme seule source d'enseignement.¹⁸

Il y a certes dans cette remarque une démarche probablement publicitaire qui vise à confirmer la qualité de son propre traité, mais elle amène tout de même à s'interroger sur la réelle possibilité d'apprendre, « jusqu'à un certain degré »¹⁹ un instrument de musique sans professeur, c'est-à-dire par une méthode écrite, ou, plus récemment, via des plateformes de visionnage et de visioconférences (YouTube, Skype, zoom, etc.).

Toutes ces alternatives font appel à la réflexion, à l'imagination, plus qu'à l'imitation, réflexe primaire d'apprentissage. En effet, comme un enfant qui imite intuitivement son entourage, nous apprenons beaucoup par la perception sensorielle, et donc par l'imitation, la mémoire corporelle étant plus rapide et profonde que la pensée.

Pourrait-on apprendre un mouvement par le biais d'une explication orale ou écrite, si nous rajoutons que chaque personne, indépendamment de la différence d'âge et des critères qui lui sont propre, y réagit différemment ?

Il est donc intéressant de voir comment les auteurs-compositeurs apportent leurs réponses personnelles à travers leurs écrits.

Penchons-nous désormais sur les différentes méthodes de travail qu'ils y proposent.

¹⁷ Michel Corrette, *Les Amusemens du Parnasse. Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin avec les plus jolis airs à la mode où les doigtés sont chiffrés pour les commençans, ensemble des principes de musique. Livre Ier. Par Mr Corrette*, Paris: Chez l'Auteur, rue Beaurepaire, Me Boivin rue St-Honoré à la règle d'or 1749

¹⁸ Monsieur de Saint-Lambert: *Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier. Avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique. Le tout divisé par Chapitres selon l'ordre des matières*, Paris: Christophe Ballard 1702, Préface

« Le but que doit se proposer un homme qui fait un livre pour enseigner quelque science, ou quelqu'art, est que l'on puisse apprendre cette science, ou cet art dans son livre, sans le secours d'un maître. »

¹⁹ P.C. Foucquet, *Les Caractères de la Paix*, P. 3

F. Couperin et J.P Rameau sont certainement les auteurs les plus exigeants sur le plan du travail personnel, car c'est dans leurs traités qu'on y trouve le plus de remarques avec le plus de précision. Les deux auteurs sont partisans d'un travail de quantité et de qualité, et cela se remarque dans le lexique qu'ils emploient : « multiplier »²⁰ les « exercices préliminaires »²¹, « un exercice fréquent et bien entendu »²² « un travail assidu et bien conduit »²³ « exerçant beaucoup »²⁴ etc.

Aucun des deux auteurs ne font cependant mention de la quantité précise de travail à apporter, en heures, en minutes ou en jours. J.P Rameau se contente de préciser que certains élèves apprennent plus vite et ont besoin de moins de travail personnel que d'autres.²⁵

Bemetzrieder est le seul à nous donner des indices très précis sur ce sujet, lorsqu'il décrit la journée de travail d'une jeune fille dans ses *Leçons de clavecin et d'harmonie*²⁶: « Levée entre 5 & 6, elle avait fait deux bonnes heures d'étude avant mon réveil : gammes et roulades le matin, gammes et roulades l'après-dîner, gammes et roulades le soir. »²⁷

Il faut néanmoins nuancer l'objectivité de ces propos, car dans leur contexte, ils permettent de valoriser l'efficacité de la méthode en mettant en scène une élève très investie dans son travail.

Comme F. Couperin, A. Bemetzrieder suggère d'emporter la clé verrouillant le clavecin en dehors des leçons avec des jeunes enfants, pour éviter que ces derniers ne déforment le travail engagé avec le maître en travaillant seuls.

De manière générale, F. Couperin livre beaucoup de remarques à destination des enfants. Il donne premièrement son avis sur l'âge auquel commencer le clavecin, qui est pour lui de six/sept ans. Il conseille également d'installer un tabouret en dessous des pieds lorsque ceux-ci ne touchent pas le sol, de corriger les mouvements de poignets qu'il juge inutiles en faisant tenir par un professeur ou un parent une baguette au dessus ou en dessous de

²⁰ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 9

²¹ *Ibid.*

²² J.P Rameau *Méthode pour la mécanique des doigts*, P.3

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 3

« Ce qui suppose une grande pratique dans la plupart des personnes, ne sera peut-être qu'une heureuse rencontre dans quelques autres(...) »

²⁶ Antoine Bemetzrieder, *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*, par M. Bemetzrieder, Paris: 1771

²⁷ A. Bemetzrieder, *Op. cit.*, P.122

ceux-ci, de regarder davantage les doigts que la partition, et d'autres réflexions qui attestent de l'exigence que F. Couperin a pour le travail. J.P Rameau aussi donne beaucoup de conseils sur la manière de travailler, mais il les dirige davantage sur le jeu lui-même, plutôt que, comme F. Couperin, sur la mise du corps en condition de travail.

Saint-Lambert lui, relève un point très intéressant, en rappelant que tous les élèves clavecinistes, selon leur âge mais aussi selon leur morphologie, ont des mains différentes et suggère pour cela de choisir, voire même de composer des pièces adaptées à leurs mains. Il estime, autrement dit, qu'il faut choisir le répertoire selon la morphologie de la main, mais il pense cependant que le contraire est aussi très instructif puisqu'il demande, ensuite aux professeurs de choisir des pièces qui vont à l'encontre de la nature de la main, appelant le corps à s'adapter cette fois au répertoire, et ainsi apprendre dans la contrainte musculaire.²⁸

M. Corrette, P.C Foucquet et Jean Denis quant-à eux, ne s'expriment pas sur les manières de travailler. Pour étudier l'*Harmonie universelle* de M. Mersenne,²⁹ il faut déjà rappeler que ce traité rassemblant une très grande quantité de connaissances de l'époque sur la musique, n'a pas la même nature que les autres traités étudiés jusque là, puisque le jeu de clavecin ne constitue qu'un article de ce traité. Cependant nous pouvons tout de même apprendre beaucoup du regard qu'il porte sur le travail instrumental car on peut légitimement se douter que le peu qu'il ait écrit à ce sujet représente pour lui l'essentiel à en connaître. Pour lui, la réussite se trouve dans la virtuosité et dans la quantité.

En un mot, travailler bien est travailler vite. « Il faut (...) accoutumer ses deux mains à toucher toutes sortes de marches pour fa toutes sortes de son aussi vite que l'on en peut avoir l'imagination. (...) Et puis il faut apprendre à toucher les accords des deux mains & à les faire promptement tant contre les marches diatoniques & naturelles (...) que contre les feintes ou chromatiques (...). » « En troisième lieu, il faut s'accoutumer aux tremblements et à toutes sortes de martelements, coulements & d'adoucissements, & à diminuer toutes sortes de sujets & de parties (...) ».³⁰

Ainsi, l'étude comparative de ces traités permet de révéler les différentes sensibilités qu'ont auteurs à la notion de travail, la place que le travail personnel occupe dans leurs ouvrages, et les différents angles sous lesquels ils l'abordent. La lecture de ces ouvrages permet également de mieux cerner le public auquel ils s'adressent, et ainsi mieux nous

²⁸ Saint-Lambert, *Principes du clavecin*, P. 5

²⁹ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris: Sebastien Cramoisy 1636

³⁰ M. Mersenne, *Op. cit.*, P. 63

guider dans notre étude sur le corps et sa posture. Étudions à présent la manière qu'ont les auteurs d'envisager le corps au travail, et comment, dans la façon qu'ils l'enseignent dans leurs traités, ils conçoivent la posture au clavecin.

B. Le corps en condition de travail : La posture du corps dans les traités

Dans la place qu'occupe le travail personnel et ses méthodes dans les différents traités de clavecin, le corps peut se présenter tantôt dans un ensemble, comprenant sa posture et les conditions matérielles qui l'entourent, tantôt dans une vision plus fragmentée qui consiste à n'en traiter qu'une partie, en l'occurrence souvent les mains et les bras. Ainsi nous tentons d'approcher les différences de conception du corps à l'instrument et donc son importance et l'image qu'il occupe aux yeux des auteurs.

Parmi eux, F. Couperin, fidèle à l'exigence qu'il accorde au travail personnel, fait du corps au clavecin un élément fondamental faisant partie intégrante du travail. En effet, il présente dès le début de son traité la position du corps comme outil indispensable pour « parvenir à bien jouer ».³¹ La position du corps fait l'objet des premières remarques et se définit alors comme priorité dans « le plan de cette méthode ». F. Couperin est le seul à décrire la position du corps face au clavier dans trois dimensions : La hauteur du siège, déterminée par les coudes et poignets alignés au clavier, en prenant garde que les pieds aient un support; la distance du corps au clavier qu'il estime devoir être de "neuf pouces" ³², c'est-à-dire à peu près vingt-trois centimètres; et enfin le corps par rapport à l'étendue du clavier, dont il dit simplement « le milieu du corps, et celui du clavier doivent se rapporter ».³³

Friedrich Wilhelm Marpurg, qui s'empare de *l'Art de toucher le clavecin* et en publie une traduction en 1797,³⁴ fait le choix de ne pas reprendre strictement les mots de F. Couperin sur la position du corps. Il en garde les idées principales mais avec moins de précision. Pour Marpurg, « il faut se tenir à une distance raisonnable, c'est-à-dire ni trop près, ni trop loin, ni trop haut, ni trop bas. ».³⁵ Cette mise en regard n'a pas l'ambition de catégoriser

³¹ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 1

³² F. Couperin, *Op. cit.*, P. 4

³³ *Ibid.*

³⁴ Friedrich Wilhelm Marpurg, *L'Art de toucher le clavecin selon la manière perfectionnée des modernes*, Paris: Naderman, Le Menu 1797 [Faksimile : Jean-Marc Fuzeau 2003]

³⁵ F.W Marpurg, *Op. cit.*, P.1

l'un ou l'autre traité, mais à nous interroger sur les raisons d'une telle divergence de précision : Marpurg fait-il preuve de légèreté en estimant que le sujet n'est pas prioritaire, là où F. Couperin apporte soigneusement tous les détails nécessaires aux meilleures conditions de travail ? Ou bien Marpurg estime-t-il que la position du corps doit être propre à chacun selon sa morphologie ou l'instrument, là où F. Couperin applique à tous ses lecteurs les conditions qui sont idéales pour lui, empêchant ainsi l'intuition guider ses lecteurs dans la recherche d'une position adéquate ? Ou bien la qualité même de la traduction, ou plutôt réinterprétation, doit-elle être remise en question ?

J.P Rameau, lui, approche la question du siège du point de vue des bras. Ce sont les coudes et les avant-bras qui déterminent la hauteur à laquelle il faut s'asseoir.³⁶ Un autre aspect intéressant dans la pensée de J.P Rameau est que le siège n'a pas une position fixe dans l'apprentissage de l'élève. Avec les bras comme guides, J.P Rameau nous indique « quand on se sent la main formée, on diminue petit à petit la hauteur du siège, jusqu'à ce que les coudes se trouvent un peu au dessous du milieu du clavier (...). »³⁷ D'abord au dessus, puis en dessous du clavier, les coudes doivent également, à un certain stade de l'apprentissage, se trouver au niveau du clavier.

C'est peut-être ce qu'il mentionne bien plus tard dans son *Code de musique pratique*,³⁸ lorsqu'il écrit : « les coudes doivent tomber nonchalamment sur les côtés, du niveau du clavier ». ³⁹ Mais peut-être a-t-il aussi changé d'avis pendant les trente-six ans qui séparent ses deux ouvrages.

Saint-Lambert est également d'avis que clavier et coudes soient alignés, et là encore, le siège doit être ajusté en leur fonction. Sur la qualité même du siège, la matière, la dureté ou son confort, très peu de mentions sont faites. Seul Michel Corrette nous enjoint à nous asseoir sur « un siège commode, comme siège ou tabouret, car un fauteuil gêne les bras ». ⁴⁰ Du corps, il ne livre pas beaucoup d'informations, si ce n'est de « se placer vis-à-vis le clavier, tenir le corps et la tête droits (...) ». ⁴¹

³⁶ J.P Rameau, méthode pour la mécanique des doigts, P. 4

« Il faut d'abord s'asseoir auprès du clavecin, de façon que les coudes soient plus élevés que le niveau du clavier (...) » « il ne suffit plus que d'y proportionner le siège. »

³⁷ J.P Rameau, Op. cit., P. 6

³⁸Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin & l'orgue...*, Paris: Impr. royale 1760

³⁹ J.P Rameau, Op. cit., P. 11

⁴⁰ M. Corrette, *Les Amusemens du Parnasse*, P. B

⁴¹ *Ibid.*

Ainsi, le corps à l'instrument occupe une place inégale dans les traités de clavecin. Cette importance est souvent relative à la nature même des traités : le corps sera davantage traité dans un ouvrage très détaillé, tandis qu'il sera sommairement abordé dans un traité plus succinct. Malgré cela, dans la plupart des écrits, c'est le siège qui est principalement évoqué en ce qui concerne les remarques générales sur le corps à l'instrument. Il est curieux de constater que le siège est en fait le seul indice qui permet de se faire une idée sur la manière de s'asseoir à l'instrument. Nous comprenons l'expression remarques générales comme des remarques visant à décrire la posture idéale pour le corps et le jeu : des remarques visant la *commodité* du corps.

Or en étudiant ces traités, on se rend vite compte que ce terme de commodité, qu'on appellerait aujourd'hui peut-être *confort* apparaît en réalité peu. Et lorsqu'il apparaît il est très souvent associé à celui de *bonne grâce*. Sous l'angle de cette *bonne grâce*, le corps est en fait plus souvent abordé et il n'est alors plus un support aux musiciens qu'il faut mettre dans les meilleures conditions de travail, mais un objet à la fois de représentation et d'attention.

Alors que le corps se trouve partagé entre ces deux notions, est-il possible de concilier les deux en gardant le corps dans sa condition physique idéale au jeu ? Quel poids à la notion d'esthétique dans la manière d'aborder le corps à l'instrument ?

II. COMMODITÉ ET BONNE GRÂCE : DES NOTIONS À ÉGALE VALEUR ? L'INFLUENCE DE L'ESTHÉTIQUE SUR LE CORPS AU CLAVECIN

La plupart des traités de clavecin faisant référence au corps, à sa position par rapport au clavier et au siège, font aussi mention de l'apparence du corps au clavier. C'est un corps acteur qui agit, mais qui est surtout regardé. Le corps doit être disposé de telle sorte qu'il puisse acquérir une position confortable et optimale pour un jeu libre, mais il doit aussi être travaillé en fonction du public pour lequel il joue, et forme ainsi avec l'instrument un élément de décor du spectacle.

Et si cet aspect du corps « esthétisé » apparaît clairement dans les chapitres traitant du corps dans son ensemble face à l'instrument, nous nous demanderons dans une prochaine réflexion s'il concerne les autres parties du corps impliquées dans le jeu de clavecin. Pour élargir notre compréhension du corps au clavecin, nous étudierons le corps du courtisan en France au XVIIIème siècle, comme témoin de strictes codifications sociales. Nous verrons aussi comment J.P Rameau dans sa *Méthode pour la mécanique des doigts* semble représentatif d'une certaine vision du corps à l'époque. Enfin, nous analyserons en profondeur la notion polysémique de « bonne grâce » en étudiant les

évolutions qu'ont connu ses significations et l'influence de cette évolution sur l'emploi de ce terme dans les traités.

A. Commodité et bonne grâce, des notions ambivalentes

Dès le début de *L'Art de toucher le clavecin*, F. Couperin est clair sur le rôle de la position du corps dans le jeu de clavecin : « La position, celle du corps, celle des mains (...) sont essentiels pour parvenir à bien jouer. »⁴² Quelques lignes plus loin, la position du corps est de nouveau citée mais rattachée cette fois à une dimension esthétique exprimée par la notion de bonne grâce: « Et comme la bonne grâce est nécessaire, il faut commencer par la position du corps »⁴³

Une page plus loin, il propose de surélever les pieds des enfants par un tabouret pour qu'ils « puissent soutenir le corps d'un juste équilibre. »⁴⁴ Cette remarque semble pertinente du point de vue physiothérapeutique car on peut légitimement penser que les pieds doivent avoir un bon contact avec le sol, pour soutenir le corps, permettre au dos d'avoir une bonne position et ainsi apporter la stabilité nécessaire pour jouer.

Cependant il est intéressant de se pencher sur l'interprétation qu'en fait F.W Marpurg 81ans plus tard : « les pieds par terre ou sur une espèce de tabouret pour les enfants : évitant *tout air gêné* afin de joindre la bonne grâce à la commodité ».⁴⁵ On y devine une certaine ambiguïté entre confort et apparence, et on ne saurait dire si les deux notions sont vraiment complémentaires comme Marpurg le sous-entend. Ce doute naît notamment du fait que Marpurg n'écrit pas « évitant toute gêne », mais « évitant tout air gêné ». Là où F. Couperin place sa priorité du côté du confort des élèves, Marpurg le place ainsi du côté du public. Néanmoins, F. Couperin participe à cette ambiguïté en évoquant plus bas à nouveau la tenue des pieds en abandonnant cette fois de côté la commodité du corps de manière tout à fait explicite. Il invite en effet ses lecteurs à « tourner un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin (...) »⁴⁶ à « ne point avoir les genoux trop serrés et

⁴² F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 1

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ F. Couperin, *Op. cit.*, P. 2

⁴⁵ F.W Marpurg, *l'Art de toucher le clavecin*, P.1

⁴⁶ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 4

tenir ses pieds vis-à-vis l'un de l'autre, mais surtout le pied droit bien en dehors ».47 Et il confirme plus loin: « il faut avoir un air aisé à son clavecin. ».48

Chez Saint-Lambert, le confort et l'esthétique sont également traités de manière conjointe et alors semblent conciliables lorsqu'il écrit « la commodité de celui qui joue est la première règle qu'il doit suivre; la bonne grâce est la seconde ».49

Une signification similaire plus implicite peut être donnée à la lecture du *Traité de l'accord de l'espinette*⁵⁰ de Jean Denis. L'auteur accorde les deux derniers chapitres de son traité à « la manière de bien jouer de l'espinette et des orgues »⁵¹ puis aux « mauvaises coutumes qui arrivent à ceux qui jouent des instruments ».⁵² Dans le premier des deux, il traite principalement de la position de la main qui est pour lui le « principe de bien jouer », et conclut en affirmant « Cela est beau de voir une personne qui joue bien et de bonne grâce, avec la main bien posée (...) ».53 Entre ces deux réflexions, il s'exprime sur la position du poignet, sa hauteur, l'utilisation des doigts, du pouce etc., des idées qui semblent en somme permettre une certaine commodité; et donc permettre de « bien jouer ». Cependant, sans faire mention du terme de commodité, Jean Denis ajoute au contraire dans la conclusion de son chapitre celui de bonne grâce, laissant penser que c'est cette bonne grâce qui inspire en fait les ses réflexions sur la position de la main et questionne ainsi la signification de l'expression « bien jouer ».

Il est intéressant de remarquer que le tout dernier chapitre de son ouvrage est consacré aux comportements physiques qu'auraient eu certains de ses élèves ou personnes qu'il aurait vues jouer. Sur un ton dérisoire assumé, il décrit en effet ce qui pourrait être le contraire de la bonne grâce, décrivant successivement une personne ayant fait « plus de bruit avec son pied, pour battre la mesure »⁵⁴, une autre qui « jette les deux jambes tout d'un côté & met son corps de travers avec un renforcement de visage, ce qui est presque insupportable à ceux qui le voient toucher. »,⁵⁵ ou encore d'autres qui « branlent la tête à

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ F. Couperin *Op. cit.*, P. 5

⁴⁹ Saint-Lambert, *Principes de clavecin*, P. 42

⁵⁰ Jean (II) Denis, *Traité de l'accord de l'espinette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale*, Paris: Robert Ballard 1650

⁵¹ J. Denis, *Op. cit.*, P. 36

⁵² J. Denis, *Op. cit.*, P. 39

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ J. Denis, *Op. cit.*, P. 40

⁵⁵ *Ibid.*

chaque mouvement, avec un grondement qui est assez drôle ».56 On ne peut négliger le fait que Jean Denis fait le choix de conclure son traité par ce chapitre, laissant à l'esprit des lecteurs une vision caricaturée d'un musicien presque burlesque, représentatif des « mauvaises coutumes », en opposition à la bonne grâce, traitée dans le chapitre d'avant.

Ainsi, chez presque tous les auteurs français de traités de clavecin, Les réflexions menées sur la position du corps sont rattachés de manière plus ou moins explicite à son apparence, souvent à travers la notion de bonne grâce, sans que ces deux aspects du jeu soient distinctement définis ou hiérarchisés.

F. Couperin néanmoins introduit une nouvelle dimension de la bonne grâce lorsqu'il écrit « il faut avoir un air aisé à son clavecin », « regarder la compagnie (...) comme si on n'était point occupé d'ailleurs. »57 Ces mots soulignent un aspect majeur de l'art de vivre emblématique de l'époque. En plus de bien jouer, F. Couperin demande à ses lecteurs de feindre la facilité de la performance, de prétendre, et rejoint son traducteur allemand Marpurg qui synthétisait huit décennies plus tard : « évitant tout air gêné afin de joindre la bonne grâce à la commodité ».58

Le corps est ainsi théâtralisé, vu comme un acteur dont l'apparence doit cacher l'effort. Au delà de la notion de bonne grâce, les mots de F. Couperin témoignent d'un héritage dans l'art de vivre, datant d'avant le XVIe siècle et qui a traversé le XVII et le XVIIIe siècle en Europe.

B. Le corps comme témoin de codifications sociales

Le règne de Louis XIV s'est illustré, sur l'exemple de son prédécesseur Louis XIII, par la puissance absolue qu'il a su créer par le culte de son image. Dès ses quinze ans, le roi s'affiche en monarque puissant lors du Ballet royal de la nuit où il efface l'image d'un enfant traumatisé par la Fronde. Il s'y présente comme L'Astre des Rois, incarnant par son costume l'allégorie du soleil, soleil qui perce la nuit d'un pouvoir fragilisé. Louis XIV affirme ainsi son pouvoir rayonnant sur la France. Il s'approprie les arts (théâtre, peinture, danse et musique) pour en faire un instrument politique de propagande, mais se sert aussi d'autres moyens pour affirmer sa puissance dans la société française. Ainsi son visage sera t-il par exemple gravé sur les pièces de monnaie, visage apparaissant dans le temps sous

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 5

⁵⁸ W.F Marpurg, *l'Art de toucher le clavecin*, P.1

différents profils savamment pensés afin d'entretenir l'omniprésence de l'image du monarque évoluant dans le temps. Louis XIV a su imposer ses codes et contrôler son peuple en les soumettant à des normes strictes, bridant leur liberté en leur faisant accepter ces normes, et inscrivant ainsi son absolutisme jusque dans le corps de ses sujets.

1. Le règne de l'image ou une société de spectacle : l'exemple des vêtements

Dans cette société de cour, la vie quotidienne du roi est théâtralisée, presque sacralisée. Les rites sacrés font eux même l'objet d'une théâtralisation, comme en témoignent les messes quotidiennes à La Chapelle Royale, véritables scènes d'affirmation monarchique, ou les courtisans portent leur attention davantage sur le souverain que sur le prêtre, s'observant aussi entre eux, et étant observés lors de fêtes religieuses par les visiteurs étant venus assister à cette attraction plus divertissante que sacrée.⁵⁹ W.L Steinbrenner en dira : « Je pense que des milliers de personnes qui se rendent à la messe, pas dix n'y vont par dévotion, mais par curiosité de voir et d'être vu⁶⁰ ». ⁶¹

Outre la messe, les bals, la chasse, le coucher, le lever ainsi que toutes les autres activités qui rythment le quotidien du roi sont objets d'une cultification. La danse est un des outils de pouvoir du monarque, et l'expression de sa puissance. Outre *Le Ballet royal de la nuit*, Il apparaîtra pas moins de vingt-sept fois dans de grands ballets au cours de son règne. Danse et musique étant étroitement liées, c'est donc aussi sur cette dernière que son pouvoir s'étend, par le biais entre autre de la danse. En témoigne le paragraphe dans *l'Art de toucher le clavecin* qui suggère aux clavecinistes de mettre le pied droit en dehors, tandis que l'autre pied est normalement posé sur le sol, tournant le buste « en direction de la compagnie ». ⁶²

Ainsi à l'image de leur monarque, les courtisans incarnent eux-mêmes ce système chorégraphié de feinte et de dissimulation, affirmant la souveraineté d'un état solide et contrôlé.

Le public de théâtres et ballets témoigne également d'un grand intérêt pour tout le protocole ingénieux des machineries en place sur la scène. Ces Mécanismes, statiques ou

⁵⁹ Flavie Leroux, « Visiteurs : le roi en sa chapelle », in: *Les carnets de Versailles*, 2020, [en ligne], consulté le 6/03/2022 url <http://www.lescarnetsdeversailles.fr/202/12/visiteurs-le-roi-en-sa-chapelle/>.

⁶⁰ [traduction libre]

⁶¹ Wilhelm Ludwig Steinbrenner, *Bemerkungen au einer Reise durch einige teutsche, Schweizer und französische Provinzen*, Göttingen: 1792, P. 49

⁶² F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 5

en mouvement maîtrisent la technique de l'illusion en présentant des paysages et objets en trompe l'œil et fascinent l'audience par la magie de la vraisemblance.

Cette société d'apparence voit aussi naître une progressive individualisation du corps, qui passe notamment par un intérêt grandissant pour le portrait.⁶³ Les vêtements, ou plutôt costumes, sont également très représentatifs d'une culture codifiée, tant chez les hommes que chez les femmes. Ces vêtements qui demandent quantité d'heures de fabrication comme quantité de matériaux rares et chers façonnent le corps, mettent en valeur certaines parties du corps qui les porte, soulignant la finesse de la taille, prolongeant la largeur des épaules ou celle des hanches : ils sont l'extension, l'exagération d'un corps qui ne peut être montré dans son aspect naturel.

Le « grand habit » de la femme est extrêmement lourd et difficile à déplacer par son poids mais aussi sa longueur, il conduit parfois même à l'évanouissement de celle qui le porte, risque renforcé par la contrainte exercée par les corsets.

La taille de la traîne ainsi que les étoffes sont porteuses de symboles hiérarchiques. L'habit permet, plus généralement, une hiérarchisation sociale de celui ou celle qui le porte.

Toutes ces parures devant être changées régulièrement selon les occasions.

Le corps du courtisan est ainsi strictement contraint, empêchant tout confort, liberté de mouvement. Son anatomie est dissimulée et en même temps hypertrophiée par plusieurs couches de tissus qui rendent ce corps éloquent et impressionnant qui illustrent ainsi ce règne de l'image. Cependant, même dénué de vêtement, le corps est sujet à une stricte codification et détermination sociale et morale.⁶⁴

2. Le règne de l'image ou une société de spectacle : l'exemple de la Physiognomie & la Pathognomonie

Cette théorie, qui s'est auto-proclamée science, a été tantôt défendue tantôt critiquée depuis son apparition à l'antiquité. Réapparue au XVIII^{ème} siècle, la physiognomie consiste à établir un rapport entre l'apparence d'un individu (ses traits, ses caractéristiques physiques) et sa « personnalité profonde ». Plus précisément, l'apparence d'une personne reflète sa « nature innée » et détermine alors sa condition morale et sociale.

⁶³ Lynn Hunt, « Le corps au XVIII^{ème} siècle. Les origines des droits de l'homme », in: *Diogène* (2003), Pp. 49-67

⁶⁴ Isabelle Paresys, « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », in: *Apparence(s)* (2012) [en ligne], consulté le 15.02.2022, Url : <http://journals.openedition.org/apparences/1229>

Selon cette théorie, il existe trois manières d'étudier un individu pour dévoiler sa nature profonde :

- La première est la méthode anatomique, qui consiste à étudier son corps, et plus particulièrement son visage. Chaque particularité morphologique fait l'objet d'une étude et permet de déceler les vertus et les vices d'une personne : la forme du nez, du menton, la longueur du visage, celle du front etc. La voix même, ou la manière de s'exprimer peut nourrir le jugement du physiognomoniste.
- Un individu peut être aussi jugé selon l'endroit où il habite ou le lieu où il évolue. C'est la méthode ethnologique.
- Enfin la méthode zoologique ou zoomorphique qui tend à créer des liens de ressemblance avec les animaux. Le classement hiérarchique symbolique que l'on a défini chez les animaux fait l'objet d'une transposition analogique chez les humains. On retrouve cet aspect, bien qu'implicite, chez Jean de la Fontaine qui emploie l'allégorie animale pour dresser le portrait de ses personnages. Celui chez qui on pense retrouver les traits physiques du renard sera estimé rusé et habile, tandis que celui qu'on comparera au lion se verra attribuer puissance et pouvoir, selon ces codifications caractérielles.⁶⁵ Ce n'est évidemment pas que pour mettre en valeur les traits élogieux d'une personne, elle peut être aussi comparée à un animal incarnant un vice moral.

Les artistes et en particulier les arts graphiques se sont inspirés de cette théorie, en cherchant à mieux faire transparaître sur leurs œuvres le caractère de leurs personnages en leur attribuant des caractéristiques physiques distinctes.⁶⁶

La pathognomonie, une autre théorie cousine de la Physiognomie, s'attache quant à elle à des signes visibles plus éphémères. Elle tend à étudier un individu en mouvement qui témoignent d'expressions physiques passagères, comme une émotion, une grimace non contrôlée ou un geste bref. Les mouvements du visage ou du corps, révèlent les mouvements de l'âme.⁶⁷

⁶⁵ Marie-France Agnoletti, « Chapitre 1 : L'ère préscientifique : la physiognomonie et ses développements » in: Marie-France Agnoletti (Hg.) *La perception des personnes. Psychologie des premières rencontres*, Dunod: 2017, Pp. 5-20

⁶⁶ Anne-Marie Lecoq, « Les artistes et la physiognomonie » in: *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12/02/2022. Url : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/physiognomonie/3-les-artistes-et-la-physiognomonie/>

⁶⁷ Laetitia Marcucci, « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'Âge classique » in: *Nouvelle revue d'esthétique* (2015), Pp. 123-133

On peut songer que cette théorie, malgré les règles bien précises qui la gouvernent, soit basée avant tout sur l'intuition et qu'elle ait participé à la création d'un monde fait de contrôle de soi, de peur, d'observation et de jugement des autres. De ce fait, il paraît plus compréhensible que les traités de clavecin, emprunts de toutes ces coutumes silencieuses ne puissent accorder leur priorité qu'au confort et au bien-être des clavecinistes. On ne peut ainsi en vouloir à Jean Denis d'écrire « il jette les deux jambes tout d'un côté & met son corps de travers avec un renfrognement du visage, ce qui est presque insupportable à ceux qui le voient toucher », et de conclure « j'ai écrit toutes ces choses ci-dessus, pour avertir ceux qui sont déjà accoutumés à ces imperfections. ».⁶⁸

Qu'est-ce alors que la bonne grâce, ce terme commun à tant d'ouvrages, outre le témoin écrit de ces pressions sociales?

Chaque mention de ce terme referme en elle une tradition ancienne, dont l'emploi a connu des dérives sémantiques au cours de son évolution.

C. La bonne grâce, ses héritages et ses diverses significations

François Couperin introduit son traité par l'affirmation de l'importance de la position du corps pour servir la bonne grâce.

« comme la bonne grâce est nécessaire, il faut commencer par la position du corps ».⁶⁹

Il commence alors par explorer l'aspect pratique qui consiste à adapter la hauteur du siège, la tenue du corps et des mains, et aborde ensuite les autres éléments plus esthétiques de l'apparence du corps. « Il est mieux, et plus séant de ne point marquer la mesure de la tête, du corps, ni des pieds. Il faut avoir un air aisé à son clavecin : sans fixer trop la vue sur quelques objets, ni l'avoir trop vague : enfin, regarder la compagnie, s'ils s'en trouvent, comme si on était point occupé d'ailleurs (...). »⁷⁰

Les liens logiques tissés entre la phrase introductive et le paragraphe portant sur l'apparence, semblent alors dévoiler une des significations que donne de F. Couperin à la bonne grâce.

⁶⁸ J. Denis, *Traité de l'accord de l'espinette*, P. 40

⁶⁹ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 1

⁷⁰ F. Couperin, *Op. cit.*, P.6

Par ailleurs, ce même paragraphe révèle une autre perspective de la bonne grâce, et cela de manière particulièrement explicite lorsque F. Couperin affirme « il faut avoir un air aisé à son clavecin (...) comme si on n'était point occupé d'ailleurs ».71

Cette phrase renferme une conception de l'art de vivre théorisée en 1528 par Baldassare Castiglione et connue sous le nom de *Sprezzatura*. Ce concept apparaît en effet pour la première sous cette dénomination dans l'ouvrage du même auteur *Il libro del Cortegiano*.72 Ce concept ne concerne pas exclusivement la musique, il décrit l'art de feindre la facilité de la vie en ne laissant pas paraître les difficultés qui la troublent. Un courtisan devient un véritable gentilhomme lorsqu'il sait dissimuler ses vraies émotions et traverser des épreuves avec une nonchalance factice. L'influence de cet ouvrage a marqué le temps ainsi que les domaines artistiques et les courants philosophiques en Europe.

G. Caccini s'est très tôt emparé du concept de *Sprezzatura*, estimant que le chant doit s'inspirer de cet art de vivre en faisant preuve de légèreté, liberté face à la contrainte imposée par la mesure.73 Il est difficile de savoir si la *Sprezzatura* est une composante de la grâce ou l'inverse, néanmoins, les deux notions semblent sensiblement liées. La grâce apparaît d'ailleurs très souvent sous ce nom dans l'œuvre de B. Castiglione.

Et si nous essayons de comprendre à travers les traités étudiés jusqu'ici quelle conception les auteurs donnent à la grâce, sans obtenir de définition très claire, c'est aussi car, dans tous les domaines qu'ils l'emploient, cette notion apparaît et se définit par sa dimension relativement mystérieuse.

On ne peut penser à la grâce sans évoquer la « Grâce divine ». La bonne grâce du XVIIIe siècle est d'ailleurs sûrement l'héritière de la grâce divine.

Celle-ci est particulièrement pertinente pour la compréhension de la bonne grâce, en ce qu'elle se caractérise par sa dimension insaisissable et indéfinissable. C'est une grâce intérieure qui « s'insinue dans l'âme pour la faire vibrer insensiblement ».74

La grâce divine s'offre à ceux dont l'âme a su s'élever par sa beauté, elle est l'incarnation du sublime. Selon le philosophe Marsilio Ficino, « L'homme n'a besoin d'aucun complément pour apparaître belle. Elle doit seulement s'affranchir du soin et du souci absorbant du corps et écarter le trouble qu'engendrent le désir et la crainte. ».75

71 *Ibid.*

72 Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Florence: li eredi di Filippo si Giunta 1528

73 Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Florence: li Here di Giorgio Marescotti Florence 1602 P. 4

74 Pierre Citron, *Couperin*, Paris: Le Seuil 1956, P.182

75 [traduction de Saverio Ansaldi, 2017]

La grâce divine n'est donc pas une faveur que l'on peut demander ni obtenir par volonté. Elle s'accorde aux âmes belles par leur pureté, pureté engendrée par la capacité à se détacher de la matérialité.⁷⁶

Les effets de cette grâce témoignent tout autant de sa dimension insaisissable. La grâce naît de la perception impalpable de ses effets, et ce, dans tous les domaines artistiques.

Jean-Henri d'Anglebert donne un exemple très concret de la grâce divine (ici même angélique) d'une de ses élèves, Marie-Anne de Blois, dite la Princesse de Conti, et des effets que sa grâce produit sur lui, bien qu'il ne faille garder en mémoire les flatteries d'usage de ce type de textes.

« Je vous présente un recueil de mes pièces de clavecin. Il n'y eut jamais un hommage plus légitimement dû. Je les ai presque toutes composés pour votre altesse sérénissime. Et je puis dire qu'elle vous doivent leurs principales beautés. Les grâces naturelles qui accompagnent tout ce que vous faites se répandaient dans votre manière de jouer dès votre plus tendre enfance. (...) tous les maîtres qui ont eu la gloire de contribuer à votre éducation ont éprouvé la même chose, et se sont perfectionnés en vous donnant des leçons (...). Autant élevée par les qualités de l'esprit et du corps que vous l'êtes par votre naissance, vous faites sentir dès que l'on vous voit que vous êtes née pour être au-dessus des autres. ».⁷⁷

Don Pernetz relève également la perception vague provoquée par les effets de la grâce dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*⁷⁸ :

« En peinture on dit d'un ton gracieux, des contours gracieux, pour dire que toutes ces choses forment un aspect qui plaît à l'œil et qui font naître dans l'âme des mouvements d'affection, des sentiments et un certain je-ne-sais-quoi. ».⁷⁹

La grâce dans les arts a en elle les restes d'une grâce divine et est source de sentiments indéfinissables chez celui qui en est témoin. Marin Mersenne confirme cette pensée dans son *Harmonie universelle* :

⁷⁶ Saverio Ansaldi, « Marsile Ficini : amour, mélancolie, fureur » in: Saverio Ansaldi (Hg.), *Fureurs et mélancolie* [en ligne], Lyon: ENS Éditions 2017, consulté le 17/02/2022, Url : <https://books/openedition.org/enseditions/8060?lang=fr>

⁷⁷ Jean-Henri D'Anglebert, *Pièces de clavecin*, Paris: 1689, Pp. 3-4

⁷⁸ Antoine-Joseph Pernetz, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles*, Paris: Bauche 1757.

⁷⁹ Antoine-Joseph Pernetz, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles*, Paris: Bauche 1757, Pp. 344-345

« La perfection consiste particulièrement à toucher de certains tons et de certaines cordes si à-propos que l'esprit de l'auditeur en soi charmé et ravi et qu'il ne désire plus autre chose que d'aller au ciel pour jouir des plaisirs inexplicables que l'on a de voir Dieu très clairement (...) Ce qu'il faut entendre de tous les autres instruments (...) car chacun a des grâces si particulières ». ⁸⁰

Mais de cette définition de la grâce naît un paradoxe auxquels le XVIII^e siècle semble s'être confronté. Ce paradoxe, sans être péjoratif, permet aussi de définir la grâce.

Il y a dans la recherche de la grâce, une volonté humaine à aspirer à la beauté divine, ce qui rend cette quête en un sens, vaine, puisque cette grâce est accordée à celui qui en s'affranchît « du soin et dû soucis absorbant du corps » et « écarte le trouble qu'engendre le désir et la crainte ».

Ce paradoxe est renforcé par la pensée du corps comme reflet de l'âme qui parcourt le XVII^e et XVIII^e siècle, comme nous l'avons vu avec l'exemple de la physiognomonie. Si l'âme doit être belle pour être gracieuse, le corps doit également être beau, or la beauté du corps ne peut égaler la beauté sublime de l'âme, et ne peut donc être que matérialité.

Comment la peinture peut-elle rendre visible la grâce sinon en magnifiant le corps de ses sujets?

Don Pernety définit la grâce « en termes de Peinture et Sculpture » comme « des figures bien disposées, des contours bien ménagés (...) d'une touche moëlleuse, légère, délicate, d'une attitude bien entendue, bien dessinée (...) il faut donner la grâce aux figures. ». ⁸¹

La grâce revête alors un aspect plus extérieur. Elle devient l'agrément en plus de la proportion et de la beauté qui donne vie à l'œuvre et qui donne par l'extérieur accès à l'intérieur.

Félibien ajoute : « Car ce je ne sais quoi qu'on a toujours à la bouche et qu'on ne peut bien exprimer, est comme le nœud secret qui assemble ces deux parties du corps et de l'esprit. C'est ce qui résulte de la belle symétrie des membres et de l'accord des mouvements; et comme cet assemblage se fait par un moyen extrêmement subtil et caché, on ne peut le voir assez, ni bien le connaître, pour le représenter et pour l'exprimer comme l'on voudrait. ». ⁸²

⁸⁰ M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, P. 64

⁸¹ Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles*, Paris: Bauche 1757, P. 345

⁸² André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; argumentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture*, Trévoux: 1725, P. 85

En musique, la grâce apparaît souvent en indication de caractère d'une pièce. Les pièces marquées *gracieusement* ou *gracieux* ne se distinguent pas par un caractère unique et très reconnaissable, ce ne sont ni des pièces très mélancoliques, ni très brillantes. Elles sont parfois accompagnées d'autres indications : « affectueusement, sans lenteur » « gracieusement et louré ». ⁸³

L'expression de leur caractère doit se faire dans la grâce qu'on met dans le jeu.

La grâce ne s'apprend pas, mais elle se contrôle en faisant preuve de droiture, de maîtrise de ses humeurs. En se maîtrisant et en faisant preuve de bienséance, le claveciniste manifeste une certaine humilité qu'il n'aurait pas s'il tentait de montrer son talent de manière vaniteuse à travers des gestes et mouvements corporels superflus.

C'est ainsi que Jean Denis remarque ce manque de grâce de la part d'un élève : « il viendra quelques fois un jeune enfariné me demander un bon clavecin ou une épinette, lequel pensant faire des merveilles a plus de peine à tourner la tête & regarder si je prends garde à ce qu'il fait et pour se faire entendre il fera plus de bruit avec son pied pour battre la mesure que l'instrument qu'il sonne. » ⁸⁴

J.G Noverre semble être du même avis à propos de la danse : « Renoncer au cabrioles, aux entrechats, au pas trop compliqués. Abandonnez la minauderie pour vous livrer aux sentiments, aux grâces naïves, à l'expression. » ⁸⁵

Ainsi, la grâce résulte d'une beauté sublime de l'âme qui donne par un corps droit et contrôlé et magnifié, l'humilité et la beauté nécessaire à l'accès au divin. Don Pernety résume toutes ces dimensions complexes de cette *grâce* dans son *Dictionnaire portatif de peinture* « Il faut qu'un peintre élève ses idées au-dessus de ce qu'il voit & qu'il imagine un modèle de perfection qui ne se trouve que très rarement. (...) Un peintre doit bannir les passions chagrines & turbulentes, relever les caractères, dépouiller un homme mal élevé de sa rusticité et lui donner un air de politesse, faire qu'un homme sage le paraissent davantage, un homme brave encore plus brave, donner à une femme modeste, un air d'Ange ou de vestale. » ⁸⁶

⁸³ Jörg-Andreas Bötticher, « "Eine sonderbahre Anmuth". Grazie und Anmut in der Musik für Tasteninstrumente », in: Luigi Collarile, Alexandra Nikita (Hgg.), *In Oregano pleno, Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 2007, Pp. 277-326 : 307-308

⁸⁴ J. Denis, *Traité de l'accord de l'épinette*, P.40

⁸⁵ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballet, par M. Noverre, maître des ballets de son altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Lyon: Aimé Delaroche 1760, P. 266

⁸⁶ A.J Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture*, P. 341

Pour tenter d'approcher la manière qu'ont les auteurs de méthodes de clavecin de concevoir le corps à l'instrument, il nous a donc fallu nous écarter du sujet initial, afin de porter un regard global sur le contexte socio-culturel qui a entouré la création de ces traités, ainsi qu'un regard plus ciblé sur le lexique employé par ces auteurs.

La bonne grâce est en l'occurrence un terme commun à la majorité de ces sources. Seul J.P Rameau se distingue des autres écrits en n'employant pas ce terme, bien qu'il semble rejoindre beaucoup des autres auteurs dans des axes principaux de pensée, comme l'idée de souplesse et liberté comme priorité dans le jeu. Le titre même de sa *Méthode pour la mécanique des doigts* est révélateur d'une conception particulière du corps à l'instrument et plus généralement du corps dans l'espace.

D. La machine du corps, ou le corps-machine

« la perfection du toucher sur le clavecin consiste principalement dans un mouvement des doigts bien dirigé. Ce mouvement peut s'acquérir par une simple mécanique, mais il faut qu'on sache la ménager. »⁸⁷

Si tous sauf J.P Rameau emploient le terme de bonne grâce dans leurs ouvrages, J.P Rameau à l'inverse est le seul à avoir recours à ce mot particulier de « mécanique » dans le titre et le cœur de son traité.

Bien que le langage et son emploi aient évolué en l'espace de quatre siècles, il semble étonnant de voir le mot mécanique survenir dans un domaine artistique traitant du corps et de musique, alors qu'il est souvent associé à une machine ou à un élément inanimé. Cette contradiction apparaît dans la définition même que donne le Larousse du mot mécanique : « étude des machines, de leur construction et de leur fonctionnement. / Science ayant pour objet l'étude des forces et des mouvements ». ⁸⁸ On ne saurait pourtant dire si ces forces et ces mouvements sont produits par un corps vivant, ou par une machine ou un appareil, et c'est cette même ambiguïté qui naît des mots de J.P Rameau. Premièrement, ces derniers relèvent d'une dimension délibérément machinale en s'inscrivant dans le vocabulaire de la régularité et de la répétition : « cette mécanique n'est autre chose qu'un exercice fréquent d'un mouvement régulier. » ⁸⁹ L'idée est reprise, bien plus concrètement dans le *Code de musique pratique*, au début du chapitre II. « il faut

⁸⁷ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P.3

⁸⁸ « Mécanique » in: Larousse [en ligne], consulté le 14/03/22, Url : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/mécanique/50021>

⁸⁹ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P.3

garder les doigts attachés à la main, comme des ressorts attachés à un manche par des charnières qui leur laisse une entière liberté ».90

Il faut, pour mieux approcher la vision qu'a J.P Rameau du corps, se référer aux dictionnaires de l'époque. Dans ceux-ci, le mot mécanique intervient dans différents domaines. Ainsi la « philosophie mécanique » est « celle qui explique le phénomène de la nature & les actions des substances corporelles par les principes mécaniques, savoir le mouvement, la pesanteur, la figure, l'arrangement, la disposition, la grandeur ou la petitesse des parties qui composent les corps naturels. ».91

C'est donc le fait d'étudier un corps « naturel », donc peut-être organique, sous tous les aspects possibles. Le dictionnaire de Trévoux92 lui, ne se rallie pas à cette dimension organique du corps étudié, il assimile la mécanique à un artefact, et plus explicitement à une machine. La mécanique enseigne « la nature des forces mouvantes, l'art de faire le dessin de toutes sortes de machines & d'enlever toutes sortes de poids par le moyen de leviers (...) ».93

Cette définition transmet davantage l'idée de la création du mouvement sur un corps inerte, et l'expérimentation de ce mouvement et de ses effets. Il se semble pas que J.P Rameau aille dans la direction de cette définition, malgré certaines idées qui se rapprochent en plusieurs aspects de cette réflexion.

En effet, J.P Rameau semble penser que chaque partie du corps à son propre poids et que la parfaite exécution nait d'une interaction bien organisée en mouvements précis de ces parties du corps entre elles.

Il écrit par exemple : « pendant que les autres doigts tombent perpendiculairement (...) & cela de leur propre poids. », « (Les coudes) se prêtent pour l'os au mouvement de la main, qui, de son côté, se prête à celui des doigts. ».94

Toutes les personnes détiennent cette disposition naturelle, et le fonctionnement, ou même le rouage de ces différentes parties du corps est rendu possible par « un travail

90 J.P Rameau, *Code de musique pratique*, P.11

91 Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris: Chez Briasson, David L'ainé, Le Breton, Durand 1765, vol. 10 : P. 222

92 *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris: compagnie des libraires associés 1752

93 [Citation relevée dans:]
Jean-Luc Martine, « De la machine à la mécanique, l'article mécanique de l'Encyclopédie », in: Isabelle Moreau (Hg.) *Les Lumières en mouvement : la circulation des idées au XVIIIe siècle* [en ligne], Lyon: ENS Éditions 2009, Pp. 255-279, consulté le 17/02/2022, Url : <http://books.openedition.org/enseditions/6324>

94 J.P Rameau, *Code de musique pratique*, P.11

assidu et bien entendu ». Il semble convenir que le corps est comme une machine dont tout le monde dispose du même état de fonctionnement initial, et dont il faut savoir gérer les mouvements pour parvenir à « la parfaite exécution ». Cela peut aussi être interprété comme un corps-élément de travail, dont le musicien disposerait et dont il doit soigner les mouvements par un travail « bien dirigé » .

J. D'Alembert met en garde cette pensée du corps comme machine : « plusieurs auteurs ont tenté d'appliquer les principes de la mécanique au corps humain, il est cependant bon d'observer que l'application des principes de la mécanique à cet objet ne doit se faire qu'avec une extrême précaution. » La machine du corps « est si compliquée que l'on risque souvent de tomber dans bien des erreurs, en voulant déterminer les forces qui la font agir. Parce que nous ne connaissons que très imparfaitement la structure & la nature des différentes parties que ses forces doivent mouvoir. ».⁹⁵

J. Le Clerc, rejoint cette idée dans son dictionnaire universel et historique : « Le corps de l'homme est une machine si composée et si différente, selon la diversité des tempéraments, que l'on ne peut rien avancer là-dessus que d'extrêmement général, si l'on veut parler avec quelque certitude ».⁹⁶

Il est intéressant de remarquer dans ces lignes la manière dont les auteurs prônent une grande précaution concernant l'étude du corps humain, qui traduit par une auto-critique la conscience des limites de la science à l'époque. Cette humilité face à la connaissance du corps n'apparaît néanmoins pas dans les méthodes de clavecin.

C'est peut-être car cet instrument est à l'époque considéré comme idéal pour le corps, au sens où il ne demande aucun effort physique, contrairement à d'autres instruments plus contraignant. Saint-Lambert en dit : « Il est d'une extrême facilité à toucher, ne fatiguant point ceux qui en jouent, et n'exigeant point comme quelques autres une posture contrainte. ».⁹⁷

Il est donc difficile, malgré tous ces renseignements sur les significations du mot mécanique de discerner exactement quelle vision J.P Rameau avait du corps, et si, comme nous l'indique d'Alembert, J.P Rameau rejoint d'autres auteurs dans une utilisation ordinaire de ce mot dans le langage.

⁹⁵ Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris: Chez Briasson, David L'ainé, Le Breton, Durand 1765, vol. 10 : P. 224

⁹⁶ Jean Le Clerc, *Bibliothèque universelle et historique*, Amsterdam: Chez Abraham-Wolfgang 1689, P. 99

⁹⁷ Saint-Lambert, *Principes du clavecin*, Préface

Notons par ailleurs que J.P Rameau apporte une vision toute nouvelle sur la musique également, et cela se lit dans ses compositions. Les pièces pour clavecin adoptent elles-même un caractère plus mécanique, plus virtuose (*Les trois mains, l'agaçante, Gavotte et ses doubles*) qui nous éloigne de la recherche du jeu coulé ou gracieux de ses prédécesseurs.

Par rapport au corps, il est en tout cas certain que J.P Rameau rejoint les auteurs de l'Encyclopédie en qu'il oppose mécanique à statique. « la partie des mécaniques qui considère le mouvement des corps en tant qu'il vient de leur pesanteur, s'appelle quelques fois "statique". Par opposition à la partie qui considère les forces mouvante et leur application, laquelle est nommé par ces mêmes auteurs "mécanique". ».⁹⁸

La mécanique s'articule donc en deux sous-catégories : la première est traitée par J.P Rameau, lorsqu'il parle de la « situation naturelle » du corps dont tout le monde est également pourvu. La deuxième consiste à savoir diriger des mouvements précis au service de cette *situation naturelle* des parties du corps pour parvenir à « la parfaite exécution ». Celle-ci naît alors de l'équilibre créé entre ces deux catégories de la mécanique.⁹⁹

Cette lecture plus linguistique du traité de J.P Rameau nous amène donc encore une fois à constater une vision d'un corps sous contrôle permanent. Cependant ce contrôle relève d'une pensée presque plus moderne en ce que le corps est pensé comme un outil de travail et non comme le reflet d'une société très codifiée qui emprisonne le corps dans ses valeurs de bienséance. Cette société de maîtrise de soi et de son apparence est souvent résumée dans l'expression de bonne grâce, bonne grâce qui témoigne elle aussi d'une richesse et complexité sémantiques ayant évolué dans le temps.

Cette polysémie nous a donc permis de mieux comprendre quelle place le corps occupe dans le traités de clavecin et de quels schémas de pensée le XVIIIème siècle été l'héritier. Cependant notre compréhension du corps dans les traités peut être enrichie par une étude plus spécifique des autres parties du corps impliquées dans le jeu de clavecin.

⁹⁸ Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris: Chez Briasson, David L'ainé, Le Breton, Durand 1765, vol. 10 : P. 222

⁹⁹ Jean-Luc Martine, « De la machine à la mécanique, l'article mécanique de l'Encyclopédie », in: Isabelle Moreau (Hg.) *Les Lumières en mouvement : la circulation des idées au XVIIIe siècle* [en ligne], Lyon: ENS Éditions 2009, Pp. 255-279, consulté le 17/02/2022, Url : <http://books.openedition.org/enseditions/6324>

Les coudes, les bras, les mains et les doigts font également l'objet d'une conception morphologie influencée par des critères esthétiques et visuels, et cette conception est souvent révélée par les expressions de nonchalance, de souplesse ou encore de liberté. Nous verrons alors les conséquences de la recherche de cette liberté dans le jeu sur le corps et sur notre manière de comprendre le corps dans les traités. Nous étudierons également l'impact de ces visions du corps dans notre apprentissage contemporain du clavecin et tenterons de commenter certaines idées qui traversent ces écrits, afin de favoriser un apprentissage conscient ou déconstruit du clavecin.

III. LES MAINS & BRAS DANS LES PRINCIPALES SOURCES DIDACTIQUES FRANÇAISES ENTRE 1636 ET 1797

A.. « Souplesse » et « nonchalance » : une liberté contraignante ?

« La souplesse recommandée doit s'étendre sur toutes les parties du corps; une jambe raide, déplacée, des coudes serrés sur les côtés, qui s'en écartent, s'avancent ou se reculent lorsqu'ils doivent y tomber nonchalamment, une grimace, enfin la moindre contrainte, tout empêche le succès des soins qu'on se donne pour la perfection qu'on cherche. ».¹⁰⁰

Cette réflexion met en valeur l'importance accordée à la souplesse du corps au service de la bienséance qui, bien qu'elle ne soit pas nommée, semble bien s'identifier à la bonne grâce.

J.J Rousseau emploie un langage similaire qui confirme le lien entre bonne grâce et souplesse :

« les deux pouces posés sur le clavier & principalement sur les touches blanches donneraient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grâce (...) de ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. ».¹⁰¹

Bien que J.J Rousseau n'emploie pas explicitement de termes liés à la souplesse ou la liberté, M. Corrette, dont J.J Rousseau semble s'être inspiré, livre une version plus complète de cette réflexion : « s'il se trouve plusieurs doigts sur une même touche, non

¹⁰⁰ J.P Rameau, *Code de musique pratique*, P.12

¹⁰¹ Jean Jacques Rousseau, « Doigter » in: *Dictionnaire de musique par J.J Rousseau*, Paris: 1768

seulement la main a mauvaise grâce, mais cela empêche encore la liberté et la souplesse des doigts ». ¹⁰²

Le XVIIIe siècle voit apparaître plusieurs remarques suggérant que les « coudes soient du côté du corps, d'une manière aisée » ¹⁰³ des bras qui « doivent tomber nonchalamment sur les côtés » ¹⁰⁴ affirmant nécessaire la « souplesse du jarret » car enfin, « la souplesse des nerfs contribue beaucoup plus au bien-jouer ». ¹⁰⁵

Prenons comme exemple les préceptes de J.P Rameau. L'auteur de la *Méthode pour la mécanique des doigts* semble penser que le corps a originellement une *situation naturelle*. Les mouvements produits pour le jeu de clavecin doivent servir cette situation naturelle, c'est-à-dire en essayant de ne pas s'en écarter.

« Il faut que les coudes tombent nonchalamment sur les côtés dans leur situation naturelle, situation qu'il faut bien remarquer, & qu'on ne doit jamais déranger que par une nécessité absolue. ». ¹⁰⁶ Les mouvements produits doivent alors se faire au moyen de la souplesse et de la nonchalance. « La jointure du poignet doit toujours être souple : cette souplesse qui se répand pour lors sur les doigts, leur donne toute la liberté et toute la légèreté nécessaires. ». ¹⁰⁷

Michel Corrette est très proche des idées de J.P Rameau bien qu'il n'évoque rien de la pensée d'une situation naturelle. La souplesse et la liberté servent très concrètement la *bonne grâce*. « Mais il faut pour la bonne grâce que les coudes soient du côté du corps, d'une manière aisée. On ne peut les déranger quand il faut parcourir des grands intervalles sur le clavier ». ¹⁰⁸

On assiste donc à une opposition contradictoire de la quête de la situation naturelle du corps par le moyen de la souplesse (un corps alors non domestiqué par les normes sociales esthétiques), et la quête de la bonne grâce par ce même moyen. En réalité, une contradiction apparaît au sein même de la pensée de J.P Rameau ainsi que dans les mots de M. Corrette, mais plus généralement dans la recherche de la souplesse dans tous les autres traités qui la mentionnent.

¹⁰² M. Corrette, *Les Amusemens du Parnasse*, P. B

¹⁰³ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P.4

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P.13

¹⁰⁶ J.P Rameau, *Op. cit.*, P.4

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ M. Corrette, *Op. cit.*, P. B

En effet, comment un corps dicté par la bienséance et la maîtrise permanente peut prétendre à retrouver sa situation naturelle à l'instrument, dans la liberté et la souplesse de ses membres ? Nous pourrions supposer que la Sprezzatura est une réponse à cette question, que cette souplesse exigée serait feinte, que la liberté ne serait possible que par une maîtrise et une simulation contrôlée de mouvements libres et souples. Cependant dans beaucoup des traités, la recherche de la souplesse semble indispensable non seulement à la bonne grâce, mais surtout la « parfaite exécution », c'est à dire au jeu de clavecin.

Il nous faut pour mieux comprendre cela, étudier plus précisément quelles techniques de jeu les auteurs préconisent, du point de vue cette fois-ci des bras et des mains.

B. La main dans les principales méthodes de clavecin

Pour comprendre les méthodes et techniques de jeu de clavecin aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, il nous faut revenir brièvement aux premières sources écrites qui évoquent la manière dont il faut positionner ses mains et bras au clavier.

Celles-ci apparaissent vers 1550, parallèlement à l'évolution de l'impression, mais aussi à l'évolution du répertoire qui de plus en plus se spécialise pour des instruments spécifiques. Thomas Santamaria dans son traité sur *L'Arte de tañer Fantasia*,¹⁰⁹ traité surtout destiné au clavicorde et aux instruments polyphoniques, évoque beaucoup de sujets divers comme la théorie, le contrepoint etc.

Mais la partie évoquant la technique de clavier est très précise et aborde beaucoup de points primordiaux, comme la position de la main, ses mouvements, les doigts en action. On y découvre une conception de la main plutôt basse sur le clavier, qui incite les doigts à former une courbe au dessus du niveau de la main, main qui devient presque crochue.

Notons que le jeu du clavicorde demande généralement plus de force et d'attaque dans les doigts et dans la main.

L'autre principal traité qui aborde la technique de clavier dans son ensemble, et cette fois plus particulièrement l'orgue, est *Il Transilvano* de Girolamo Diruta. Selon G. Diruta, c'est le bras qui doit guider le mouvement. Il est également le premier à évoquer la notion de relaxation dans le jeu. Les doigts quant-à eux doivent être un peu courbés, mais la main doit rester calme et relâchée sur le clavier. La main doit être au niveau du bras.

¹⁰⁹ Tomas Santamaria, *Arte de tañer Fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a quatre voces, y a mas*, Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova 1565.

Si Santamaria évoque des « coups vifs »¹¹⁰ pour jouer, Diruta lui, invite à presser les touches avec une main « légère et molle »,¹¹¹ et non à les frapper.¹¹²

Les questions d'esthétique sont aussi très présentes chez Diruta. il n'hésite en effet pas à comparer théâtre et musique: « une personne qui se tord ou se plie ressemble à un acteur ridicule » .

Chez Diruta, la manière dont il décrit la technique de jeu apporte à cette dernière une nouvelle dimension. L'enseignement de la technique ainsi que la posture du corps et de la main ne forme plus uniquement une fin en soi pour parvenir à la meilleure exécution, ils sont aussi le moyen d'assurer la qualité d'une performance regardée, et non plus seulement vécue par le musicien. Avoir une main légère et relâchée permet une certaine détente, détente qui permet elle-même la qualité visuelle du spectacle.

Nous remarquons alors la familiarité de ces pensées avec celles qui seront transmises dans les traités français deux siècles plus tard. Cependant, Diruta n'exige du musicien aucune autre contrainte physique qui accentuerait le rôle esthétique du corps, comme le font M. Corrette ou F. Couperin en suggérant aux clavecinistes de tourner leur corps du côté de l'audience.

De l'Italie de 1565, nous arrivons en 1636 en France, avec l' « Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique » de Marin Mersenne.

Comme chez Diruta, le traité n'est pas encore spécifiquement destiné à la technique de la main, et les propos sur celle-ci sont assez peu exhaustifs, et très généraux. M. Mersenne est davantage axé sur la quantité de travail que sur la qualité. Il faudra attendre Jean Denis pour obtenir des remarques plus précises sur la posture dans son *Traité de l'accord de l'épinette* publié en 1650. Il y annonce « donner bon ordre à la position de la main qui est le principe de bien jouer ».¹¹³

F. Couperin comme J. Denis estime que la main doit être dans l'alignement du bras, bien qu'il ne l'exprime pas clairement. Jean Denis prône également une économie de mouvement dans le jeu : les doigts ne doivent pas « frétiler » ni « remuer ».¹¹⁴ Néanmoins le vocabulaire relevant presque du domaine animal laisse soupçonner l'influence de l'esthétique dans ses propos. C'est ce qui est indirectement confirmé à la fin de son traité puisque celle-ci est exclusivement destiné au paraître.

¹¹⁰ [traduction libre]

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Girolamo Diruta, *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & instramenti da penna*. Venise: Alessandro Vincenti 1597, P. 6

¹¹³ J. Denis, *Traité de l'accord de l'épinette*, P. 37

¹¹⁴ J. Denis, *Traité de l'accord de l'épinette*, P. 39

La lettre de Mr Le Gallois¹¹⁵ est particulièrement intéressante par ce qu'elle révèle sur le toucher au clavecin. Beaucoup d'auteurs prônent un toucher léger et délicat, comme G. Diruta, M. Mersenne, F. Couperin ou J.P Rameau. Ces deux derniers recommandant par exemple de s'exercer sur des claviers très légers. Cependant Le Gallois émet des critiques sur ce jeu léger dont il dit « leur jeu est souvent embrouillé & passe par dessus quantité de touches, à cause qu'ils les passent trop vites, ou qu'ils n'appuient pas assez fort pour les faire entendre, ou qu'ils frappent les touches au lieu de les couler ».

Sans encourager un jeu trop dur ou trop lourd, cette réflexion est un élément didactique intéressant qui défait le mythe du jeu de clavecin très léger.

Le Gallois fait, comme Jean Denis l'éloge d'une économie de mouvement dans le jeu. Son langage est même davantage emphatique : « ils font de si grandes contorsions », « ils élèvent (...) avec tant d'excès » « extraordinairement » « que cela dégoûte et fait pitié ».¹¹⁶ Ici, le point de vue ne se trouve pas du côté du musicien qui joue, mais bien explicitement de celui qui regarde.

Saint-Lambert rejoint Jean Denis, F. Couperin et P.C Foucquet sur l'idée du poignet dans l'alignement du bras. Saint-Lambert est également d'avis que les doigts doivent bouger le moins possible et « n'appuyant point aussi trop fort sur les touches ».¹¹⁷

Selon lui, la bonne grâce « consiste à tenir ses mains droites sur le clavier, c'est-à-dire ne penchant ni en dedans ni en dehors. ».¹¹⁸ C'est une nouvelle dimension de la main qui apparaît avec St-Lambert, car il n'y avait jusqu'ici que la mention de la hauteur de la main par rapport au clavier, et non un point de vue oblique. On retrouvera des remarques analogues chez J.P Rameau et chez J.J Rousseau.

La main, pour Saint-Lambert doit donc être bien parallèle, les doigts formant une ligne droite « pris sur la longueur du pouce ».¹¹⁹ Les doigts doivent en effet s'aligner sur le pouce, ce qui donne l'image d'une main très arrondie puisque le pouce est plus court que

¹¹⁵ François Le Gallois, *Lettre de Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris: Chez Estienne Michallet, 1680.

¹¹⁶ F. Le Gallois, *Op. cit.*, P. 79

¹¹⁷ Saint-Lambert, *Principes du clavecin*, P.42

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

les autres doigts. Cette image est totalement contraire à la main beaucoup plus plate, voir creusée, que Santamaria prônait.¹²⁰

Un autre élément important chez Saint-Lambert est la légère contradiction qu'il expose au début de son traité.

Selon lui, tout le monde a, d'un point de vue morphologique, des chances égales pour jouer du clavecin. Mais peu après, il invite les professeurs à apporter à leurs élèves toutes les dispositions nécessaires qu'ils n'auraient pas eu par nature. Il confirme l'idée que tous les individus ont des caractéristiques morphologiques différentes en affirmant : « le bon maître sait choisir pour chacun de ses écoliers les pièces qui conviennent le mieux à la disposition de leur main. » « il en compose même exprès pour ceux qui en peuvent avoir besoin ». ¹²¹

Comme beaucoup, St-Lambert accorde la priorité à « la grande souplesse dans les nerfs qui laisse aux doigts la liberté de se remuer subtilement ». ¹²²

Nous pouvons nous demander si une main quasiment immobile et relâchée, dont les doigts doivent bouger le moins possible, disposés en une ligne droite, peut vraiment avoir toute la liberté qu'il préconise.

F. Couperin construit sa méthode de manière progressive, en commençant par parler de la position du corps et allant jusqu'aux doigts.

Bien qu'il ne soit pas aussi explicite que les auteurs que nous avons étudié dans ce chapitre, F. Couperin considère que la main doit être de même hauteur que les avant-bras, le tout formant une ligne. W.F Marpurg reprend son idée d'une manière plus concise et moins précise: « les coudes et les poignets de niveau ». ¹²³

F. Couperin suggère la pratique de quelques exercices, comme se servir d'une baguette pour corriger la position du poignet, ou de se faire *dénouer* les doigts par une tierce personne. ¹²⁴

Cette recherche de liberté est une constante dans l'ouvrage de F. Couperin, et beaucoup de ses remarques répondent à cette quête de la souplesse des nerfs. Il conseille par

¹²⁰ Il faut aussi prendre en compte l'évolution des doigtés et l'apparition du passage du pouce dans le jeu d'instruments à clavier.

¹²¹ Saint-Lambert, *Principes du clavecin*, Préface

¹²² *Ibid.*

¹²³ W.F Marpurg, *l'Art de toucher le clavecin*, P.1

¹²⁴ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, Pp. 9-10

« Les personnes qui commencent tard ou qui ont été mal montrées feront attention que comme les nerfs peuvent être endurcis, ou peuvent avoir pris de mauvais plis, elles doivent se dénouer ou se faire dénouer par quelqu'un, avant que de se mettre au clavecin, c'est-à-dire se tirer ou se faire tirer les doigts de toutes les sens, cela met d'ailleurs l'esprit en mouvement, et l'on se trouve plus de liberté ».

exemple, concernant les doigts faibles (sûrement le quatrième et le cinquième) de « ne point les négliger et de les rendre meilleurs en les exerçant beaucoup ». ¹²⁵

Il est intéressant de remarquer que F. Couperin oppose la « souplesse» à la « force »: « La belle exécution dépendant beaucoup plus de la souplesse, et de la grande liberté des doigts que de la force. ». ¹²⁶ La force évoque donc pour lui quelque chose de rigide et sûrement inélégant, si l'on part du principe que cette souplesse sert davantage la bonne grâce que la commodité.

« Il est presque impossible qu'en regardant leur livre, les doigts ne se dérangent et ne se contorsionnent. ». ¹²⁷

L'idée de l'économie de mouvement est moins concrètement exprimée chez F. Couperin, et si elle est tout de même présente, elle relève davantage de l'esthétique que d'une recherche sur la technique de jeu.

Concernant le toucher du clavecin, F. Couperin loue « la douceur du toucher » en recommandant de « tenir ses doigts le plus près des touches » . ¹²⁸ Il se rapproche alors de l'idée d'une main peu active au clavecin, présente déjà chez M. Mersenne, Le Gallois et St-Lambert.

Pour M. Corrette, la position de la main se forme à partir des trois doigts (index, majeur et annulaire). Comme ils sont les plus longs, par opposition au pouce et à l'auriculaire, ils doivent se courber afin de s'aligner au premier et cinquième doigts, et ainsi former la même ligne que St-Lambert suggère. Il faut selon lui, toujours essayer de garder chaque doigt sur une touche, c'est-à-dire de maintenir la position initiale de la main aux alignés sur le clavier. Cela représente pour lui « la belle manière de poser les mains sur le clavier » et sert « la liberté et la souplesse des doigts ». ¹²⁹ On retrouve d'ailleurs cette image sur beaucoup de tableaux illustrant des claviéristes dont les doigts forment une ligne sur le clavier.

¹²⁵ F. Couperin, *l'Art de toucher le clavecin*, P. 11

¹²⁶ F. Couperin, *Op. cit.*, P. 6

¹²⁷ F. Couperin, *Op. cit.*, P. 12

¹²⁸ F. Couperin, *Op. cit.*, P. 7

¹²⁹ M. Corrette, *Les Amusemens du Parnasse*, P. B

P.C Foucquet, lui, estime que certaines personnes ont des « dispositions naturelles »,¹³⁰ sans préciser s'il s'agit de dispositions en matière de musicalité, ou de dispositions morphologiques plus adéquates pour le clavecin.

Concernant le poignet, il s'aligne sur les autres auteurs en prônant un « poignet ni trop haut ni trop bas (...) »,¹³¹ c'est-à-dire le poignet dans l'alignement du bras.

P.C Foucquet introduit par ailleurs deux termes intéressants, celui de la « bonne main » et celui de la « belle main ». ¹³² L'une permet selon lui un jeu brillant et agile (le qualificatif « bonne » indiquant ses compétences et qualités d'exécution), l'autre permet un jeu plus tendre et « moelleux ». P.C Foucquet aurait pu désigner les deux mains comme bonne, et préciser que leurs qualificatifs concernent davantage deux manières de jouer. Mais pour la main qui donne un son moelleux et gracieux, il fait le choix d'utiliser des qualificatifs qui n'indiquent pas la qualité d'exécution, mais qui décrivent l'image que cette main renvoie : par son jeu gracieux, la main devient gracieuse.

Il est naturel que par l'importante quantité d'idées et leur précision, *La Méthode pour la mécanique des doigts* exerce encore aujourd'hui une grande influence sur l'apprentissage du clavecin. J.P Rameau est une source considérable d'informations sur beaucoup d'aspects techniques, mais aussi théoriques et musicaux grâce à ses autres écrits. À l'époque même de sa publication, *La méthode pour la mécanique des doigts* a eu un impact notable, comme le prouvent J. Duphy et J.J Rousseau qui se sont largement inspirés de l'œuvre de J.P Rameau dans leurs méthodes.

L'élément qui nous intéresse principalement dans le traité de J.P Rameau et dont nous avons déjà traité, est l'idée selon laquelle les différentes parties du corps ont une situation naturelle qu'il faut respecter lorsque on joue, en essayant de toujours s'y rapporter. La situation naturelle des bras, de la main, comprend leur position naturelle et leurs mouvements naturels. Il faut sûrement comprendre le mot « naturel » comme une position et des mouvements animés par aucune effort contraignant. Suivre en somme la commodité de ces parties du corps. J.P Rameau semble justifier ses propos par une quête de la liberté, liberté qui est permise par la souplesse.

C'est ainsi qu'il énonce l'idée qui est souvent la plus retenue de la « main comme morte ». ¹³³ Le rôle de cette main est qu'elle soit assez souple et relâchée, qu'elle « puisse

¹³⁰ P.C Foucquet, *Les caractères de la Paix*, P. 2

¹³¹ P.C Foucquet, *Les caractères de la Paix*, P. 4

¹³² Pierre Claude Foucquet, *Second Livre de pièces de clavecin*, Paris: l'Auteur, Boivin, Leclerc, Castagneri 1751, Préface

¹³³ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P. 4

y tomber par le seul mouvement naturel »¹³⁴ pour permettre aux doigts de se mouvoir en toute liberté dans leur mouvement naturel.

Le mouvement des doigts ne doivent être gêné par aucune contrainte, « les doigts s'arrondissent naturellement ». ¹³⁵ Il reprend l'idée de la main comme morte trente-six ans plus tard, dans la même formulation et pour les mêmes raisons : « la main doit être, pour ainsi dire comme morte, et le poignet dans la plus grande souplesse, pour que les doigts agissant de leurs propres mouvements, puisse gagner de la force, de la légèreté & de l'égalité entre eux. ». ¹³⁶ Notons l'emploi du mot « force » qui apparaît chez J.P Rameau pour la première fois dans son *Code de musique pratique*.

Il parait en effet difficile d'envisager une main totalement relâchée qui « tombe comme d'elle même »¹³⁷ avoir de la force. Cette force qui, chez F. Couperin apparaissait comme le contraire de la liberté des doigts. Cette notion de force des doigts permise par la souplesse du poignet et de la main apparaît d'autant moins distinctement dans la *Méthode pour la mécanique des doigts* que J.P Rameau précise « il faut que les doigts tombent sur les touches & non pas qu'ils les frappent » « de plus il faut qu'ils coulent, pour ainsi dire de l'un à l'autre en se succédant (...) ». ¹³⁸

Malgré le fait que J.P Rameau invite ses lecteurs à placer leurs doigts dans leur position naturelle, il nous donne tout de même de précises instructions sur la position à adopter il faut tout d'abord que les doigts se placent sur le bord des touches. Il confirme plus tard : « le 1 & le 5 se trouvant sur le bord des touches engagent à courber les autres doigts , pour qu'ils puissent se trouver également sur le bord des touches. Mais en laissant tomber la main, les doigts s'arrondissent naturellement au point qu'il faut. ». ¹³⁹ Sans la nommer, J.P Rameau invite à disposer ses doigts de telle sorte qu'ils forment une ligne puisque la courbure des doigts est prise sur le premier et cinquième doigts.

C'est la même ligne que l'on retrouvait chez Saint-Lambert. Cela a pour conséquence une main aux doigts assez courbés, surtout si le poignet n'est pas plus bas que le niveau du clavier comme le conseillait Santa Maria. Cette image laisse également penser que l'on devrait donc jouer du bout des doigts, or jamais J.P Rameau n'en fait pas mention. C'est une idée pourtant bien courante, déjà énoncée par M.Mersenne dans son

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ J.P Rameau, *Code de musique pratique*, P. 11

¹³⁷ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P. 4

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

Harmonie universelle et reprise par A. Bemetzrieder dans ses *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*.¹⁴⁰

À l'inverse, J.P Rameau nous dit que « le mouvement des doigts se prend à leur racine, c'est-à-dire à la jointure qui les rattache à la main ». ¹⁴¹ Il faut aussi peut-être comprendre que par opposition, ce n'est pas la main qui doit faire bouger les doigts, elle doit toujours rester calme et relâchée.

Une autre idée majeure du traité de J.P Rameau est l'économie de mouvement, déjà citée chez d'autres auteurs. Les doigts peuvent bouger, s'ils ne font pas bouger la main, qui à son tour ne fait pas bouger le bras. « Le plus grand mouvement doit avoir lieu que lorsqu'un moindre ne suffit pas, & même dès qu'un doigt peut atteindre une touche sans pouvoir la main, mais seulement en l'étendant ou en l'ouvrant, il faut bien se prodiguer le mouvement au delà du nécessaire ». ¹⁴²

On retrouve beaucoup des pensées de J.P Rameau chez J.J Rousseau. Car étudier Rousseau, c'est avant tout étudier J.P Rameau à travers J. Duphly.

En effet, dès le début du chapitre sur le *Doigter*, J.J Rousseau explique s'être inspiré de J. Duphly, reprenant les principaux éléments du manuscrit autographe *Du Doigter*¹⁴³ de J. Duphly. Dans ce manuscrit apparaissent clairement des idées identiques dans leur sens et dans leur formulation à la *Méthode pour la mécanique des doigts* de J.P Rameau.

Remettons cependant la publication du *Dictionnaire de musique* de J.J Rousseau dans son contexte. Ce dernier a partagé sa vie entre la littérature, la philosophie et le théâtre et a donc laissé la musique être une partie de cette vie, contrairement à d'autres auteurs qui ont exclusivement destiné leur vie à la musique. Bien qu'il soit genevois, J.J Rousseau a passé une large partie de sa vie en France et a laissé son œuvre s'en inspirer, c'est pourquoi son dictionnaire fait ici l'objet d'une étude. La lecture de la page manuscrite *Du doigter* nous permet d'observer quels points J.Duphly a choisi de retenir de l'œuvre de J.P Rameau. Premièrement, l'idée d'une main dans sa position et ses mouvements naturels présente chez J.P Rameau se retrouve chez J.Duphly, ainsi que chez J.J Rousseau.

Selon J. Duphly et J.J Rousseau, Le poignet doit être « à peu près de la hauteur du clavier, c'est-à-dire au niveau du coude ». Cependant il faut que « les coudes soient un

¹⁴⁰ A. Bemetzrieder, *Leçons de clavecin*, P .9 « Ces touches pressées de l'extrémité des doigts »

¹⁴¹ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P. 4

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Jacques Duphly, manuscrit autographe figurant sur la page de garde d'un exemplaire du premier livre de pièces de clavecin appartenant à Lord Fitzwilliam, 1769

peu élevés que le niveau du clavier », ce qui signifie que le poignet doit être lui aussi légèrement plus élevé que le niveau du clavier.

Rappelons que J.P Rameau, au sujet de la hauteur des coudes et du poignet suggérait deux étapes dans l'apprentissage du clavecin. La première est de « s'asseoir auprès du clavier, de façon que les coudes soient plus élevés que le niveau du clavier ». ¹⁴⁴ La deuxième consiste à diminuer « la hauteur du siège jusqu'à ce que les coudes se trouvent un peu au dessous du niveau du clavier ». ¹⁴⁵ J. Duphly, et par conséquent J.J Rousseau, ont donc fait le choix de ne garder que la première étape de l'apprentissage de J.P Rameau, en formulant sa remarque d'une manière presque identique.

À l'inverse de J.P Rameau, J.J Rousseau ne fait pas le choix de construire la position de la main à partir du pouce. Sa remarque concernant le pouce est d'ailleurs très spécifique, elle n'apparaît d'ailleurs pas chez J. Duphly. J.J Rousseau nous recommande de « placer les deux mains sur le clavier de manière qu'on ait rien de gêné dans l'attitude, ce qui oblige communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le clavier & principalement sur les touches blanches donneraient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grâce ». ¹⁴⁶

Pour des raisons que nous expliquerons plus bas, une mauvaise utilisation du pouce peut effectivement placer les bras dans une situation contrainte, cependant J.J Rousseau n'applique sa remarque qu'à la main droite, et outre une situation contrainte il semblerait que la mauvaise grâce ait aussi un impact sur les conseils de J.J Rousseau. Le seul autre auteur faisant mention du pouce est J.P Rameau, dans son *Code de musique pratique*. Néanmoins Il ne va pas dans la direction de J.J Rousseau, mettant au contraire l'importance du pouce en valeur en suggérant de « lever un peu du côté du 1, par un simple mouvement de poignet, sans y perdre rien de la souplesse. » « cette dernière position coûte un peu aux commençants, par rapport au petit tour de poignet en faveur du 1, mais aussi sans cela ce 1 ne tomberait plus perpendiculairement sur la touche & n'aurait plus la même force ni la même légèreté que les autres doigts ». ¹⁴⁷ J.P Rameau est par ailleurs un des auteurs principaux ayant favorisé l'utilisation du passage du pouce dans les pièces de clavecin.

¹⁴⁴ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P. 4

¹⁴⁵ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 6

¹⁴⁶ ¹⁴⁶ Jean Jacques Rousseau, « Doigter » in: *Dictionnaire de musique par J.J Rousseau*, Paris: 1768

¹⁴⁷ J.P Rameau, *Code pratique de musique*, P. 11

Néanmoins, J.P Rameau, dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* ¹⁴⁸ fait une autre mention du pouce similaire à la remarque de J.J Rousseau, et qui pourrait en être peut être la source. J.P Rameau écrit : « l'on ne doit jamais se servir du pouce de la main droite, qu'en certaines occasions, dont nous parlerons dans la suite; car lorsque nous y sommes obligés par rapport à la petitesse de la main, cela retarde beaucoup l'habitude, qui est aussi nécessaire dans la pratique, que dans la science. ». ¹⁴⁹ Il termine le chapitre en rappelant « en vous souvenant qu'il ne faudra pas s'y servir du pouce. ».

Cependant J.J Rousseau ne semble pas relier sa remarque à la "petitesse de la main », mais bien à la situation contrainte des bras et à la mauvaise grâce.

Cette étude qui s'appuie sur un corpus de textes allant de 1636 à 1797 nous a donc permis de constater que plus on avance dans le temps, plus les écrits sont précis et riches d'informations en ce qui concerne la position du corps et de la main.

Ce corpus de textes a pu également mettre en valeur certaines pensées similaires dans beaucoup des traités, ou à l'inverse des idées plus uniques qui se détachent des autres. Tout en étant conscient des limites des connaissances scientifiques de cette période, il est intéressant de voir, dans une démarche pédagogique contemporaine, quelles interrogations cette étude de texte peut soulever. Quelles remarques peut-on apporter à cette lecture ? Mais surtout, s'il est important de s'inspirer de ces sources pour l'apprentissage du clavecin, quels éléments peut on garder ou écarter pour mettre le corps dans les meilleures conditions de travail ?

¹⁴⁸ Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: J. B. C. Ballard 1722

¹⁴⁹ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 371

1. Quête de la souplesse

Nous avons pu remarquer l'omniprésence de la souplesse et de la liberté dans le lexique employé par la plupart des sources. Souvent associée à nonchalance, la souplesse témoigne d'une certaine ambiguïté que nous avons pu étudier.

En effet, cette liberté dans le jeu semble souvent être recherchée à des fins plus esthétiques, de sorte que le claveciniste, en étant détendu permet surtout d'avoir l'air détendu et de satisfaire donc le plaisir visuel du public qui regarde le musicien jouer. Car on peut se douter que le corps d'une claveciniste, enfermé dans un corset et dans une robe aussi lourde que longue ne peut réellement se sentir libre de ses mouvements, en plus des strictes injonctions sociales qui dictent son attitude corporelle et faciale.

Cependant nous pouvons tout de même nous inspirer de cette recherche de la souplesse et de la liberté dans notre démarche contemporaine.

Reprenons l'exemple de J.P Rameau. L'auteur de la *Méthode pour la mécanique des doigts* nous livre une vision toute particulière du corps du claveciniste. L'idée du corps dans une « situation naturelle » en fait partie. J.P Rameau estime en effet important de toujours tendre à retrouver cette position naturelle des membres impliqués dans le jeu. Une des idées que l'on peut retenir est de garder les coudes le long du corps pendant le jeu, et, sinon dans une posture nonchalante, les sentir pendre de leur poids naturel. Cela permet en effet aux épaules et aux muscles de cette zone de rester détendus et donc de ne pas être en hypertension.¹⁵¹

Une autre idée qui émane du traité de J.P Rameau et que l'on retrouve chez beaucoup d'autres auteurs est l'économie de mouvement dans le jeu de clavecin.

« Le plus grand mouvement ne doit avoir lieu que lorsqu'un moindre ne suffit pas ». ¹⁵²

Cela rejoint l'idée des coudes relâchés, puisque en les ayant détendus, ils n'effectueront pas de mouvements supplémentaires et demanderont aux muscles des bras et de la main une activité uniquement nécessaire, les prévenant alors de la fatigue. Cela permet alors à la main et surtout aux doigts, de guider le mouvement sans que celui-ci soit influencé par

¹⁵⁰ Ces propos sont le fruit d'une discussion et d'une correction par Johanna Gutzwiller

¹⁵¹ Les muscles concernés sont principalement les muscles du cou, les muscles de la ceinture scapulaire comme le trapèze, le muscles élévateur de la scapula/omoplate, ainsi que le muscle petit pectoral et le deltoïde, muscle moteur de l'articulation de l'épaule.

¹⁵² J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P. 4

les bras. Outre une économie de la fatigue, cela permet également au jeu d'être plus précis. C'est ce que J.P Rameau relève très justement : « quand même on est obligé de transporter la main à un certain endroit du clavier, il faut encore que le doigt dont on se sert pour lors, tombe sur la touche par son seul mouvement ». ¹⁵³

J.P Rameau est cependant le seul à intégrer les bras et aux coudes à cette idée d'économie de mouvement. Les autres auteurs qui abordent cette idée ne portent que les doigts, ce qui peut mener à confusion.

2. La main, les doigts

En effet il est souvent conseillé, chez Jean Denis, St-Lambert, le Gallois ou encore F. Couperin et J.P Rameau, de bouger les doigts le moins possible. Là encore, il semblerait que des raisons esthétiques justifient de telles pensées si l'on se rappelle le vocabulaire très imagé employé par certains. ¹⁵⁴

Il se pourrait aussi que cela favorise la création d'un mythe concernant le jeu de clavecin, mettant en scène une main presque immobile, dont on verrait les doigts à peine bouger. Cela semble d'autant plus se manifester lors de l'enseignement du clavecin à d'anciens pianistes : on vise souvent à modérer le poids qu'ils donnent à l'aide de leurs bras, mais aussi par la même occasion les mouvements qu'ils effectuent avec leurs doigts.

Bouger les doigts favorise au contraire une plus grande virtuosité dans le jeu, et prévient de problèmes musculaires ou neurologiques comme la dystonie focale. Nuancions notamment ces propos, en rappelant que pour que les doigts puissent se mouvoir de la sorte, il faut que la musculature des bras et de la main soit développée et fasse preuve de stabilité. Lors des premières leçons d'un enfant par exemple, on ne peut exiger de sa main d'être tout à fait agile et active, il s'agira plutôt d'apprendre à la placer correctement sur le clavier et gérer un mouvement ordonné des doigts. Il est donc conseillé de lever les doigts individuellement surtout lors de passages difficiles ou rapides, en levant les doigts de manière à ce qu'ils ne soient pas crochus comme il est décrit dans les traités, mais pas non plus tout à fait droits. Ils doivent garder une légère flexion dans les articulations interphalangiennes des deuxièmes et troisièmes phalanges. Le mouvement doit quant-à-lui être initié à l'endroit de l'articulation métacarpo-phalangienne, comme J.P Rameau l'avait présagé. ¹⁵⁵

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ J. Denis, Op. cit., P. 39 : P. 32 « remuer », « frétiller »

¹⁵⁵ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P. 4 « Le mouvement des doigts se prend à leur racine, c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main (...) »

Par ailleurs, la recherche de la souplesse amène la main dans un état de relâchement complet, à l'image du corps dans son ensemble, qui devient alors très détendu. Il faut certes prendre garde à ne pas mettre certains muscles en surtension, mais il est important de garder une certaine tonicité, tant dans le corps que dans les mains pour permettre une motricité globale et une motricité fine optimales, pour permettre en somme, avec les mots du XVIIIe siècle, la souplesse du corps et des nerfs.

J.P Rameau emploie d'ailleurs le verbe « tomber » plus de six fois pour évoquer le mouvement de la main sur le clavier. On peut se demander comment une main « comme morte » peut « soutenir les doigts qui lui sont attachés¹⁵⁶ ». Il faut pour cela avoir une autre lecture de ces propos, et envisager la main dans son poids naturel et celui de l'avant-bras, et ne pas la considérer comme morte, car les doigts doivent pouvoir être stables pour la soutenir.

Concernant la position de la main par rapport au clavier, J.P Rameau est le seul à suggérer de placer dans un premier temps son poignet au dessus du niveau du clavier, puis « quand on se sent la main formée »¹⁵⁷ de baisser le siège. Cette idée semble appuyée par cette immobilisation de la main qui permet d'obtenir un son lié. Avoir le poignet en dessous du niveau du clavier permet ainsi de « tenir la main comme collée au clavier, ce qui achève de procurer toute la liaison qu'on peut y introduire ».¹⁵⁸ Trouver la bonne hauteur du poignet face au clavier, est, semble t-il personnel et inhérent à chacun dépendant de la sensation et du confort. Il faut tout de même prendre garde à une bonne répartition du poids entre les coudes et la main : si les coudes sont trop bas, les bras devront porter la main et cela nécessitera un effort superflu. Si les coudes sont trop hauts, la main ne pourra pas bénéficier du poids de l'avant-bras et c'est le bras entier qui conduit les mouvements de la main, ou cela amènera la main à se courber pour être parallèle au clavier, ce qui n'est pas idéal non plus. Appuyons-nous alors sur les propos de la plupart des auteurs, en privilégiant l'articulation du poignet dans l'alignement du clavier. Il faut néanmoins prendre en compte que l'articulation des doigts est plus haute que celle du poignet.

Sur la tenue même de la main sur le clavier, plusieurs avis divergent.

Selon Saint-Lambert, la main doit être horizontale, tandis que J.P Rameau suggère de « lever un peu du côté du 1, par un simple mouvement de poignet, sans y perdre rien de la souplesse. ».¹⁵⁹ Ces propos sont d'une grande pertinence, bien qu'ils ne soient pas

¹⁵⁶ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 4

¹⁵⁷ J.P Rameau, *Op. cit.*, P. 6

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ ¹⁵⁹ J.P Rameau, *Code pratique de musique*, P. 11

animés par des raisons scientifiques. Il est en effet idéal de maintenir la main dans une position la plus naturelle et ainsi d'éviter un trop grand mouvement de pronation des muscles de l'avant-bras et de la main.

Pour trouver cette position, on peut par exemple laisser ses bras pendre naturellement sur les côtés et remonter les bras en face de soi, comme pour attraper un objet ou prendre quelqu'un dans ses bras. Les paumes des mains se feront spontanément face. Les paumes faisant face au sol est la position que l'on prend lorsqu'on joue du clavecin, or les poignets sont généralement moins souples en tournant vers l'intérieur que de l'extérieur. Il en va ici de chacun, puisque tout individu a une morphologie spécifique, avec plus ou moins de souplesse dans certains muscles. Quelqu'un dont les muscles de l'avant-bras ne permettent pas une grande pronation devrait, comme J.P Rameau le suggère, soulever légèrement sa main du côté du pouce ou de l'index. Tandis que d'autres seront très souples en mouvement pronation et pourront maintenir la main dans une position horizontale de manière prolongée. Il faut dans tous les cas ne pas forcer les exécutants à aller à l'inverse de leur morphologie, comme St-Lambert le suggérait.¹⁶⁰

Quant-aux doigts, beaucoup d'auteurs suggèrent, plus ou moins explicitement, de les disposer sur le clavier de telle sorte qu'ils forment une ligne droite, comprenant le pouce. Cela amène les doigts à être très courbés, et, si l'on rajoute à cela l'intérêt porté par beaucoup pour des doigts très collés aux touches, la main devient assez fermée et immobile.

Tout d'abord, cela va à l'encontre d'une main dont les doigts peuvent bouger individuellement avec de grands mouvements, mais cela incite également la main à jouer du bout des doigts.

Or si l'on revient à cette recherche de la position naturelle, la main ne peut être si courbée sans provoquer de fatigue musculaire. Jouer du bout des doigts réduit la sensibilité des touches et peut affecter le toucher, mais cela peut aussi amener à des infections puisque les ongles devront être très courts pour pouvoir jouer du bout des doigts.

Pour trouver une position naturelle, on peut par exemple poser ses mains sur le genou et, dans cette courbure naturelle, placer les mains sur le clavier. L'usage du pouce incite par ailleurs la main à se tourner légèrement sur les côtés extérieurs, il ne faut alors pas essayer de rendre cette position horizontale ni tenter de maintenir une ligne droite. Il faut aussi toujours essayer de prendre garde que le troisième doigt soit dans l'alignement du bras, (bien que lors de grands écarts dans l'aigu ou dans le grave, le troisième doigt ne puisse

¹⁶⁰ Saint-Lambert, *Principes du clavecin*, Préface

« directement opposées à la disposition de leur main pour en corriger le défaut. »

rester dans cette position). Ceci est parfaitement acceptable tant que le poignet peut rester libre et que l'on revient rapidement à une position neutre optimale.

Le portrait de Charles Couperin par Claude Lefebvre est très intéressant à observer, car la position de ses mains sur le clavier est contraire à la plupart des préceptes que l'on a relevés dans les sources.



Claude Lefebvre (1632-1675), *Charles Couperin et la seconde fille de Claude Lefebvre*, vers 1665-1670, huile sur toile, 129 x 97 cm, Paris, Château de Versailles

En effet, ses mains ne sont pas parallèles au clavier, ses doigts ne forment pas de ligne droite et ne sont pas arrondis de manière égale. À l'inverse, il lève légèrement ses mains du côté des pouces, le mouvement semble initié par ses doigts et non d'une main comme morte.

Il est intéressant de se questionner sur la raison de cette position des mains, puisque la plupart des tableaux n'offrent pas une vision réaliste d'un instant, mais sont davantage la représentation d'un idéal.

La main peu active, « collée au clavier »¹⁶¹ décrite par beaucoup, est souvent complétée par l'invitation à adopter un toucher léger, voire très léger. J.P Rameau comme F. Couperin conseillent de mettre à disposition des enfants un clavier très léger, ce qui peut être très recommandé puisque cela empêche leur musculature encore assez fragile d'être surmenée. Il faut s'assurer cependant qu'ils acquièrent parallèlement de la tonicité. La *Lettre de Mr Le Gallois*, à ce sujet, partage un avis particulier. Il met en effet en garde sur la tendance de certains à jouer de manière trop légère : « Ils n'appuyent pas assez fort pour les faire entendre, ou qu'ils frappent les touches au lieu de les couler ».¹⁶² Il faudrait donc trouver un équilibre entre la tension nécessaire dans les muscles des bras et de la main et la souplesse qu'il faut avoir pour un toucher « moelleux et gracieux ».¹⁶³

Cette souplesse peut alors s'acquérir par une bonne répartition du poids dans les avant-bras et dans les mains, par une tension musculaire bien dosée qui permet aux doigts d'être agiles sans les contraindre à l'immobilité.

3. Méthodes de travail

M. Corrette, mais aussi P.C Foucquet et J.P Rameau, estiment que tout le monde détient les mêmes dispositions naturelles (et donc morphologiques, bien qu'ils ne l'expriment pas ainsi), au début de l'apprentissage du clavecin.

Cependant, J.P Rameau semble être conscient, malgré cela, des facilités que certains ont par rapport à d'autres :

Mais si « aucune incommodité sensible »¹⁶⁴ n'empêche une personne de jouer, « un travail assidu et bien construit dédommageront inmanquablement les doigts les moins

¹⁶¹ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, p.6

¹⁶² F. Le Gallois, *Lettre de Mr Le Gallois*, P. 77

¹⁶³ P.C Foucquet, *Second Livre de pièces de clavecin*, Préface

¹⁶⁴ J.P Rameau, *Méthode pour la mécanique des doigts*, P. 4

favorisés ». ¹⁶⁵ Il ne conseille donc aucune autre méthode de travail, comme il pouvait le faire dans son *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* où il invitait à se servir du pouce pour les mains trop petites.

St-Lambert est le seul à prendre en compte ces différences de morphologie. Il conseille alors de « choisir pour chacun de ses écoliers les pièces qui conviennent le mieux à la disposition de leur main. ». ¹⁶⁶ Cela est particulièrement intéressant à l'égard des enfants, dont le développement osseux n'est fini qu'autour de dix-huit ans.

Néanmoins St-Lambert suggère ensuite de faire exactement le contraire en donnant aux élèves des pièces qui sont « directement opposées à la disposition de leur main pour en corriger le défaut. ». ¹⁶⁷ Il n'est sans doute pas nécessaire de préciser que le fait d'avoir chacun une morphologie différente ne témoigne pas d'un défaut.

On peut en tout cas retenir de tout cela qu'il est important en tant que professeur de prendre davantage garde à la morphologie de la main des enfants lors du choix de l'instrument, ou lors de la pratique de celui-ci. Par exemple lors de l'écriture des doigtés d'une partition : les doigtés qui nous semblent idéaux ne seront sûrement pas adaptés à la main d'un enfant.

À propos de la partie inférieure du corps, c'est-à-dire à partir de la ceinture pelvienne, seul F. Couperin en évoque certains aspects.

Il suggère de toujours garder le contact avec le sol, et propose dans cette intention, de disposer, précisément pour les enfants, un tabouret en dessous de leurs pieds. Cet ancrage dans le sol, seulement évoqué est pourtant primordial dans la tenue du corps à l'instrument. Cela représente un socle solide qui permet à la partie supérieure du corps d'être plus libre et stable. Il faut pour cela essayer de garder les pieds en contact avec le sol et dans l'alignement des genoux, à l'inverse de ce que conseillait F. Couperin.

La hauteur du siège est bonne lorsque les hanches sont légèrement plus hautes que les genoux, ce qui permet de donner du poids aux pieds et de favoriser leur ancrage dans le sol. Cette position très légèrement en avant, comme si on était prêt à se lever, permet au plancher pelvien de garder une tension nécessaire et de maintenir en éveil la musculature du bas du corps.

Pour être certain de l'activité du plancher pelvien, on peut le stimuler en se balançant d'un côté à l'autre sur le siège, comme si on marchait sur place à l'aide de ses ischions.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Saint-Lambert, *Principes du clavecin*, Préface

¹⁶⁷ *Ibid.*

Nous pourrions ainsi apporter beaucoup d'autres remarques en ce qui concerne la position du corps à l'instrument et la prévention de problèmes de santé, mais notre choix s'est porté uniquement sur l'étude des sources étudiées dans ce travail, avec la volonté de porter un regard personnel sur la conception du corps aux XVIIème et XVIIIème siècles. Ce regard a démontré que, malgré certaines réflexions très singulières et isolées, certains points principaux sont communes à la plupart des sources écrites et contribuent à la fabrication d'une image familière du corps et de la main dans le jeu de clavecin, et peut-être à la déformation de cette image. Il nous a donc semblé important de questionner ces pensées avec un point de vue plus contemporain.

Conclusion

De manière générale, il ne s'agit pas de critiquer une époque dont les connaissances scientifiques étaient limitées. Il s'agit plutôt de placer le corps du claveciniste du XVIIème et XVIIIème siècles dans le contexte global qui l'entourait pour éclairer notre lecture des traités. Ce corps emprisonné tant physiquement que moralement est alors tout à fait étranger au nôtre, qui évolue aujourd'hui dans un contexte différent, entouré de ses propres contraintes, telles que la recherche constante de la perfection, le stress, etc. Nous pouvons également nous questionner sur la place de l'esthétique dans notre propre société et son influence sur le corps du musicien à l'instrument.

À travers cette étude, nous avons pu tracer une esquisse des aspects qui peuvent nous inspirer dans notre enseignement du clavecin, mais aussi des aspects qui peuvent être sources de problèmes de santé, de douleurs ou simplement de frustrations. Ces frustrations peut-être plus personnelles peuvent être le fruit de la recherche d'un jeu idéalisé (comme il est décrit dans les traités : doux, léger, peu actif...) si l'on ne possède pas les outils nécessaires pour déconstruire cette image idéalisée.

Ce travail a en somme, le désir d'ouvrir les méthodes contemporaines d'enseignement à un regard plus conscient et inviter les futurs professeurs à joindre à la lecture des sources une vision plus éveillée du contexte qui les a créé. Mais cela invite également à connaître mieux son propre corps, en tant que claveciniste et/ou professeur de clavecin pour savoir ce dont il a besoin.

Il est ainsi possible et nécessaire de s'inspirer des sources historiques si l'on sait mettre en miroir le corps du XVIIème et XVIIIème siècles, le corps du XXIème siècle, et notre propre corps.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Bemetzrieder, Antoine: *Leçons de clavecin et principes d'harmonie, par M. Bemetzrieder*, Paris: 1771

Corrette, Michel: *Les Amusemens du Parnasse. Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin avec les plus jolis airs à la mode où les doigtés sont chiffrés pour les commençans, ensemble des principes de musique. Livre 1er. Par Mr Corrette*, Paris: Chez l'Auteur, rue Beaurepaire, Me Boivin rue St-Honoré à la règle d'or 1749.

Couperin, François: *l'Art de toucher le clavecin, Par Monsieur Couperin*, Paris: Chés l'Auteur, le Sieur Foucaut 1716.

Denis, Jean (II): *Traité de l'accord de l'espinette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale*, Paris: Robert Ballard 1650.

Duphly, Jacques: manuscrit autographe figurant sur la page de garde d'un exemplaire du premier livre de pièces de clavecin appartenant à Lord Fitzwilliam, 1769

Foucquet, Pierre-Claude: *Les caractères de la paix, pièces de clavecin, œuvre 1er*, Paris: l'Auteur, Me Boivin, le Clerc, Mme Castagneri 1752.

Le Gallois, François: *Lettre de Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris: Chez Estienne Michallet, 1680.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *L'Art de toucher le clavecin selon la manière perfectionnée des modernes*, Paris: Naderman, Le Menu 1797

[Faksimile : Jean-Marc Fuzeau 2003]

Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris: Sebastien Cramoisy 1636.

Rameau, Jean Philippe: *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument*, Paris: Chez Charles-Etienne Hochereau, Boivin, l'Auteur 1724.

Rameau, Jean-Philippe: *code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin & l'orgue...*, Paris: Impr. royale 1760.

Rameau, Jean Philippe: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: J. B. C. Ballard 1722

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de musique, par J.J Rousseau*, Paris: 1768

Saint-Lambert Monsieur de: *Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier. Avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique. Le tout divisé par Chapitres selon l'ordre des matières*, Paris: Christophe Ballard 1702.

SOURCES SECONDAIRES

Agnoletti, Marie-France: « Chapitre 1 : L'ère préscientifique : la physiognomonie et ses développements » in: Marie-France Agnoletti (Hg.) *La perception des personnes. Psychologie des premières rencontres*, Dunod: 2017, Pp. 5-20

Ansaldi, Saverio: « Marsile Ficin : amour, mélancolie, fureur » in: Saverio Ansaldi (Hg.), *Fureurs et mélancolie* [en ligne], Lyon: ENS Éditions 2017, consulté le 17/02/2022, Url : <https://books/openedition.org/enseditions/8060?lang=fr>

Bötticher, Jörg-Andreas: « "Eine sonderbahre Anmuth". Grazie und Anmut in der Musik für Tasteninstrumente », in: Luigi Collarile, Alexandra Nikita (Hgg.), *In Oregano pleno, Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 2007, Pp. 277-326

Caccini, Giulio: *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Florence: li Here di Giorgio Marescotti 1602

Castiglione, Baldassarre: *Il libro del Cortegiano*, Florence: li eredi di Filippo si Giunta 1528

Chiantore, Luca: *Tone Moves, a history of piano technique*, Musikeon 2019

Citron, Pierre: *Couperin*, Paris: Le Seuil 1956

Demeillez, Marie: « Jouer bien et de bonne grâce: le corps dans les méthodes de clavecin françaises du XVIIIe siècle », in: Mickaël Bouffard, Jean-Alexandre Perras, Erika Wicky (Hgg.) *Le corps dans l'histoire et les histoires de corps (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Hermann 2013, Pp.119-147

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Paris: compagnie des libraires associés 1752

Diderot, Denis, Jean le Rond D'Alembert: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris: Chez Briasson, David L'ainé, Le Breton, Durand 1765, vol. 10

Diruta, Girolamo: *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & instrumenti da penna*. Venise: Alessandro Vincenti 1597

Félibien, André: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; argumentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture*, Trévoux: 1725

Hildebrandt, Horst: *Musikstudium und Gesundheit, Aufbau und Wirksamkeit eines präventiven Lehrangebotes*, Bern: Peter Lang 2020, Band 1

Hunt, Lynn: « Le corps au XVIIIe siècle. Les origines des droits de l'homme », in: *Diogène* 2003, Pp. 49-67

Lecoq, Anne-Marie: « Les artistes et la physiognomonie » in: *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12/02/2022. Url : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/physiognomonie/3-les-artistes-et-la-physiognomonie/>

Leroux, Flavie: « Visiteurs : le roi en sa chapelle », in: *Les carnets de Versailles*, 2020, [en ligne], consulté le 6/03/2022 url <http://www.lescarnetsdeversailles.fr/202/12/visiteurs-le-roi-en-sa-chapelle/>.

Marcucci, Laetitia: « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'Âge classique » in: *Nouvelle revue d'esthétique* 2015, Pp. 123-133

Martine, Jean-Luc: « De la machine à la mécanique, l'article mécanique de l'Encyclopédie », in: Isabelle Moreau (Hg.) *Les Lumières en mouvement : la circulation des idées au XVIIIe siècle* [en ligne], Lyon: ENS Éditions 2009, Pp. 255-279, consulté le 17/02/2022, Url : <http://books.openedition.org/enseditions/6324>

Noverre, Jean-Georges: *Lettres sur la danse, et sur les ballet, par M. Noverre, maître des ballets de son altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Lyon: Aimé Delaroche 1760

Paresys, Isabelle: « Corps, apparences vestimentaires est identités en France à la Renaissance », in: *Apparence(s)* 2012 [en ligne], consulté le 15.02.2022, Url : <http://journals.openedition.org/apparences/1229>

Paresys, Isabelle: « Paraître et se vêtir au XVIe siècle : morales vestimentaires » in: Marie Viallon (Hg.) *Paraître et se vêtir au XVIe siècle, Actes du XIIIe colloque du Puy-en-Velay*, Saint-Etienne: 2006, Pp. 11-36

Paresys, Isabelle: « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne » in: Véronique Beaulande-Barraud, Julie Claustre, Elsa Marmursztejn (Hgg.) *Fabrique de la norme. Lieux et modes de production des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Rennes: 2012, Pp. 223-237

Pernety, Antoine-Joseph: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles*, Paris: Bauche 1757.

Santamaria, Tomas: *Arte de tañer Fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a quatre voces, y a mas*, Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova 1565.

Sonnet, Martine: « Quelques échos des pratiques musicales dans l'éducation des filles au XVIIIe siècle », in: Deutsch Catherine, Giron-Panel Caroline (Hgg.), *Pratiques musicales féminines : discours, normes, représentations*, Symétrie: 2016, Pp. 1-3

Trinkewitz, Jürgen: *Historisches Cembalospiegel: ein Lehrwerk auf der Basis von Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Carus 2009

Wile, Aaron: « une nouvelle grâce: la peinture religieuse de Charles de la Fosse face à la crise de conscience européenne » in: *bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne], 2018, consulté le 7/03/2022, Url : <https://journals.openedition.org/crcv/15567>

Abstract

Pour aborder le sujet de la posture de corps au clavecin, il m'a donc été nécessaire de prendre du recul et adopter une démarche progressive sur le corps mais aussi sur le contexte global qui l'entourait. Je suis donc partie du corps dans son ensemble, la manière dont il est mentionné dans les sources françaises du XVII^e et XVIII^e siècles, la manière dont les auteurs conçoivent le travail à l'instrument et l'utilisation du corps au travail. J'ai ensuite cherché à comprendre quelle place le corps occupait dans la société française de cette époque, en cherchant à comprendre quelle influence l'esthétique et la dictature de l'apparence exerçaient sur le corps à l'instrument, en étudiant plusieurs aspects différents. Puis, plus progressivement, je me suis concentrée sur les bras, les coudes, et enfin les mains, en regroupant les idées principales qui reviennent dans les traités, mais aussi les idées plus isolées, en traçant des liens d'analogie et de divergence entre eux. Grâce à l'étude sur le contexte socio-culturel des publications de ces sources, j'ai analysé ces idées avec l'aide de la physiothérapeute Johanna Gutwiller, pour y apporter un regard plus personnel et axé sur la kinésithérapie. Mon objectif était de comprendre quelle attitude il faut adopter vis-à-vis de ces sources en tant que claveciniste et professeure de clavecin aujourd'hui.

**DECLARATION OF CONSENT
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

<Place, date, name>
Paris, the 21/01/2023

<Signature>