

Marie-Estelle RIBES

Accordez-moi un instant
De l'instrument au mobilier, des principes en concert

Mémoire de diplôme
Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués
spécialité Design mention produit 2017-2018
École Supérieure de Design et Métiers d'Art d'Auvergne

Sous la direction de Patrick BOURGNE

PRÉLUDE

J'éprouve le violon par la pratique depuis maintenant 10 ans. Aujourd'hui, je souhaite étudier les instruments de musique, savoir comment ils sont conçus, pensés, fabriqués. Je désire aborder l'instrument dans sa dimension technique ; en entrant par la même dans le corps du métier, par la rencontre de luthiers et de facteurs d'instruments.

Instrument : fabriqué en vue de faire ou créer quelque chose.

La pratique effective d'un instrument nous rend pleinement acteur et actif. Le rapport que l'on a avec lui est vivant et particulier ; ce rapport bouleverse la temporalité de cet instrument : il ne vieillit pas mais il s'abîme, on le répare et on le perfectionne.

Des potentialités nouvelles sont continuellement à trouver dans l'instrument de musique.

À l'inverse de tout autre instrument, celui-ci ne répond pas à la logique du schéma problème/solution. En ce sens, Bernard SÈVE¹ décrit l'instrument de musique comme le fruit de la curiosité humaine, d'un potentiel sonore.

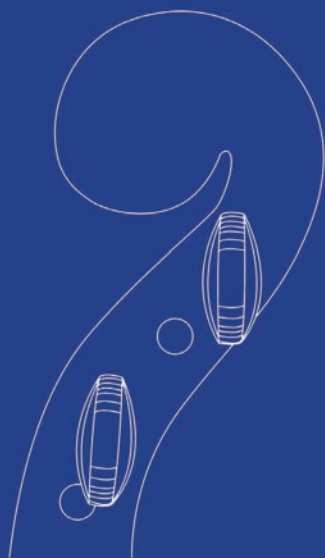
À l'instar des instruments de musique, mon mémoire et mon projet de diplôme s'amorcent donc dans la potentialité et non dans la résolution d'un problème. Il a ainsi vocation à chercher comment la culture luthière et instrumentale peuvent venir nourrir un projet en design à l'échelle du mobilier.

L'étude qui suit a pu se faire grâce à de multiples lectures,

mais aussi par la rencontre et l'échange avec des luthiers, des facteurs d'instruments ou encore des experts en musique, de telle manière que mon mémoire et son écriture fonctionnent de la même façon que l'instrument de musique : en tant qu'intermédiaire entre un luthier et un musicien.

Mon mémoire, dans ses exemples, aura ainsi une tonalité « à cordes ». En effet, violoniste, j'ai eu dans mon entourage un plus large panel de musiciens tournés vers les cordophones plutôt que les instruments à vent ou à percussion.

C'est donc à votre rythme que je vous laisse découvrir cet ouvrage.



INTRODUCTION

L'organologie², dans son sens large, oblige à travailler avec l'anthropologie sociale, politique ou encore religieuse. Elle n'existe pleinement que par complémentarité disciplinaire.

L'organologie est une méthode d'analyse conjointe de l'histoire et du devenir d'organes physiques, culturels et sociaux. L'instrument de musique convoque effectivement ces trois types d'organes, dans la mesure où il s'inscrit dans trois temporalités différentes : le temps de l'instrument (organes physiques), le temps de la musique dans lequel il s'inscrit (organes culturels) et le temps de l'homme qui en joue (organes sociaux). Il est donc nécessaire d'apporter à chaque fois une nuance dans l'étude de l'instrument et de veiller à comprendre les polarités qui le dessinent en considérant ces trois différents niveaux.

À titre liminaire, la musique module entre thèmes³ et variations. Le thème, en tant que dessin musical, est posé rigoureusement. Il doit être suivi, il est directif. La variation, elle, fait sortir la mélodie de son cadre, propose des modulations, si ce n'est des instants de bouleversement. Le thème et la variation sont donc une transposition musicale possible des notions de contrainte et de liberté.

De la même manière, l'instrument de musique ne posséderait-il pas en interne cette double polarité ? Celui-ci, étant lui-même, à l'origine de thèmes et de variations lors de l'interprétation d'une œuvre...

On peut très vite sentir cette double polarité : l'instrument de musique se place entre le musicien et le luthier, entre le musicien et l'auditeur, entre le compositeur et l'interprète. Il

se place entre des contraintes et des libertés que chacun des acteurs proposent et amènent.

Je choisis pour ce mémoire de considérer l'instrument de musique comme l'aboutissement d'un jeu entre des contraintes et des libertés, tant dans sa dimension technique que pratique. Aussi, opter pour la lecture de l'instrument de musique au travers de cette tension entre ces deux pôles, nécessite de comprendre l'ampleur et la portée de ces deux termes.

Intéressons nous d'abord aux racines linguistiques du mot 'contrainte' : « constringere » peut se traduire par « serrer ». La contrainte est alors constituée de règles, de limites, d'obstacles. Il faut ainsi différencier plusieurs acceptions de ce terme qui le nuancent et le précisent. On peut lire la contrainte de trois manières différentes:

Les nécessités (contraintes originelles et universelles) : les nécessités se placent en début de projet, nous pourrions les lire comme des lois naturelles, physiques, qui sont détachées de la culture. En exemple, il y a une contrainte au tout départ pour lancer la construction d'un instrument, il y a une nécessité qui marque l'origine de l'instrument de musique : produire un dispositif qui permettra à un élément de vibrer (corde, membrane ou air par exemple).

Les règles (contraintes plus arbitraires et culturelles) : celles-ci se lisent comme des codes de conduite, qui sont subjectifs, communs à un groupe d'individu. Au niveau de la pratique par exemple, il y a également des règles à respecter dans la manière de jouer.

Les difficultés (contraintes individuelles) :
les difficultés apparaissent alors à l'échelle personnelle et sont à chaque fois différentes pour chaque individu. On peut rencontrer des difficultés, des déficiences, du musicien par exemple qui n'arrive pas à tenir son archet correctement.

Dans la même mesure, la liberté peut, elle aussi, se décliner. Trois dimensions permettent de mieux comprendre ce concept : l'opportunité (liberté de faits), l'impertinence (liberté décidée, ponctuelle) et l'émancipation (libération décidée, durable).

Une opportunité est une occasion, une possibilité en situation. Cela se présente à nous, c'est un fait qui nous permet une liberté.

L'impertinence est une liberté prise à un moment donné, une liberté décidée qui a quelque chose de presque provocateur, qui va contre ce que qui était attendu à un moment précis.

L'émancipation n'est alors pas une liberté ponctuelle mais une libération sur le long terme.

Ces quelques nuances des mots « contrainte » et « liberté » permettent de mieux voir leur champ d'intervention et leurs différentes dimensions qui permettent de modeler l'instrument de musique.

En plus de l'intérêt propre de cette étude sur l'instrument, celle-ci me permet aussi de faire un travail plus inédit en voyant ce qui est transférable, dans cette analyse, au monde du mobilier, pour nourrir ce que va être mon projet de design.

On peut lire la fabrication d'un élément de mobilier au

travers du prisme convoqué pour étudier l'instrument de musique. Cette lecture se fait assez évidemment au départ dans la mesure où parler de démarche en design, c'est parler de contraintes. En effet, un projet en design naît de contraintes, de conditions d'usage, de fonctionnalités, de contextes de création. « *Le design a toujours transformé les contraintes techniques, économiques ou culturelles qui lui étaient imposées en leviers de création* »⁴.

Si la fabrication et la pratique d'un instrument ainsi que la fabrication et l'utilisation d'un objet de mobilier peuvent se lire de la même manière, alors :

En quoi la fabrication et la pratique de l'instrument de musique peuvent-elles être une opportunité pour le mobilier ?

Apparaît, de sorte, l'objectif de mon mémoire, en ce qu'il a d'appréhender la manière dont se développe l'instrument de musique, entre contraintes et libertés, aboutissant à des objets très techniques. Cette prise de conscience nous conduit à développer comment des contraintes amènent à des libertés, constituant des opportunités à réexploiter à l'échelle du mobilier.

Une analogie entre les instruments de musique et le mobilier se fait ainsi tout au long de mon mémoire au moment des conclusions des différentes parties, qui permettent à chaque fois d'ouvrir sur des possibilités de transferts.

PRÉLUDE

INTRODUCTION

PREMIER MOUVEMENT

La fabrication : La prise en compte d'un triple niveau de contraintes

A *Nécessités sonores de l'instrument*

*Contrainte originelle : la nécessité de sonner
Dessiner sa forme ou comment modeler sa voix
Une rigueur formelle, pour une liberté sonore*

B *L'instrument comme condition ontologique de la musique*

*La fabrication, entre rituel et tradition
Interinfluence de la musique et de son instrument interprète
Vers une fixation formelle ?*

C *Contraintes dans l'objet dédié*

*La figure du musicien-luthier
La mise à distance du musicien et de son instrument
Le luthier, entre expérimentations et échanges*

DEUXIÈME MOUVEMENT

La pratique : Libertés d'interprétation du musicien
amenant à de nouvelles possibilités de corps

A *De l'amateur à l'expert, émancipation dans la pratique*

*L'instrument de pratique
L'apprentissage comme tremplin
L'émancipation dans l'interprétation*

B *Le corps musicien transformé*

*Gestes et postures
L'éloquence du corps
Marques de jeu*

C *Le corps instrument modelé*

*Avant la pratique, l'appel au jeu
La quotidienneté de la pratique
Objet d'accord : Variations.
Le dédoublement des corps comme
opportunités de jeu*

CONCLUSION

POSTLUDE



PREMIER MOUVEMENT

La fabrication : La prise en compte
d'un triple niveau de contraintes



La fabrication de l'instrument de musique se réalise au regard d'un triple niveau de contraintes qui gagnent à être analysées respectivement.

Pour autant, comment le facteur d'instrument compose-t-il précisément ?

Sur un rythme ternaire, des contraintes contextuelles et musicales suppléent les contraintes originelles physiques de l'instrument puis, c'est dans la contrainte de l'interaction entre l'instrumentiste et le facteur que l'instrument gagne en finesse. Les différents niveaux et degrés de libertés modulent alors grâce à ces contraintes.

A. Nécessités sonores de l'instrument

À ce niveau, l'instrument de musique est entendu uniquement dans sa dimension physique, en tant que dispositif qui permet à une onde sonore de se propager. L'étude de l'élément vibrant qui produit le son ainsi que l'étude de la nature sonore des matériaux, nous permet de laisser de côté ici, toutes données culturelles et musicales qui gravitent autour de l'instrument.

La contrainte originelle de l'instrument de musique est d'arriver à faire se propager une onde sonore dans l'espace.

On pourra dès lors travailler ce son, pour lui offrir une identité singulière, grâce au dessin de l'instrument duquel il sortira. Le dessin de l'instrument sera donc conditionné en fonction de la nature du son recherché.

Le facteur d'instrument aspire donc à trouver l'identité du son, dans son volume, dans son timbre, dans sa qualité. C'est là la contrainte qui permet à l'instrument d'être composé.

1. Contrainte originelle : la nécessité de sonner

Avant d'être un moyen, l'instrument est la réponse à une idée sonore.

André SCHAEFFNER⁵ identifie l'origine de l'instrument de musique dans la marche de l'homme. L'homme marche. Son pied qui frappe, qui fait vibrer le sol et fait résonner la terre, marque les prémices de l'instrument de musique. L'homme à l'écoute, creuse le sol, recouvre d'une plaque ce trou, pour profiter plus amplement de ce phénomène sonore.

L'apparition de l'instrument est, de fait, précédée par des

intentions sonores. Le facteur d'instrument qui veut fabriquer un instrument prend donc un type de système d'émission de son comme base de recherche.

La classification de SACHS/HORNBOSTEL⁶, permet ainsi de lire les instruments en quatre familles (les cordophones, les membranophones, les aérophones, les idiophones) classées en fonction de l'élément vibrant, ce qui donne à l'instrument sa voix. On lit donc l'instrument de musique par son composant, son organe essentiel, non pas par la manière dont le musicien va intervenir dessus. Dans cette acception, un certain nombre de critères contraignent la forme : le développement et l'installation des dispositifs de mise en tension de l'élément vibrant, vont conditionner dans une certaine mesure la forme de l'instrument. Les instruments à cordes par exemple, appelés dès lors cordophones, doivent donc posséder un dispositif qui permet de tendre une ou plusieurs cordes, de les attacher en 2 points. Les cordes doivent être accordables.

L'architecture de l'instrument doit par ailleurs être propice à la résonance. Le facteur d'instrument doit veiller à penser un objet capable de renvoyer la vibration sonore. La forme d'un instrument, avant d'être pensée ergonomique ou signifiante est, avant tout, pensée pour projeter le son, on doit pouvoir entendre le son qu'émet l'élément vibrant. Si on garde l'exemple des cordophones, c'est ainsi autour de la corde qu'ils se déploient : tout se dessine pour que la corde soit tendue et entendue.

À partir de là, une large marge de liberté dans la structure est possible. La façon dont les éléments structurants des cordophones vont être agencés détermine dès lors des sous-ensembles, tels que les luths ou encore les harpes.

C'est par conséquent à partir d'une contrainte originelle⁷ de mise en tension d'un élément vibrant, liée à une forme de liberté dans la mise en place de ce dispositif, qu'un instrument naît.





2. Dessiner sa forme ou comment modeler sa voix

Après avoir développé une capacité de résonance et de vibration, par un dispositif assez sommaire, il s'agit de comprendre pour quel type de son l'instrument va être fabriqué. On entre dès lors plus finement dans l'identité du son. Cette précision amène deux nouveaux paramètres : l'amplitude et la texture sonore. Ces deux données constituent alors deux nouvelles exigences qui paramètreront la fabrication de l'instrument.

Lorsque l'on entre, plus précisément, dans l'amplitude sonore des instruments et la façon dont on éprouve l'élément vibrant (on peut frotter une corde ou la pincer par exemple), les contraintes physiques sonores se complexifient.

L'instrument est défini par ses notes extrêmes qui déterminent son ambitus. Le rapport entre la longueur et l'ampleur spatiale de l'élément vibrant conditionne donc son ambitus. De là, un schéma proportionnel se met en place. La longueur du manche, la longueur et le volume de la caisse, pour un instrument à cordes, dépendent de l'ampleur sonore que l'on veut donner à l'objet. Du violon à la contrebasse en passant par l'alto et le violoncelle, l'instrument a de fait des sons de plus en plus graves⁸. Pour trouver la forme juste d'un instrument, on fait donc bouger le volume de l'instrument, la géométrie et l'importance de ses ouvertures, de ses formes. On travaille sur l'épaisseur de son corps pour arriver à trouver le bon rapport entre amplitude et texture sonore.

Ce que l'on peut nommer « les compléments d'instruments »,

tel que l'archet et la manière dont il va éprouver l'élément vibrant (ici la corde, par frottement), participe aussi à trouver la texture du son : son timbre. Ces compléments d'instruments permettent aussi de conditionner la forme de l'instrument et la manière dont il doit être pensé. Ainsi, le corps du violon se rétrécit au niveau des éclisses pour mieux accueillir l'archet. Ce rétrécissement agit à un double niveau : d'une part, grâce aux éclisses, la caisse de résonance est plus résistante à la force que va exercer l'archet sur le violon. D'autre part, les cordes extrêmes sont plus facilement accessibles pour l'archet. Ce dernier ne frottant plus sur les bords, la caisse s'abîme moins.

Dans la nécessité de répondre à ces contraintes d'amplitude et de texture, l'architecture de l'instrument bouge et trouve des opportunités, des réponses, comme peuvent l'être les éclisses du violon.





3. Une rigueur formelle, pour une liberté sonore

Si toute cette tension que l'on peut trouver dans la conception d'un instrument, module et modèle l'objet dans sa forme, la fixation de la forme peut néanmoins devenir un moyen d'exploration sonore plus fin.

Dans un soin absolu au niveau de l'architecture de l'objet, de la structure des voûtes, du contrôle des épaisseurs, du choix des morceaux de bois..., le luthier fabrique. Ainsi toutes ces contraintes répondent à des critères de légèreté, de résistance ou de confort. Appuyé par des siècles de tradition, le luthier suit un savoir-faire de manière rigoureuse.

Son action et sa part d'appropriation se joue alors dans l'identité singulière de son objet en tant qu'objet sonore. Il affine les réglages de sonorité et fait en sorte d'arriver à avoir l'équilibre le plus abouti. L'intérêt du luthier ne se trouve donc pas tant dans l'esthétique, dans la dimension plastique du violon, que dans la créativité sonore et les qualités acoustiques de l'instrument.

La contrainte la plus stricte dans la fabrication de l'instrument permet ainsi d'ouvrir la recherche et la liberté dans le son ; de dégager, par conséquent, la liberté la plus grande pour que l'instrument et donc l'instrumentiste s'expriment au mieux.

Toutefois, l'appréciation de la tradition ne se fait pas de la même manière selon les luthiers. Des tensions ne se font pas au même niveau selon les méthodes de travail et il peut effectivement y avoir un intérêt premier pour l'innovation dans la forme ou dans les matériaux.

Il en résulte néanmoins que le suivi et la maîtrise les plus strictes de la tradition peuvent permettre d'ouvrir le potentiel sonore.

L'instrument de musique, né d'une curiosité sonore, est à l'origine très libre, sous la seule contrainte d'arriver à mettre en vibration un élément, que ce soit une corde ou encore une peau. Cependant, de ce fait, découle la nécessité de mettre en **place un dispositif capable de maintenir efficacement l'élément vibrant**, tout en laissant la possibilité de faire varier sa tension; pour ensuite développer un corps chargé de faire résonner la vibration.

De là, des contraintes qui se déploient autour de l'amplitude et de la texture sonore, sont alors des opportunités pour **développer des systèmes efficaces.**

La qualité du son conditionne, par la suite, le dessin. Cet **instrument technique, dont les contours aboutis s'officialisent, contraint le facteur à une infinie rigueur, par des règles de fabrication**, ce qui lui permet de se concentrer sur la qualité et l'identité du son. Ces règles de fabrication constituent alors un tremplin pour obtenir un instrument riche et singulier en sonorité et en aisance de jeu.

L'instrument de musique se déploie donc au départ sur de la *mise en tension*, ainsi que sur des dispositifs de *résonance*.

Les dispositifs de mise en tension de l'élément vibrant constituent des systèmes ingénieux et intéressants. La manière dont la corde permet de structurer le violon en est un exemple manifeste. C'est la corde qui fait tenir en place le cordier et qui

maintient debout le chevalet. La mise en tension de la peau du tambour est aussi un exemple intéressant, dans la manière qu'il a de bloquer la peau, puis de la maintenir tendue grâce à un nouage, par ailleurs très intéressant graphiquement. La mise en tension d'un élément pourrait alors être source d'ergonomie dans une assise, des cordes pourraient apporter des qualités de résistance à une structure.

À partir du prototype de la chaise qui se définit comme « deux plans : un horizontal, l'assise et un vertical, le dossier », comment les nécessités physiques d'un instrument pourraient donner une existence à ces plans ? La tension d'une corde pourrait devenir une qualité ergonomique pour une assise ou un dossier par exemple.

Les corps de résonance des instruments ont été poussés pour être aboutis, le plus possible. La résonance qui permet une plus grande portée au son, existe grâce à des corps creux. Dans le mobilier –insonore- l'intérêt n'est donc pas la portée sonore mais pleinement et totalement le porté de l'objet. La légèreté permise par ces corps creux est effectivement particulièrement intéressante.

Différemment, Sébastien CORDOLÉANI dans son projet luth, mené en partenariat avec le luthier Ugo CASALONGA et l'éclairagiste Jean-Luc LE DEUN, réemploie, dans la lampe Galbe, le vocabulaire formel de la table d'harmonie du violon (qui fait partie de la caisse de résonance de l'instrument) et **profite ainsi de ce dessin très spécifique et de ses courbes** pour projeter la lumière d'une manière toute particulière.



B. L'instrument comme condition ontologique de la musique

Si la dimension sonore, en terme physique, conditionne l'instrument de musique ; la force symbolique de l'instrument le fait aussi dans une toute autre dimension. En effet, l'instrument de musique est maintenant abordé non plus isolément, mais avec la musique et le contexte musical par lequel il se réalise pleinement en tant que tel.

L'instrument, plus qu'une médiation, est une condition à la propagation de la musique. Bernard SÈVE l'analyse, de fait, comme une condition ontologique de la musique. L'instrument est donc profondément lié à la musique qu'il interprète.

Objet de temps, objet de son, de voix ; l'instrument entretient dès lors, un rapport à une double histoire qui le détermine : une histoire symbolique et une histoire musicale.

1. La fabrication, entre rituel et tradition

En tant qu'objet sonore, l'instrument ouvre sur l'invisible. La machinerie instrumentale développe un langage sonore, qui fait de l'instrument, un être criant.

Le corps des instruments se rapproche donc d'une évocation du corps humain, plus manifestement pour les instruments à cordes.

Selon la description des éléments du violon, par Patrice SCIORTINO, qui permettent la production de son (l'archet frottant la corde) : « *Le crin issu de la bête, tissu cutané le plus tenace,*

persiste longtemps au-delà de la mort et le boyau est le plus fragile et le premier à périr. L'un d'origine interne, l'autre d'origine externe, font par leur rencontre une reconstitution de la sensibilité. L'être est présent par sa chair »⁹.

L'instrument se donne donc comme un instrument qui sonne, qui parle, malgré la mort. L'instrument s'ancre alors au départ dans le contexte du rituel et vient se faire la voix des dieux. Dès lors, cet objet de rite s'inscrit dans un processus de création assez complexe.

Différemment, à l'extérieur du rite, l'instrument s'inscrit dans une exigence sonore et musicale qui conditionne l'objet.

À ce titre, il existe un double niveau de contraintes dans la fabrication : tant dans le choix des matériaux que dans la manière de les travailler.

Tout d'abord, et plus évidemment pour les instruments de rite, le travail de l'instrument avec des matières animales, appuie le statut sacrificiel de l'instrument. L'utilisation de peau écartelée dans le tambour ou de boyaux tendus en cordes, convoque une charge symbolique profonde. Si la dimension mortuaire du cadavre animal qui sonne et qui fait résonner des voix d'outre-tombe, disparaît parfois, le matériau non animal est lié à un événement déifié, un événement ou un élément chargé symboliquement. Certains chamans préfèrent utiliser un bois qui a été foudroyé pour concevoir leur instrument, par exemple.

D'une autre manière, à Crémone, STRADIVARI ne va pas chercher des arbres foudroyés, mais des arbres qui ont subi

de longs hivers. La croissance étant ralentie, ses anneaux sont resserrés, ce qui produit un bois plus dense et plus résistant offrant alors une sonorité très spécifique.

Au regard de ces deux exemples, nous pouvons voir que le choix des matériaux est extrêmement exigeant. Pour chacun, ces matériaux permettent à l'instrument d'avoir une voix qui porte mieux. Voix des Dieux ou Son d'Excellence.

De manière très sacralisée dans le rite, l'instrument apparaît au cours d'un processus transcendantal et prend son indépendance. Cette indépendance se fait ici par glissement de l'instrument qui, par le visage dessiné, peint ou sculpté dessus, transforme le son en voix des dieux. Luc CHARLES-DOMINIQUE explique ce glissement dans *l'anthropologie de l'organologie*¹⁰ par l'analyse des tambours qui sont fabriqués au cours de rituels.

En ce sens, on peut encore sentir aujourd'hui une survivance d'une dimension rituelle de la fabrication. En effet, lorsque le luthier sent le bois, lit l'instrument dans les veines du morceau de bois qu'il va travailler, il pressent le morceau qui fera naître l'instrument dans toute sa potentialité.

L'évènement est donc constamment présent lors de la création, c'est l'apparition de l'instrument de musique.

Si le rituel a pu glisser en tradition, devenant 'rituel contemporain' ; si dans le passage d'un âge ancien à un âge industriel, on passe d'un langage zoomorphique ou anthropomorphique à un langage plus techniciste ; malgré

tout, on peut encore sentir des traces de cette dimension magique et déifiée dans les matériaux.

Ainsi, même si les boyaux sont remplacés par de l'acier et du nylon, même si la corne disparaît, même si les têtes sculptées des violes se transforment en volute dans le violon, on parle encore de la tête du violon, du bec de la clarinette, on utilise encore du crin de cheval. On sent réellement une persistance de cette dimension magique, cette dimension transcendante que l'instrument porte encore aujourd'hui.

Faire parler les dieux ou offrir à l'instrument le meilleur potentiel sonore amène donc à un choix infiniment spécifique et contraint des matériaux (un choix qui s'opère en termes de nature et de partie). Cela amène le facteur à orchestrer un travail d'une rigidité et d'une rigueur intenses pour concevoir un instrument doté d'une indépendance sonore remarquable.

2. Interinfluence de la musique et de son instrument interprète

D'un point de vue plus pragmatique, l'instrument de musique doit permettre de jouer aisément la musique pour lequel il a été conçu, dans un système musical dédié. L'instrument rentre ainsi dans un système sonore, qui répond à des normes sociales et culturelles.

Dans une vision large et dichotomique qui sépare la musique occidentale et la musique orientale, on peut voir se développer des types d'instruments tout à fait différents. La manière dont se multiplie les cordes de l'oud par exemple, est en accord avec le système tonal dans lequel elle s'inscrit. À l'inverse de la guitare, l'oud n'est pas joué par accord, dans la mesure où la musique arabe est modale : c'est-à-dire qu'on ne joue pas plusieurs notes en même temps, mais on joue des successions très rapides. La proximité des cordes entre elles découlent donc de cette exigence modale. Aussi, les cordes de la guitare sont, elles, beaucoup plus éloignées.

Par un exemple plus évolutif, la façon dont s'est opéré le passage entre la forme de la viole et la forme du violon démontre aussi ce lien et cette influence qu'a la musique sur l'instrument.

En effet, au 13^{ème} siècle, les chevalets des violes sont quasiment plats, on joue sur plusieurs cordes à la fois. Les violes tiennent un rôle harmonique plus que mélodique. Voués à l'accompagnement, les violistes jouent des accords de plusieurs sons. Le violon, lui, passe à une fonction de musique mélodique. Par conséquent, le chevalet se bombe et le corps

se rétrécit, l'ovale de la viole se creuse, se sculpte : le violon apparaît et l'archet peut alors de manière plus franche attaquer les cordes extérieures.

L'instrument se fait, se modèle ainsi en fonction du rôle musical qu'il doit assumer.

De la même manière, l'invention d'un nouvel instrument de musique donne suite à une nouvelle façon de composer la musique qui permet à l'instrument de pleinement s'exprimer.

Il en ressort que cette tension qui lit instrument et musique, permet une double entrée. Celle-ci apporte et ouvre de nouvelles possibilités tant pour la musique que pour l'instrument. L'un peut être modifié, peut varier et de fait, peut proposer de nouvelles possibilités à l'autre. Dans cette étroite liaison, l'instrument et la musique composent et se composent en variations. Il est cependant parfois possible de remarquer, au sein de ce rapport, une certaine prédominance de la musique sur l'instrument.





3. Vers une fixation formelle ?

Suivons l'exemple du violon. La musique écrite pour violon a atteint une forme d'apogée reconnue assez unanimement à l'époque baroque. L'étude des grands chefs d'œuvre du 17-18ème siècle reste une étape incontournable dans une formation classique. De ce fait, les formes du violon baroque portent une charge émotionnelle telle que les violons modernes les gardent encore aujourd'hui. Le style baroque reste ancré dans le vocabulaire formel du violon et est nettement lisible notamment dans la volute de la tête ou des ouïes. Liées à l'imaginaire collectif, ces formes persistent. La musique emblématique de l'instrument semble alors cristalliser la forme. Plus encore, la manière même dont les instruments de musique sont aujourd'hui visuellement vieilliss, fait appel à cette charge émotionnelle et à ce fantasme baroque, en voulant rappeler les violons sur lesquels performaient les grands.

Il est néanmoins important de souligner que le violon baroque et le violon moderne restent radicalement différents, malgré la survivance des formes baroques très significantes. Les matériaux n'étaient déjà pas les mêmes. De plus, si l'on étudie l'archet pensé à l'époque pour faire sautiller les morceaux très rigoureusement, il s'est aujourd'hui totalement métamorphosé.

La nuance apportée ici permet de souligner que l'exemple décrit, a vocation à évoquer l'influence de la musique, non plus d'un point de vue technique, mais d'un point de vue de l'imaginaire convoqué.

Cet exemple ouvre donc sur la manière dont la dimension sonore influence l'aspect visuel et les formes de l'instrument,

non pas ici de manière technique, mais bien de manière signifiante. « *On a envie des couleurs chaudes qu'on avait sur les violons, qui vont du miel jusqu'au brun, en passant par tous les orangés, du rouge éventuellement, mais parce que c'est là tout l'imaginaire du violon* »¹¹.

La musique de référence, l'incontournable en terme d'œuvre pour un instrument, semble venir accentuer un registre formel et peut-être brider une potentielle exploration formelle.

La guitare démontre, elle, une approche plus libre et plus décomplexée dans cette recherche et cette exploration formelle. Pouvons-nous alors voir, dans la guitare une plus grande liberté formelle par rapport au violon, due à des styles musicaux - dédiés à la guitare - moins hiérarchisés ? Il ne s'agit pas ici de remettre en cause les formes chaleureuses que peut avoir le violon ou de l'accuser de ne pas changer ; dans la mesure où en lui-même, il n'aurait pas nécessairement besoin de changer. Mais, il s'agit ici d'identifier les raisons de ses formes, pour comprendre la nécessité ou non de certaines d'entre-elles.

Il semble donc nécessaire d'avoir un équilibre d'influence dans la relation que l'instrument et la musique entretiennent, afin de ne pas avoir de fixation formelle (tant dans l'instrument que dans la musique). Ainsi, dans un rapport équilibré d'influence, l'imaginaire des formes de l'instrument peut nourrir et enrichir la musique qu'il joue. De manière réciproque, des expérimentations musicales (qui prennent aussi en compte des questions de styles, d'époques ou de signes) peuvent

inspirer de nouvelles formes pour l'instrument.

Originellement objet de rite, objet porte-parole divin, on peut encore lire aujourd'hui une forme de survivance de cette dimension sacrée et ritualisée dans la fabrication de l'instrument, qui dans une démarche très stricte, normée, permet une liberté et une richesse sonore.

De cet état de fait, l'instrument se déploie et se modifie au côté de son objet fuyant qu'est la musique. Ces deux s'influencent de manière réciproque, tant en termes de données techniques que signifiantes ; cette dernière ayant néanmoins une tendance plus marquée à figer formellement l'instrument.

L'instrument se développe donc au regard d'un *choix* et d'un *travail de matériau* (d'une exigence infinie) ainsi qu'au regard d'une grande *influence* de la musique.

De manière assez évidente, tous ces matériaux, leurs associations et les techniques qui permettent de les travailler sont une ressource inépuisable à exploiter pour le développement d'un objet de mobilier.

D'autre part, l'instrument est profondément lié et dépendant des **musiques qu'il joue. Ces musiques sont culturelles, codifiées et se lisent par styles.** De la même manière, l'objet de mobilier est bien souvent - parfois trop - influencé par des codes et des tendances dans lequel il s'inscrit. A l'instar de la musique modelant l'objet de son jeu, les tendances de la période et du lieu dans lequel l'objet se développe, tracent les contours de sa forme.

Ainsi, si certaines musiques cristallisent parfois des choses

dans l'instrument ; que certains environnements et tendances sont **enclin à figer le mobilier, pourrait-on alors amener la contrainte instrumentale** qu'est la musique, dans le domaine du mobilier ? Cela pourrait-il amener une musicalité - source d'inspiration et de créativité - dans les objets de mobilier ?

Mais si la musique et l'instrument, dans un rapport équilibré, **s'influencent et s'enrichissent ; l'ampleur de l'instrument réside** dans sa qualité d'intermédiaire entre le luthier et l'instrumentiste.

C. Contraintes dans l'objet dédié

Nous entendons pour cette partie le terme « luthier » et « lutherie » dans un sens large qui englobe tous les « facteurs d'instruments » et les « factures instrumentales » pour faciliter la lecture.

L'instrument, proche du corps, prend pleinement son sens s'il devient un objet travaillé pour un musicien en particulier. Même si la forme de l'instrument a pu se développer en fonction de contraintes acoustiques, physiques, sémiotiques, ou musicales, cet objet de performance se doit d'épouser les bras du musicien. L'instrument devient, par conséquent, un vecteur qui se modèle par l'échange qu'il peut y avoir entre l'instrumentiste et le facteur d'instrument. L'instrument prend donc précisément son sens dans l'interaction.

1. La figure du musicien-luthier

Les facteurs instrumentaux étaient, au départ, eux-mêmes les musiciens. L'instrument était vraiment au plus proche du corps du musicien, fait spécifiquement pour ce corps.

L'homme faisait son instrument.

Dans une société ne connaissant pas la division du travail, ni la spécialisation des techniques, tous fabriquaient des instruments.

Il y avait donc une multitude de modèles, de matériaux. Cette lutherie, déployée de manière empirique, parle de l'instrument fait par et pour son utilisateur. Ainsi, le violon par exemple prend strictement la définition évoquée ci-avant, en tant que

dispositif se développant autour d'un élément vibrant.

Cependant, cette liberté débridée, peu guidée, empêche le fait qu'un corpus commun converge.

Effectivement, cette profusion disparate ne permet pas à l'objet de se préciser sur le plan technique. Ces fabrications foisonnantes ouvrent le paysage sonore, sans pour autant permettre le développement d'une technicité fine et juste à tous les niveaux (que ce soit de la qualité sonore, acoustique de l'instrument ou de la qualité ergonomique...).

La lutherie sauvage¹², que l'on pourrait rapprocher de cette lutherie primitive, dans ce qu'elle a de spontanée ou en tout cas de décomplexée, s'en distingue néanmoins. En effet, elle se particularise dans la mesure où elle prend surtout son sens et sa potentialité dans la connaissance de la lutherie savante ; dans ce qu'elle peut en récupérer en termes de connaissance et de principe acoustique, pour chercher de nouvelles possibilités dans une création moins normée.

L'instrumentiste fabrique l'objet pour son corps, mais chacun travaille de manière empirique et l'instrument ne peut donc pas développer une technicité aboutie.

2. La mise à distance du musicien et de son instrument

Dans le développement de la lutherie savante, qui découle d'une technicisation et de la spécialisation des métiers, l'instrumentiste semble s'éloigner d'une certaine manière de son instrument. Ce n'est plus lui qui fabrique le support de son jeu. On pourrait voir dans cet éloignement, une perte de liberté de fabrication et par la même, une perte de sa liberté de jeu.

Toutefois, par l'intermédiaire du spécialiste qu'est le luthier, ce mouvement d'éloignement s'inverse. Le spécialiste peut proposer un instrument plus adapté aux besoins de l'instrumentiste. Le luthier par exemple, (au sens ici de facteur d'instrument à cordes) se distingue de l'ébéniste ou du menuisier, dans son approche tout particulièrement acoustique du matériau et dans l'attention qu'il porte à la vocation de l'instrument, à être très proche du corps humain. Fabriquant la caisse de résonance d'un violon, il veille à sculpter le matériau dans un rapport très étroit entre ergonomie et acoustique. Celui-ci veille à savoir comment l'instrument peut être le plus léger possible (et donc pratique à porter), tout en sonnant au mieux. Ainsi, il a un rapport à la matière extrêmement singulier.

Le luthier travaillant de concert avec l'instrumentiste, peut de fait mieux résoudre les problèmes que peut rencontrer le musicien avec son instrument. Il peut donc intervenir pour des micro-ajustements qui peuvent se faire à tous les niveaux: d'un point de vue ergonomique, d'un point de vue sonore, d'un point de vue esthétique, etc.

C'est donc sur une base commune concernant un instrument, englobant de multiples paramètres et normes, que le luthier peut travailler avec précision l'instrument. À l'image d'un « médecin traitant », à l'écoute des besoins de l'instrumentiste, le luthier procède à des modifications, des personnalisations ciblées.









3. Le luthier, entre expérimentations et échanges

Le luthier a pour objectif de concevoir des instruments les plus aboutis possible. Bernard SÈVE distingue en ce sens, trois possibilités d'évolution¹³. La première est l'évolution qui permet d'améliorer les possibilités sonores, la deuxième permet d'améliorer les possibilités techniques (nous pouvons par exemple, évoquer l'apparition du piston de la trompette) ou ergonomiques et enfin, une dernière permet d'avoir des sonorités nouvelles. Les deux premières évolutions sont des innovations. La troisième est une invention.

La manière dont le luthier apprend son métier et l'exerce s'articule autour d'une tension entre contrainte et liberté : entre apprentissage de la maîtrise et tentatives d'évolution.

La fabrication d'un instrument sollicite de nombreux savoir-faire : toutes les techniques en lutherie et en facture instrumentale permettent de faire travailler de concert une multitude de compétences. Certains cuivres sont assez manifestes de ce phénomène : on peut retrouver tout un travail de moulage, de repoussage, de martelage, de cintrage. Sa finition et la précision de sa facture sont essentielles.

Le luthier apprend donc à maîtriser tous ces savoir-faire en commençant par réparer les instruments. La réparation peut dès lors se transformer en essais successifs. Le luthier Andréas HELLINGE¹⁴ affirmait alors qu'il y a une nécessité à connaître intimement la tradition pour la développer dans une vision d'avenir. C'est donc par une succession d'essais et

de jeux avec les contraintes, que naît l'innovation mais aussi l'invention.

Le rapport à l'instrumentiste permet aussi des évolutions pour l'instrument, au sens particulier, mais peut aussi le changer dans sa dimension générique.

Le luthier petit à petit développe et ajuste l'instrument, en se montrant attentif aux plaintes des musiciens, à leurs demandes et en tentant d'apporter des réponses.

La fabrication de l'instrument par l'instrumentiste lui-même, permettait sans grande contrainte de développer de manière **très libre une infinité d'instruments. Néanmoins, cette richesse** éparse limitait la possibilité d'avoir des objets exécutés avec justesse et restreignait, d'une certaine manière, le jeu du musicien.

La spécialisation des métiers permet de mieux répondre aux besoins des instrumentistes. L'instrument et l'instrumentiste pendant la phase de fabrication s'éloignent, mais se rapprochent dans la pratique. Par cela, l'instrumentiste est plus libre dans son jeu sur cet instrument dédié.

Les luthiers peuvent, en se confrontant aux besoins et aux problèmes des musiciens, proposer des solutions plus largement ergonomiques, structurelles ; plus légères, **résistantes ou efficaces ; être plus libres dans leur fabrication.**

Le développement de certains objets fonctionne de la même manière, grâce à l'échange entre le concepteur de l'objet et ses potentiels utilisateurs. Déjà, l'objet doit être dessiné en fonction du contexte dans lequel il va s'inscrire. Si l'on prend l'exemple de la chaise, on voit qu'elle se réinvente, pour et dans chaque contexte (une chaise de bureau, une chaise de salon, une chaise pour mettre autour de la table auront déjà lisiblement des différences ...). À partir de là, des « objets test », conscients du contexte, sont faits pour être ensuite éprouvés par des usagers pendant une période précise. Ils seront donc par la suite, optimisés et perfectionnés grâce au retour de ces utilisateurs. Ce processus de développement est donc pertinent dans la manière qu'il a de prendre en compte l'utilisateur.

Mais ce processus d'interaction est plus particulièrement présent dans l'instrument de musique, tandis qu'il n'est que ponctuel pour le mobilier.

De plus, ces interactions à l'échelle de l'instrument ont, **plus spécifiquement, permis d'engendrer des systèmes, des assemblages extrêmement ingénieux et de l'exactitude dans le travail des matériaux.** Que seraient donc des objets de mobiliers **avec la même exigence dans l'ergonomie ? Toutes ces finesses** sont tant de matière à exploiter à l'échelle du mobilier.

La fabrication d'un instrument de musique se déploie donc en fonction de trois niveaux de contraintes.

On voit se dessiner un instrument qui est de prime abord conditionné par sa dimension sonore d'objet physique. Celui-ci s'inscrit dans le cadre technique et imaginaire de la musique qu'il interprète ; pour ensuite plus spécifiquement s'intégrer dans l'échange entre l'instrumentiste et le facteur.

Cette série de contraintes se révèle être un tremplin de libertés. Toutes ces libertés se retrouvent à plus forte raison dans les qualités sonores, dans la manière dont on arrive à faire varier le son et son identité, par des finesses qui sont choisies librement tant par le facteur d'instrument que par l'instrumentiste.

Tout cela en fait un objet d'étude particulièrement riche, qui est une opportunité pour le développement d'un objet de mobilier.

Comme nous avons pu le voir au cours de ce premier mouvement, cinq points, modelés entre contraintes et libertés, émergent de manière analogique dans l'instrument de musique et dans le mobilier :

- **La mise en tension**
- **La résonance**

Les nécessités d'un instrument de musique pourraient s'ajouter aux bases d'un mobilier pour préciser un nouveau dessin, grâce, notamment, à des qualités de mise en tension et d'architectures légères (les corps de résonance). Que seraient des objets de mobiliers avec la même légèreté liée à la même résistance que certains instruments ? Que pourraient donner ces systèmes de tension ?

- Les matériaux (choix, association et travail)
- L'importance des tendances/des environnements (par lesquels et dans lesquels l'objet est conçu)

Les choix très normés des matériaux des instruments de musique et leur traitement peuvent aussi être source d'inspiration pour le mobilier. La musique qui conditionne et contraint d'une certaine manière l'instrument, se rapproche, elle, des tendances qui agissent lourdement sur le dessin d'un objet de mobilier. La musique pourrait donc venir nourrir et proposer de la musicalité (au sens large) dans l'objet de mobilier.

- L'intérêt de l'objet développé dans l'échange

Enfin, l'instrument de musique qui, par son développement rigoureux dans l'échange entre instrumentiste et facteur d'instrument (échange existant aussi à l'échelle du mobilier - relation entre le concepteur et l'utilisateur - de manière moins présente) offre des dispositifs qui pourraient servir des qualités ergonomiques ou encore structurelles à l'échelle du mobilier.

Mais si toute cette technicité est mise en place dans l'instrument, c'est pour en faire l'objet d'une pratique. Nous allons donc voir que l'instrument continue de se modeler dans la pratique et plus encore, prend toute son existence dans celle-ci, proposant par la même, des possibilités multiples pour le musicien qui en joue.

UNITED STATES PATENT OFFICE.

D. JULLIOT.

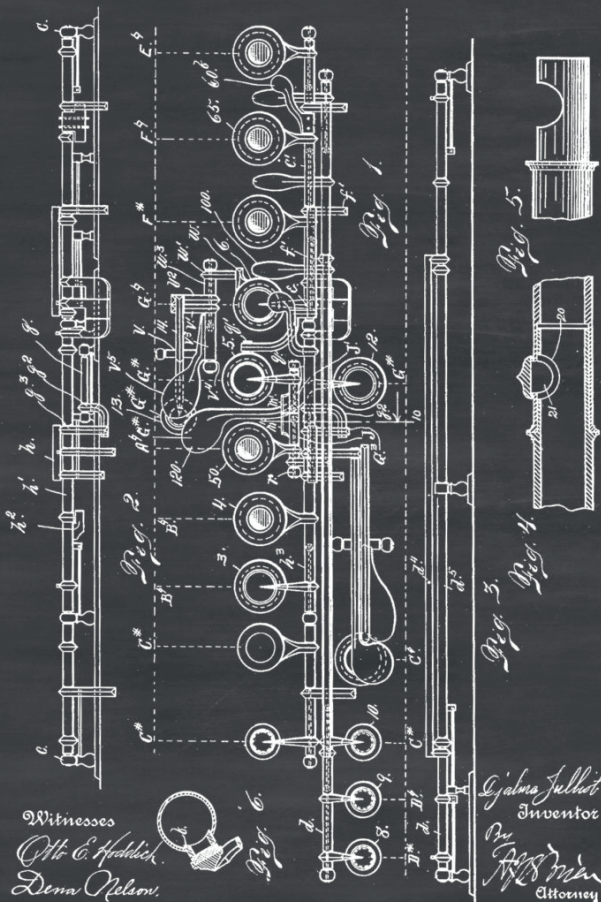
FLUTE.

APPLICATION FILED FEB. 20, 1906.

Patented Oct. 20, 1908.

901,913.

3 SHEETS—SHEET 1.



Witnesses

Otto C. Haddlich.
Dena Nelson.



Fig. 6.

Djalma Juliot.
Inventor
By R. S. Min.
Attorney

United States Patent Office

Sept. 20, 1949.

C. EAMES

Des. 155,274

TILT-BACK CHAIR

Filed March 27, 1947

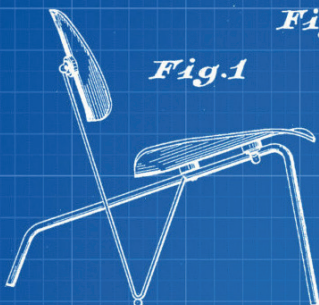


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Inventor
Charles Eames

By

Lyon & Lyon
Attorneys

United States Patent Office

Sept. 20, 1949.

C. EAMES

Des. 152,274

TILT-BACK CHAIR

Filed March 27, 1947

Fig. 2



Fig. 1

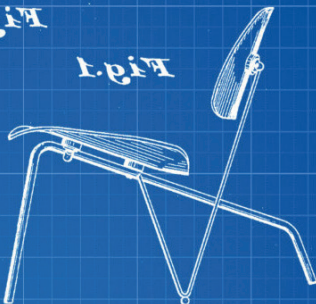


Fig. 3

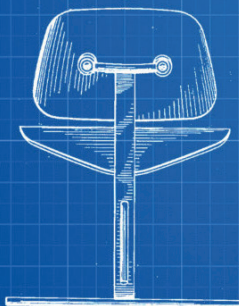


Fig. 4



Inventor
Charles Eames

Attorney
Howe Rouse

302

United States Patent Office

July 18, 1939.

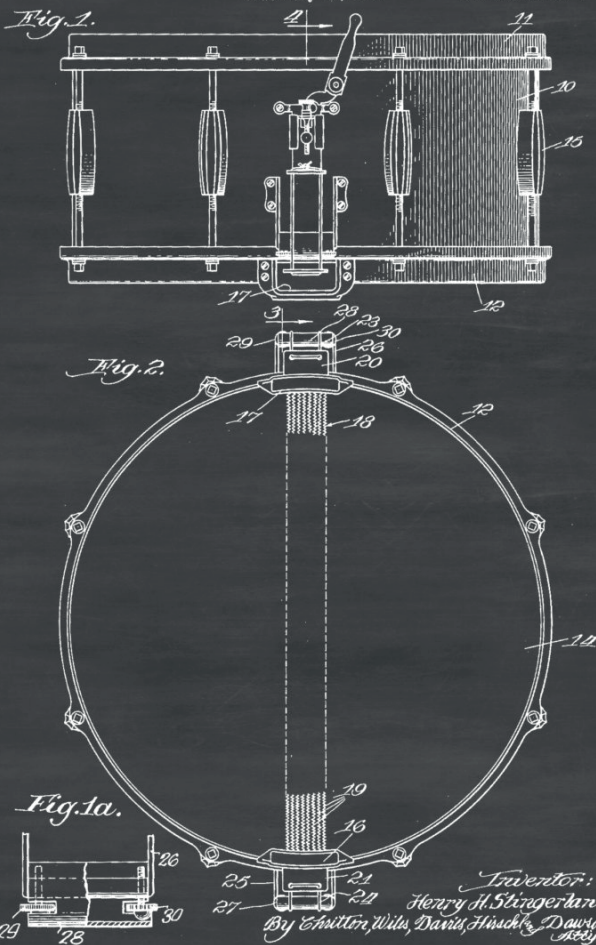
H. H. SLINGERLAND

2,166,733

SNARE DRUM

Filed May 22, 1937

2 Sheets-Sheet 1



Inventor:
Henry H. Slingerland.
By Chilton, Wils, Davis, Henschel & Dawson,
Attys.

ISELL BANJO

HARRY J. ISELL
PATENTED FEB 16, 1897
NO. 577,036

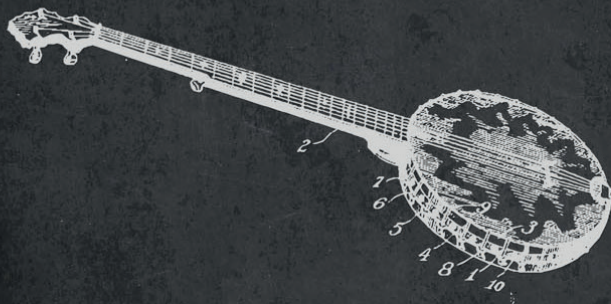
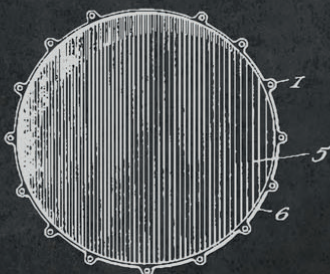


Fig. 2.



Fig. 3.



WITNESSES
Jos. F. Duhamel
Henry A. Payne

INVENTOR,
Harry J. Isell,
by *John Weddubum*
Attorney

(No Model.)

2 Sheets—Sheet 1.

T. LANGDON.
COMBINED BED AND SOFA.

Patented May 26, 1896.

Fig. 1.

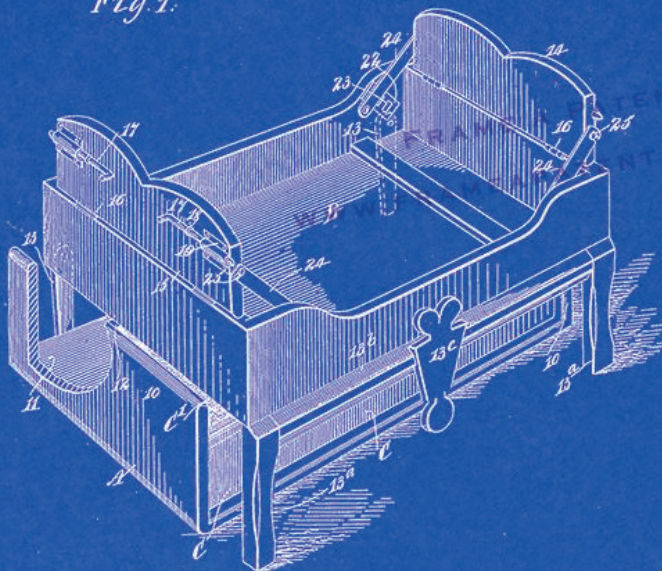
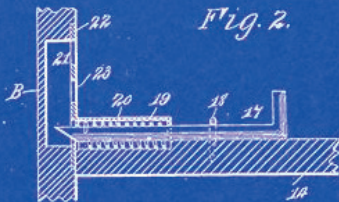


Fig. 2.



WITNESSES:

John A. Remier
John A. Remier

INVENTOR

T. Langdon

BY

Munn & Co

ATTORNEYS.

T. LANGDON
COMBINED BED AND SOFA.
Patented May 26, 1896.

Fig. 1.

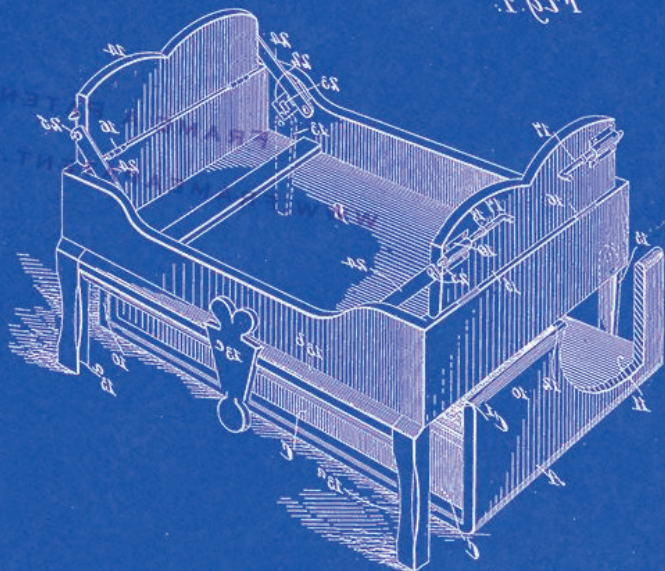
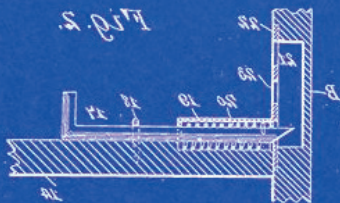


Fig. 2.



INVENTOR
T. Langdon
BY
Munnich
ATTORNEYS.

WITNESSES:
John P. ...
...

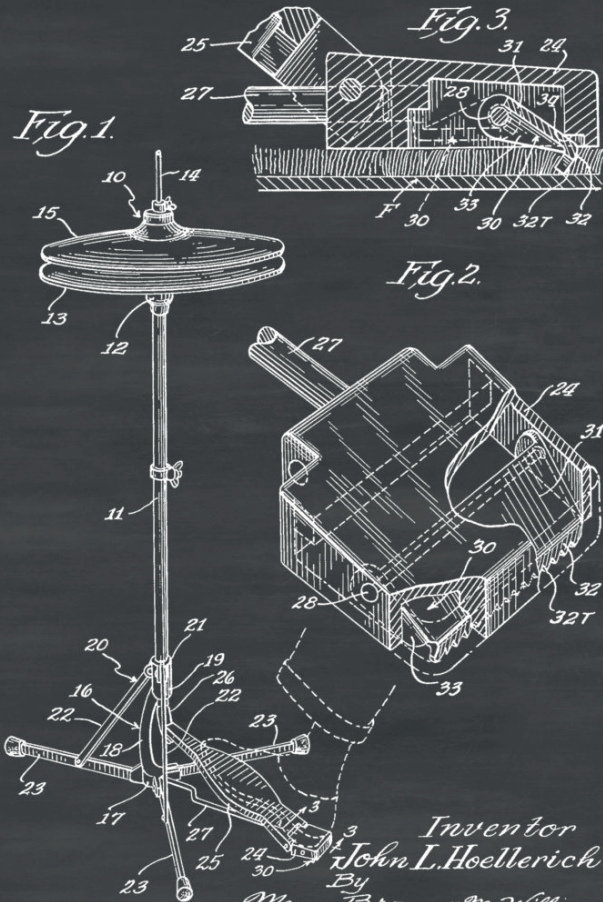
WWW.EBAY.COM

United States Patent Office

3,118,339
Patented Jan. 21, 1964

ANTI-SLIDE LOCK FOR AN ACTUATOR
PEDAL

John L. Hoellerich, Wilmette, Ill., assignor to Ludwig
Drum Co., a corporation of Illinois



Inventor
John L. Hoellerich
By
Munn, Brown & McWilliams.
Attys



DEUXIEME MOUVEMENT

**La pratique : Libertés d'interprétation du musicien
amenant à de nouvelles possibilités de corps**



L'étude plus approfondie de la notion de pratique permet de voir son incidence sur l'instrument de musique et son devenir. Elle met aussi en exergue les nouvelles possibilités de corps et de jeu pour le musicien, qui trouve sa pleine liberté dans l'interprétation.

Cela nous conduit à repenser le rôle d'une certaine liberté pour une nouvelle 'pratique du mobilier'.

En musique, l'usage des instruments est nécessaire à l'existence intégrale et complète de l'œuvre. On ne peut, en effet, parler d'existence de l'œuvre musicale que quand celle-ci est effectivement jouée. L'instrument, qui a du sens en situation, se manifeste pleinement dans la pratique, que nous différencierons plus tard de l'usage.

Cet instrument technique qu'est celui de musique se sert uniquement de l'énergie humaine, de l'énergie du corps pour fonctionner. Ainsi, dans cette pratique, le corps du musicien et le corps de l'instrument se synchronisent et entrent en écho. Le corps du musicien et le corps de l'instrument sont dès lors menés à cohabiter, à exercer l'un sur l'autre des forces qui, par une certaine forme de confrontation, permettent une multitude de libertés.

A. De l'amateur à l'expert : l'émancipation dans la pratique

1. L'instrument de pratique

Anthony MASURE¹⁵, distingue l'exercice, de l'emploi d'un objet. L'exercice parle déjà de mettre en pratique un savoir-faire. L'emploi quant à lui, sous-tend un usage.

Dans l'emploi, un objet ne se travaille pas, le mode d'emploi recommande son utilisation. Il n'y a donc pas particulièrement de liberté dans l'usage. L'emploi est toujours le même.

L'exercice a alors de plus libérateur, qu'il convoque un savoir-faire et se lie à la notion de progression dans la répétition toujours différente et fructueuse.

MASURE s'appuie dès lors sur STIEGLER pour distinguer pratique et usage¹⁶. On pratique alors un instrument, on utilise un objet.

Tandis que l'usure se développe dans l'usage, la maturité et l'expérience se dévoile dans la pratique. Ainsi par une pratique quotidienne - qui se fait dans l'exercice - le praticien devient un expert.

La notion de pratique convoque donc une temporalité très particulière, une temporalité sur le long terme, la durée, et l'évolution de la pratique. « *Ce moment musical de SCHUBERT qui vous paraissait autrefois sautillant et presque diabolique, prend sous vos doigts convalescents des nuances inouïes.* »¹⁷

Pour l'instrumentiste, tout type d'instruments, d'objets,

d'outils de la vie quotidienne, devient alors matière à s'exercer. Son paysage matériel est transformé. Tout devient potentiel sonore. L'instrumentiste est ainsi dans une attitude de curiosité qui fait que des nouveaux instruments ne remplacent pas ses anciens, ils viennent compléter le champ des possibilités.

Aucun instrument ne se trouve être inutile. En effet, les infinies nuances de chacun d'eux permettent à l'instrumentiste de les explorer de manières différentes ; d'arriver à s'adapter au ton agressif d'une guitare ou à la timidité d'une autre ; d'enrichir finalement, sa dextérité et la maîtrise de son jeu.

La pratique correspond, en conséquence, à une évolution permanente, sans stagnation ; en apprenant et en passant d'un instrument à l'autre, afin de pouvoir décupler les possibilités de jeu.

Il y a donc quelque chose de très libérateur dans la pratique pour le musicien qui s'émancipe par le savoir-faire, le savoir-jouer, sur n'importe quel instrument.

La manière dont Christian FAURÉ envisage la différence entre pratique et usage se comprend dès lors plus précisément, « on parle d'usage lorsque l'on met l'accent sur l'objet. On parle de pratique lorsque l'on met l'accent sur l'homme »¹⁸.

2. L'apprentissage comme tremplin

« Un objet que l'on pratique ouvre un champ de savoir-faire par lequel le praticien est lui-même transformé : ses savoir-faire, eux-mêmes ouverts de manière indéterminée et singulière, explorent des possibles »¹⁹.

Aux prémices de l'apprentissage le musicien débutant est très guidé, tant dans la manière de tenir l'instrument, que de s'exercer dessus, pour optimiser le jeu. L'apprentissage est très codé.

C'est pourquoi le violoniste apprend à se positionner, à tenir son violon, à positionner et manier son archet. Il apprend par la suite, à faire glisser la main tout au long de la touche du violon ; il passe de la première position, qui situe la main tout près de la tête du violon ; jusqu'à la 14ème position, qui ramène la main de plus en plus proche du chevalet.

L'apprentissage se fait de la sorte, à différents niveaux, tant en termes de positionnement que de technique de jeu.

Il en découle une forme de rigidité dans la technique. C'est toutefois bien à partir de cet apprentissage, que le musicien peut s'émanciper et devenir créatif dans la technique.

À titre d'exemple, le changement de position, au cours d'un morceau, sur le violon, offre plus de possibilités de notes, permet d'avoir des enchaînements de notes plus évidents et plus simples à exécuter dans la rapidité.

Par l'exercice, (c'est-à-dire, cette mise en pratique d'une faculté à développer) l'instrumentiste découvre et enrichit son savoir-faire et ses possibilités de jeu. En ce sens, la répétition des gammes, permet d'avoir un jeu plus libre. Ce dernier

ouvre donc sur l'expérience, qui amène encore de nouvelles possibilités.

Ainsi on ne finit jamais d'apprendre à jouer d'un instrument.

La pratique se trouve être un état du musicien en perpétuelle évolution.

L'apprentissage continu permet, en conséquence, de garder un jeu actif et non passif, qui pourrait devenir machinal.

Cette réinvention dans la pratique, sur un long terme, permet au jeu du musicien de mûrir et donc encore de se modifier et d'offrir de nouvelles perspectives.

3. Lémancipation dans l'interprétation

« L'ensemble des signes de la notation musicale permet au compositeur de transcrire ses intentions. Lorsqu'il lit la partition, l'interprète doit faire la part des indications objectives (les notes) et des indications subjectives (les nuances et les mouvements). À mi-chemin se situe le rythme, qui semblerait a priori noté de façon exacte mais qui s'avère sujet, dans la pratique, à bien des fluctuations. »²⁰

La différence de nature entre la musique écrite et la musique jouée, malgré l'application du compositeur à être explicite, induit qu'au moment de donner une consistance sonore à la partition, beaucoup de paramètres entrent en jeu.

Par quel moyen et dans quelle mesure donner une consistance sonore au texte, à la partition ?

Au départ et malgré lui, le musicien donne une couleur particulière au morceau, notamment par ses faiblesses de jeu, ses caractéristiques, ses spécificités corporelles, ou ses difficultés. Là où la partition a quelque chose d'absolu, là où elle promet un morceau idéal, la réalité physique du musicien et de son instrument se déconnecte de cette vision. Cette réalité donne un ton particulier au morceau, à chaque performance.

Plus consciemment, la manière de jouer de l'instrumentiste fluctue en fonction de la nature du morceau. Ainsi, le musicien ne joue pas de la même manière un morceau baroque ou romantique. L'intention propre du musicien entre aussi en jeu. Il décide de la couleur qu'il souhaite donner au morceau.

Le musicien doit, dès lors, faire des choix lorsqu'il joue un morceau en suivant une partition. Néanmoins, cette marge

laissée au musicien fluctue également en fonction de la manière de voir le rôle du musicien : exécute-t-il ou interprète-t-il le morceau ?

L'exécution d'un morceau est l'accomplissement, la réalisation du projet d'un compositeur, par un exécutant. C'est pourquoi, l'exécution agit comme une réalisation qui est extérieure au musicien.

« Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marqué (...) à la lettre, sans augmentation, ni diminution ». ²¹ COUPERIN pose ici le musicien comme artisan chargé d'exécuter sans le moindre changement le projet du compositeur.

Dans cette idée, le musicien ne doit donc pas avoir d'influence sur ce qu'il joue. Il doit jouer rigoureusement ce qui est écrit, l'œuvre lui reste extérieure. Il est contraint, restreint à l'intention du compositeur. Il doit s'effacer le plus possible et essayer de jouer en niant tout paramètre propre à lui.

L'interprétation implique le musicien, dans ce qu'elle a d'inclusif. Ce dernier est libre d'apporter son intention personnelle, pour colorer le morceau. Cela requiert, de la part du musicien, exigence et choix. Il s'oblige à être libre dans son interprétation.

Le glissement de l'exécution vers l'interprétation, illustre significativement ce passage de la contrainte à la liberté, dans l'intentionnalité du jeu. Tandis que l'exécution veut faire, de chaque représentation, une parfaite copie de ce que l'œuvre doit

être ; l'interprétation admet, elle, qu'un morceau joué plusieurs fois n'est jamais le même. C'est donc, dans cette mesure, que le jeu instrumental devient réellement une performance, qui change et se déploie différemment à chaque fois.

Reste que si la partition contraint par son autorité, l'improvisation est l'exemple le plus explicite de l'émancipation du musicien. En effet, celui-ci met en place, dans l'exigence du suivi d'une grille harmonique, c'est-à-dire d'un cadre, un jeu inédit. En cela, il se trouve émancipé d'une partition par sa technique.

Le jazz se place, à ce titre, comme apologie d'une musique de l'instant, inspirée et libre.

L'interprétation qui se différencie de l'exécution permet au musicien de vraiment poser des choix lorsqu'il joue un morceau.

La pratique, qui par l'exercice, ouvre des possibilités de jeu très libre, se développe en premier lieu par l'apprentissage, au départ très guidé. Mais cet apprentissage permet ensuite de **glisser de la contrainte à la liberté en permettant une infinie liberté dans l'interprétation, plutôt que de rester contraint dans l'exécution.**

La différence entre exécution et interprétation nous mène donc à identifier à l'échelle du mobilier deux possibilités d'usage : un usage sans intention et un usage plus personnel.

L'instrumentiste, n'est pas usager mais praticien. De fait il décuple ses capacités dans le jeu et devient virtuose. L'usager, lui, semble s'user dans l'usage, par un systématisme qui s'épuise. Mais alors, comment devenir virtuose dans **l'usage des objets ? Le virtuose peut être défini comme un instrumentiste qui maîtrise parfaitement sa technique de jeu et qui grâce à ça peut déployer une interprétation riche. Ce qualificatif « virtuose » nous fait ainsi entrer dans le domaine de l'art en tant que talent et habileté.**

Lorsqu'il est question d'un objet technique, tel que l'appareil photographique, on peut voir qu'il doit être réglé, modulé. Dans la bicyclette, le skateboard, il y a une maîtrise singulière de l'objet. Mais à l'échelle du mobilier, comment pourrait se manifester une virtuosité de l'utilisation ? Il est nécessaire de faire des choix dans l'usage.

L'objectif est donc de ne plus utiliser les objets de manière systématique et automatique, mais de développer un art de l'usage. L'art de se vautrer dans un canapé, l'art de s'installer dans sa chaise, l'art de choisir la bonne lumière... L'art, en somme, de toujours se réinventer dans l'usage.

Il y a souvent dans des mobiliers qui nous entourent une dichotomie, de laquelle nous voudrions nous détacher. Dans la créativité de l'usage d'une lampe, il ne s'agit plus d'appuyer sur un bouton pour allumer l'ampoule et d'appuyer de nouveau dessus pour l'éteindre, mais il s'agit de développer l'art de la nuance, de la variation, pour arriver à trouver la juste lumière qui convient à l'ambiance voulue. On sort ici de la systématisation d'un geste dichotomique, par l'apprentissage de la justesse, via l'analyse de la situation, pour devenir virtuose dans l'usage.

Par voie de conséquences, on en viendrait à des objets qui se modèlent au contact de leur utilisateur. Pour exemple, non pas dans le domaine du mobilier mais plus largement de l'objet, la chaussure, qui se fait au pied de son utilisateur, s'altère et donc prend forme dans la marche. Ou encore, le stylo-plume s'adapte à l'écriture de son écrivain.

Le concept d'affordance, que nous définissons plus loin, permet d'explicitier plus clairement comment les formes de l'instrument pourraient à l'échelle du mobilier, assurer le passage d'un usage exécutif à un usage interprétatif, plus personnel.

Mais comment concrètement l'instrument de musique se métamorphose-t-il ? Si l'on revient à notre étude sur l'instrument, par la pratique, le corps de l'instrument et le corps du musicien se retrouve en couplage dans l'habitude. C'est par conséquent, dans cette pratique, dans cette cohabitation, dans **cette confrontation, même, de deux corps, que l'un influence et contraint l'autre.** Le corps de l'instrument s'en voit alors transformé, le corps du musicien aussi.

B. Le corps musicien transformé

Il prend la guitare en main. Il la cale au creux de ses bras. Il pose ses doigts de manière plus ou moins instinctive sur la touche et la caisse, par mimétisme, par appel de la forme peut être. Sa main gauche se pose hasardeusement sur ce long manche, en tâchant d'assigner à chaque corde un doigt. Ses yeux se rivent sur ses doigts peu agiles qui tentent de s'articuler en accord. Son dos se courbe, son corps se déforme autour de l'instrument, pour mieux voir, pour mieux entendre son essai presque lancé. Sa main droite se jette alors pour une première claque sur les cordes. Quelques essais se relaient. Il s'arrête, s'assoie, retourne la guitare pour profiter de sa caisse de résonance sans le tracas des cordes. Jeu rythmique.

1. Geste et Posture

Appuyer sur la touche d'un piano est un événement. Que le toucher, l'enfoncement de la touche soit fluide, perlé, élastique, sautillant ; il est un passage, le moment clé, ultime.

« Le mouvement des phalanges sur le clavier s'accompagne d'un afflux de sève dans les mains, à travers les branches, les épaules, le tronc, l'assise, les jambes, et même les pieds sont en éveil. Le corps du pianiste se rassemble tout entier au bout de chacun de ses doigts, de ses feuilles, là où la pulpe est une antenne sensible, là où ses empreintes digitales le rendent unique. »²²

Si la main est la prothèse ultra-sensible du corps humain, qui permet cette connexion entre le musicien et son instrument, tout le corps est cependant sollicité. Avant même de

commencer à jouer, l'instrumentiste apprend à se positionner, à adopter la bonne posture, qui favorisera au mieux son jeu.

Il y a un investissement total du corps dans la pratique de l'instrument de musique. Tous les sens sont en alerte. Cet instant précis de la touche est alors mis en place, grâce à la sollicitation du corps tout entier. Cette sollicitation corporelle se fait différemment selon les instruments.

La distance qui sépare le corps du musicien et celui de l'instrument fluctue en fonction de la typologie de l'instrument.

Analysons, en ce sens, plusieurs exemples.

Le violon est posé sur l'épaule et retenu par le menton. L'instrument se porte à gauche et la main droite tient l'archet, le soulève. Le coude doit bien être levé pour que l'archet surplombe le violon. Au premier abord, le port du violon peut ainsi sembler très contraignant...

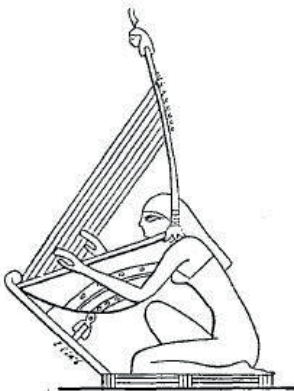
La guitare, tenue par une bandoulière ou posée sur les genoux, propose au musicien, au départ, des mouvements plus libres. La glissade sur sa touche, moment de liberté risqué, semble de même plus facile et moins contraignante.

De son côté, le piano est un instrument qui pose des contraintes encore différentes. Le musicien ne porte pas l'instrument, il s'assoie à côté, l'effleure, puis le domine. Son corps semble au départ moins sollicité, moins astreint par l'instrument. Néanmoins, en plus de ses mains, ses pieds sont particulièrement sollicités et participent pleinement, par les pédales, à l'identité du morceau. L'exercice du piano, qui tente de faire du pouce opposable, un doigt comme les autres, est

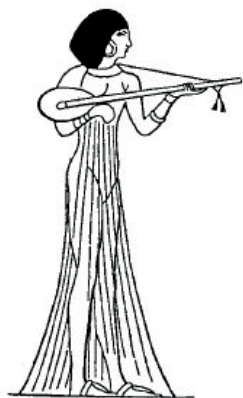
aussi très éprouvant.

Enfin, l'instrument à vent se place encore différemment dans la mesure où il sollicite l'essence de l'instrumentiste : son souffle.

La posture pour jouer d'un instrument de musique mobilise activement plusieurs membres. Cette contrainte dans la posture ne se fait pas de la même manière selon les instruments de musique. Ces règles spécifiques, semblant s'opposer au corps du musicien, sont cependant là pour favoriser une facilité dans le jeu et lui permettre de pouvoir être plus libre et plus efficace dans sa pratique.





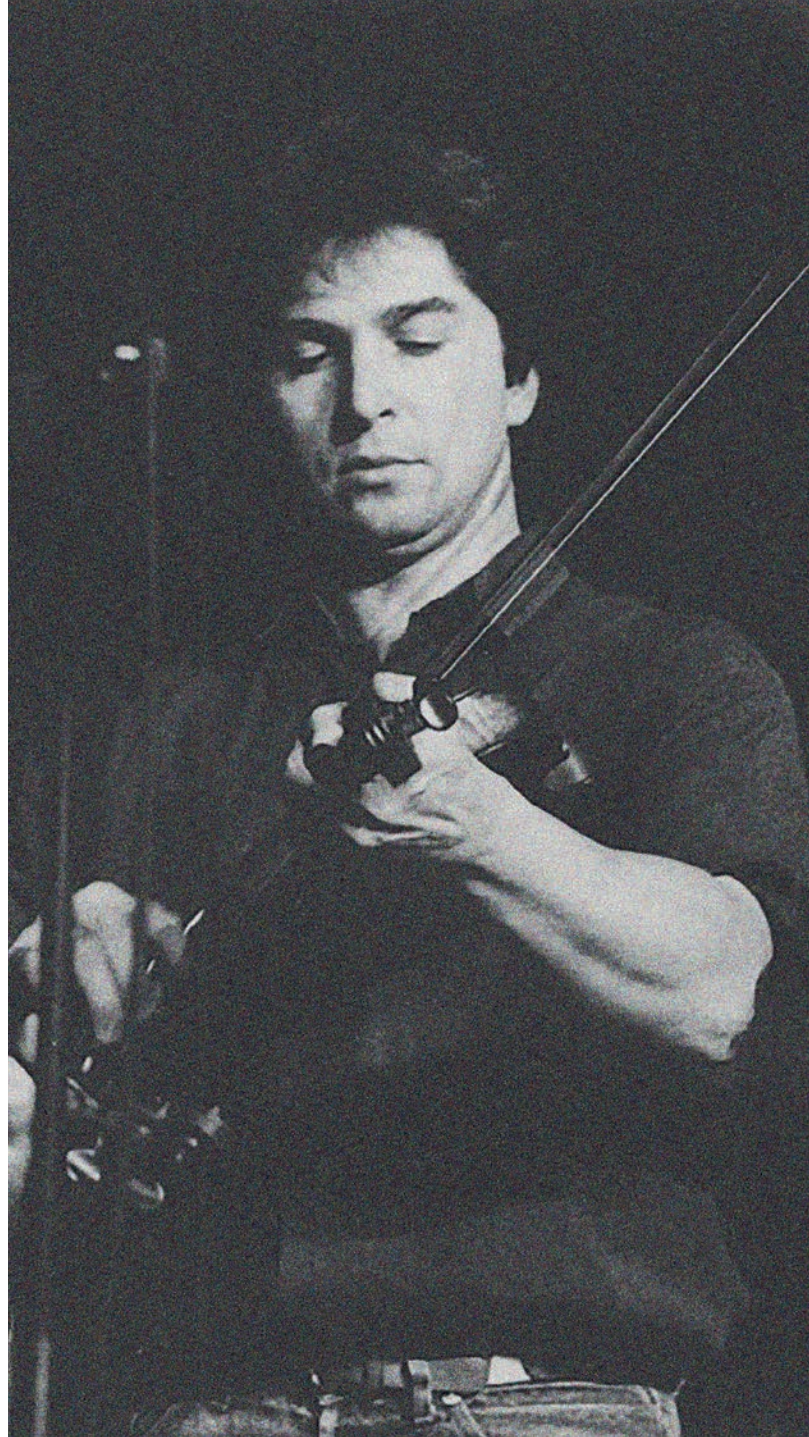


2. *L'éloquence du corps*

La posture du musicien, qui dans une dimension très technique, sert la facilité de jeu, apparaît finalement très normée et très figée. Cette dimension pourrait peut-être réduire les possibilités de postures et de tenue de l'instrument.

Des données éminemment culturelles entrent cependant en jeu. Il est ici question de civilité. La civilité corporelle, telle que l'évoque Lothaire MABRU, dans son article, *Vers une culture musicale du corps*, évoque des convenances extérieures du corps. Selon lui, ces convenances et contenance peuvent se lire comme une emprise de la musique sur le corps du musicien. La civilité du pianiste, qui se tient droit, en est un exemple signifiant. Ces données culturelles induisent un champ de possibilités dans les postures aussi important que dans les cultures : la condition du corps en mouvement est de cette façon, radicalement différente pour un violoniste de salon et un violoniste de rue. Ou encore, la façon de tenir le violon du concertiste occidental est, par exemple, remise en question par le violoniste indien assis en tailleur tenant le violon entre sa poitrine et son pied.

Toutefois, la culture et le contexte, pouvant sembler au départ contraignant, offrent finalement une liberté dans le maintien du corps. C'est tout un jeu de scénographie qui se met en place entre le musicien et son instrument. Si l'interprétation d'un morceau est un événement, le corps entier se métamorphose dans sa scénographie et peut alors changer en fonction des contextes.







3. *Marques de jeu*

La pratique d'un instrument implique de manière très intense le musicien. L'instrument et l'instrumentiste se transforment ainsi au contact l'un de l'autre. Cette pratique laisse donc des marques.

Par cette confrontation, par la contrainte que chacun des corps exerce sur l'autre, l'instrument déforme le corps du praticien. À l'instar de la danse ou des arts martiaux, l'instrument de musique entretient une technique et une pratique du corps qui le marque.

Cette métamorphose du corps se fait tant dans la structure du corps que dans sa texture. À l'image des callosités des mains des guitaristes, les mains habituées à l'exercice des gammes continuent de pianoter sur tout et partout.

Pour aller encore plus loin, la pince dessinée par l'épaule et le menton du violoniste engendre parfois des douleurs cérébrales importantes ; les tendinites et les problèmes de dos sont tant de traces de jeux qui démontrent la transformation du corps, dans la contrainte de la pratique.

Le corps de l'homme est donc totalement impliqué lorsqu'il joue d'un instrument. Il est éprouvé pendant tout son jeu, pour des raisons techniques mais aussi des raisons de convention. Le corps n'en ressort pas indemne.

Entre instrument et mobilier, il y a quelque chose qui sollicite tout le corps. L'objet contraint le corps humain et c'est dans l'habitude qu'il finit par s'adapter aux formes de l'objet (au sens large) ; nous avons pu précisément le décrire, ci-dessus, pour l'instrument.



Aussi, le mobilier fonctionne de manière assez similaire. De façon évidemment ergonomique, toutes les assises engagent pleinement le corps de l'utilisateur, le contraignent. Il se pose dessus, s'assoit, se répand, se détend. Tout son corps est dirigé par des surfaces dures ou est englouti par des formes molles.

D'une autre manière, tout comme l'instrument de musique, les codes sociaux, les règles induisent aussi des postures particulières. Une chaise rigide qui ne donne pas la possibilité de se répandre, se laisse décrire comme un tuteur qui permet à son occupant de se tenir droit, de se tenir bien à table, par exemple.

Le mobilier permet en ce sens, de conditionner le corps humain, tant dans sa posture que dans sa spatialité. Pour des raisons éminemment pratiques et ergonomiques, le mobilier contraint le corps à se donner pleinement, tout en lui laissant une certaine liberté. Le confort peut, néanmoins, glisser en conformisme de la posture et le mobilier devient autoritaire et vient façonner les corps, dans l'habitude, aux codes de bienséances et de bonnes postures du corps dans le contexte dans lequel il s'inscrit.

Pourrions-nous réinventer les postures dans l'objet de mobilier, en convoquant des postures induites dans la pratique d'un instrument ?

Différemment, le corps de l'instrument se trouve appelé à être modifié, à être mis à l'épreuve.

C. Le corps instrument modelé

Le corps de l'instrument, avant même d'être modifié dans la pratique, aspire à cette pratique, aspire à être éprouvé par celle-ci. Son corps appelle au jeu, par ses formes, par son potentiel musical. L'instrument ne se réalise alors pleinement en tant qu'instrument, que dans la pratique et dans la contrainte de la fusion avec le corps du musicien.

1. Avant la pratique, l'appel au jeu

Avant d'être joué, d'être éprouvé, l'instrument appelle au jeu. L'affordance²³ de l'instrument est sa capacité à suggérer sa propre utilisation.

La manière dont la mentonnière du violon est sculptée, suggère la pose du menton. Le creux de la tête des chevilles invitent de la même manière les doigts à venir s'installer autour pour régler la tension de la corde. L'instrument appelle au toucher, par sa forme plastique. Avant de jouer, on éprouve la texture, le poids et les formes.

Mais plus encore que d'appeler à être touché ou porté, l'instrument, dans toute sa matérialité, incite à la musique.

Le piano fermé semble, au premier abord, être un meuble inutile ; tandis que la simple ouverture de son clavier convie le musicien. Il y a une générosité, une hospitalité du piano qui invite le musicien à venir s'installer.

Les micro-satisfactions se lisent également comme des appels au jeu. Telle la légère résistance des clés de la flûte

traversière, par exemple, qui se ferment sur le corps de la flûte en silence grâce aux disques de feutre fixés dessous...

La mise en spectacle des instruments, par leur exposition ou leur rangement, se montre dès lors contradictoire, voire dans la négation de cet appel. Bernard SÈVE parle à cet effet de l'étui, comme d'un cercueil d'instrument. L'instrument se rapproche par-là, de l'outil dans la vision d'HEIDEGGER ; l'outil se donne comme un *étant-à-porté-de-la-main*²⁴ .

On pourrait de fait, lire dans la manière dont se présente l'instrument, une douce contrainte, qui happe l'attention du musicien et qui contraint l'instrumentiste à l'utiliser, tel que l'instrument se suggère lui-même.

L'instrument appelle au jeu par l'affordance, afin de se réaliser intégralement en tant qu'instrument dans la pratique, régulière et quotidienne.

2. La quotidienneté de la pratique

La pratique, comme nous l'avons vu, induit une temporalité longue. Se faisant sur le long terme, l'interaction avec le corps humain devient une contrainte majeure. Au contact du corps de l'instrumentiste, l'instrument se modifie avec le temps.

Physiquement déjà, les traces de jeu, (comme la patine par exemple) sur le corps de l'instrument, laissées par le musicien, sont tant de marques qui dessinent et modèlent l'instrument en objet unique. L'instrument a travaillé, il s'est adapté au musicien.

Le son de l'instrument a aussi été façonné dans cette pratique. Le bois a bougé, le timbre du son s'est déterminé.

Par voie de conséquences, il existe un manque dans l'instrument qui vient d'être fabriqué. Dès lors que le luthier achève sa réalisation, il reste un instrument en puissance, qui n'a pas sa pleine capacité d'instrument. Sa voix, son timbre se fait dans la pratique et se modèle au contact du musicien.

L'instrument apparaît vraiment avec le temps²⁵.

En outre, l'objet est transformé quotidiennement par des petites variations : par le montage, l'accordage, les changements de notes et le rangement.

3. Objet d'accord, de variations

La nécessité de l'instrument de musique de sonner juste pour interpréter une œuvre, lui ouvre dès lors un champ large de systèmes d'accordage. Le double système du violon (au niveau des chevilles et au niveau du cordier) montre aussi des degrés différents dans la variation.

On peut voir que les chevilles modulent plus largement la corde. Lorsque l'on tourne la cheville d'un tour, la hauteur de la note varie de plusieurs tons, tandis que les systèmes d'accroche au niveau du cordier viennent faire varier sensiblement la tension de la corde. Faire tourner le tendeur d'un tour, fait très peu varier la hauteur de la note. On a par conséquent, une gradation dans la manière de tourner.

L'ergonomie des systèmes d'accordage est minutieuse et la variation de la corde est visible par le musicien. Il voit la corde qu'il tend bouger, il y a quelque chose d'assez honnête et de didactique. On comprend quelle influence on a sur l'objet, on voit la corde se tendre.

De la même manière on peut voir les systèmes de variations de note comme les pistons, par exemple (les pistons tels qu'on les connaît sur la trompette actuelle ou alors les pistons rotatifs que l'on peut retrouver sur des cornets du 19^{ème} siècle). Les clés des flûtes ou des saxophones, dont le toucher sourd se fait grâce aux disques de feutre collés juste en dessous, sont encore d'autres exemples.

Ainsi, dans la pratique, dans le jeu, l'instrumentiste fait varier l'instrument. Ce dernier subit des variations avant le jeu (par

l'accordage), pendant le jeu (par les changements de note) et après le jeu (quand l'instrument va être rangé). L'instrumentiste tourne des clés, règle son instrument et le dérègle, distend ses cordes, sa peau, pianote, tape sur tous ses systèmes ...

Mais plus encore, le musicien va pouvoir utiliser de différentes manières tout le corps de l'instrument.





4. Le dédoublement des corps comme opportunités de jeu

Bernard SÈVE développe une thèse sur le corps double de l'instrument et de l'instrumentiste. En ce sens, il voit dans la pratique instrumentale une interaction entre quatre corps différents.

Le corps de l'instrument se dédouble. Son corps physique et son corps musical coexistent. Taper sur la caisse de la guitare, pour donner une rythmique, est une utilisation du corps physique de l'instrument, même si la guitare n'a pas forcément été pensée originellement pour cette pratique²⁶. La matérialité du corps de l'instrument correspond ainsi à son corps physique.

Jouer en arpège est une utilisation de son corps musical. L'instrumentiste doit de cette façon, apprendre à faire émerger le corps musical de l'instrument. Le moment de l'accordage est, de fait, un moment charnière qui peut se lire comme le passage d'un corps physique à un corps instrumental.

Deux corps existent donc, au sein d'un seul : cette double identité décuple ainsi les possibilités de jeu d'un instrumentiste, selon s'il fait ressortir le corps physique ou le corps musical de l'instrument.

Le corps de l'instrumentiste peut de la même manière, se dédoubler.

L'instrumentiste qui se prépare à jouer d'un instrument déforme son corps pour s'installer dans une posture peu naturelle. De la sorte, il fait glisser son corps naturel à son corps musical. Ce corps musical peut d'ailleurs se démultiplier.

À titre d'exemple, un pianiste qui est aussi violoniste a des tenues différentes pour chacun : son corps est à chaque fois réinventé, dès lors qu'il pratique un autre instrument.

Aussi, le musicien, lorsqu'il manifeste son corps musical, est libre de solliciter un des deux corps de l'instrument, ou les deux au cours du morceau.

La musique contemporaine explore la cohabitation des deux corps au sein d'un même morceau ; la musique expérimentale la pousse à l'extrême, en niant la dissociation du corps physique et du corps instrumental.

L'éventuelle double utilisation de l'instrument ouvre ainsi le champ des opportunités en matière de jeu.

Le corps physique de l'instrument qui aurait pu sembler être une contrainte c'est-à-dire un obstacle à la bonne pratique du corps musical, se trouve, dans la maîtrise de la pratique, une opportunité de jeu. L'archet non géré du débutant, qui se déporte du mauvais côté du chevalet, devient une occasion sonore de plus, pour l'instrumentiste contemporain, qui y voit une extension de son terrain de jeu. L'expertise de l'instrumentiste permet de décupler ses possibilités musicales.

De sorte, l'instrument construit sa voix, par la contrainte du corps physique du musicien ainsi que par la créativité dans son jeu et sa pratique.

Arraché à sa condition sonore, on peut lire dans l'instrument, un objet d'une remarquable ergonomie, dont les formes affordantes aspirent à être éprouvées. C'est un objet qui prend pleinement son sens et qui continue de s'ajuster quand l'utilisateur s'en sert. C'est un objet que l'on peut faire varier, très justement, pour l'accordage et pour changer de note pendant l'interprétation d'une œuvre. C'est un objet qui appelle à la créativité dans l'usage.

L'instrument se développe et prend ainsi tout son sens au regard de trois temporalités différentes : son temps propre, le temps de l'instrumentiste qui en joue (et qui de fait, le modèle) et le temps de l'interprétation de l'œuvre. Quelle analogie avec le mobilier peut-on faire ici ?

Pour le mobilier, le temps de l'objet semble souvent fonctionner à l'inverse de l'instrument. On pressent que le **temps va épuiser l'objet plus que de le bonifier.**

Mais n'est-il pas fabuleux de sentir le canapé se modeler aux formes de notre corps, de telle façon à ce qu'il devienne un objet à notre image, à la silhouette de notre corps ? Par-là, l'objet devient unique.

La temporalité de l'usager est, quant à elle, différente de celle du musicien. L'usager qui vieillit arrive de moins en moins à **utiliser efficacement certains objets du quotidien ; tandis que le musicien qui vieillit, tout en pratiquant, change sa manière de jouer, sans pour autant l'appauvrir.**

La temporalité très particulière de l'interprétation d'une œuvre est alors plus complexe à saisir. Ce temps se présente comme un moment de captation d'attention, un temps entre les temps de l'homme et de l'instrument, un instant de rencontre. **Par cette temporalité, ou plutôt cette atemporalité de l'œuvre musicale, nous nous heurtons à l'essence de la musique et à ses enjeux métaphysiques. On prend conscience que ces derniers, sont véritablement détachés du mobilier et, de fait, difficilement transposables à ce domaine.**

On découvre ainsi, par l'apprentissage, une contrainte émancipatrice. Le corps musicien, contraint dans le jeu, développe une richesse dans sa transformation. Le corps instrument, contraint lui aussi, ouvre sur une grande liberté dans son mode de pratique.

L'instrument se saisit de l'attention du musicien. C'est la raison pour laquelle, il le prend en main et oblige son corps physique à devenir un corps musical. Il débute ; il progresse ; par la pratique il devient expert.

Ensuite, par son expertise, le musicien est libre de faire se dévoiler le corps musical ou physique de l'instrument. Les possibilités n'en sont que décuplées. Il interprète comme il le sent. Sa posture est disposée à varier selon les contextes. Au sortir de cette pratique, de ce duo, de ce duel, le corps de l'homme et le corps de l'instrument se sont marqués l'un l'autre, on lit alors des traces de jeu.

Ici, trois points ont permis de développer une analogie entre l'instrument et le mobilier :

- **L'interprétation**

L'analyse de la pratique de l'instrument permet d'ouvrir sur une nouvelle forme d'usage des objets de mobilier. L'émancipation du musicien dans l'interprétation, nous fait comprendre qu'il peut être intéressant d'utiliser les objets de mobiliers de manière choisie et non pas systématique. Par là, on cherche à ne plus s'user dans l'usage et à sortir de la contrainte de l'exécution pour aller vers la liberté dans l'art de l'interprétation.

- **La relation au corps**

Dans la sollicitation qu'induit la pratique d'un instrument ou l'usage d'un objet de mobilier, on sent un ADN commun, dans l'implication physique mais aussi sociale qu'il peut exister.

- **La temporalité de l'objet**

L'instrument de musique qui se dévoile dans la pratique se révèle vraiment comme une source d'inspiration riche pour les objets de mobilier. Ainsi, on en retient l'ergonomie des formes ; la longue temporalité permettant de finir l'objet (et même de faire l'objet) ; l'utilisation conventionnel ou non d'un objet et les multiples systèmes de variation.



CONCLUSION

Dans leurs nuances, libertés et contraintes interagissent à différents niveaux pour modeler la fabrication et la pratique d'un instrument de musique²⁷. Toutes les contraintes que l'on a pu voir, se révèlent comme tremplin de liberté et de créativité tant dans la fabrication que dans la pratique et l'interprétation musicale. Plus encore, c'est de ces contraintes que naît la créativité.

L'instrument de musique dans sa fabrication, existe au regard de trois niveaux de contraintes qui mènent à différentes formes de libertés.

En premier lieu, l'instrument est pensé dans sa "physicalité". Ainsi, lorsque l'on pense un dispositif sonore, audible, on installe un rapport au son en tant que matériau. De fait, des textures sonores, des timbres apparaissent, dans la nécessité de sonner.

L'instrument doit, dans un second temps, être appréhendé par rapport à la musique qu'il porte. Il entre dans un rapport au son musical.

Ainsi, c'est vraiment dans le cadre de l'interaction, entre le facteur d'instrument et l'instrumentiste, que la conception de l'instrument prend plus amplement son sens.

Dans sa pratique, qui implique un apprentissage, l'instrumentiste s'émancipe pour passer de l'exécution à l'interprétation. L'instrument de musique se voit dès lors **transporté dans un double mouvement d'influence entre son corps et le corps du musicien.**

Les possibilités de jeu se décuplent donc dans cette confrontation corporelle contraignante qui engendre une richesse dans les possibilités d'existences des deux corps, celui de l'instrument et celui de l'instrumentiste.

La tension qu'il existe entre contrainte et liberté dans l'instrument de musique génère différents types d'instruments **et des pratiques très techniques et infiniment riches**. Il me semble possible d'en dégager un vaste champ d'opportunités **afin de développer une gamme de mobilier**.

C'est pourquoi, de manière transversale, mon mémoire fait sentir la manière dont l'objet de mobilier se développe de la même façon que l'instrument - entre contraintes et libertés - tant dans sa conception que dans son utilisation, par laquelle le corps est très impliqué.

En termes de fabrication, l'analogie entre instrument de musique et mobilier se fait par la mise en tension, la résonance, les matériaux (choix, association et travail), l'importance des tendances puis l'intérêt de l'objet dédié. En termes de pratique, cette analogie se fait au niveau de l'interprétation, de la relation au corps puis de la temporalité de l'objet.

Les contraintes de l'instrument ont abouti sur des dispositifs techniques généreux en structures, en systèmes de modulation, en ergonomies et en factures.

Les contraintes de l'instrument sont des leviers de liberté et de créativité, pour le domaine du mobilier qui peut réutiliser **ces dispositifs et ces savoir-faire, afin de se renouveler; sans nécessairement devoir conduire à du mobilier produisant du son**.

La manière d'envisager la relation à l'objet, au regard du rapport entre l'instrumentiste et son instrument dans la pratique, est également une source de renouvellement de la notion « d'usage ».

Je vois, en ce sens, la possibilité d'installer une forme de musicalité, dans des objets de mobilier. Cela ouvre d'ailleurs à de multiples questions à analyser : comment dessiner des objets à interpréter ? Que seraient des objets à utiliser avec précision comme un virtuose, en accord avec le contexte dans lequel ils existent ?

Et que peut-on faire varier à l'échelle du mobilier ? On pourrait varier des degrés de chaleur, de l'émission d'air, **de la lumière...** **Faire varier des flux en somme.** On pourrait faire varier, de la tension, ergonomique ou structurelle, de l'élasticité, de la hauteur, de la largeur, de l'ampleur... Il ne s'agit donc plus d'utiliser un objet de manière binaire, mais de devenir virtuose dans l'usage, pour utiliser avec justesse des dispositifs de variations dans l'objet, en ayant les qualités d'un grand interprète dans l'utilisation.

Objets de variations, objets de nuances, j'espère trouver la juste mesure pour développer une gamme d'objets, comme une appogiature²⁸ dans leur domaine.

Notes de bas de page

¹ Bernard SÈVE est professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à l'UFR de philosophie de l'Université Lille-3 Charles-De-Gaulle. Son ouvrage *l'instrument de musique, une étude philosophique* a été une belle découverte et l'une des plus inspirantes.

² Organologie : études des instruments de musique.

³ Définition croisée de thème et de variation, selon le CNRTL et l'unité de musicologie de l'Université Catholique de Louvain : un «thème», étymologiquement « ce qui est posé », est une ligne mélodique ou une séquence harmonique reprise tout au long d'une œuvre. Il structure l'œuvre musicale tout en subissant des reprises, des variations et modulations. Il est effectivement naturel de varier un motif, un rythme, un timbre, cela fait partie de l'essence même de l'art musical et cette variation semble proche, à certains égards, du processus d'improvisation.

⁴ Définition du design par Christophe FILLÂTRE, président de l'agence carré noir.

⁵ André SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*.

⁶ Classification universelle et scientifique élaborée en 1914 par Curt SACHS et Erich VON HORNBOSTEL. Elle divise les instruments de musique en quatre familles qui les classe par élément vibrant .

⁷ Comme l'instrument a nécessité de sonner, l'objet de mobilier a, lui aussi, ses nécessités pratiques. Anne BEAYAERT-GESLIN décrit ainsi le prototype, qui peut être défini par quelques contraintes pratiques. Ce prototype se lit comme « ce qui apparaît [lorsque] certaines propriétés superficielles (couleur, texture et autres propriétés formelles superficielles) dépourvues de pertinence [sont] écartées, ce qui [permet] de stabiliser une occurrence significative pouvant prendre part aux confrontations stratégiques dans la scène pratique». Elle prend dès lors l'exemple de la chaise que l'on peut réduire à deux plans : un horizontal, l'assise et un vertical, le dossier. Cette chaise devra résister au poids d'un corps. À partir de cela peut se découpler une infinité de possibilités en matière de couleur ou de forme par exemple. Comment les nécessités de

base de l'instrument pourraient-elles-venir servir les nécessités de bases d'un objet de mobilier ?

⁸ On voit alors se dessiner une société d'instrument, dont les amplitudes des instruments sont complémentaires.

⁹ Patrice SCIORTINO nous parle du violon dans son ouvrage *Mythologie de la lutherie* après avoir explicité le fait que tout résultat sonore est généré par la rencontre d'un corps dur avec un corps tendre et d'un corps actif sur un corps inerte.

¹⁰ Cours 2 sur *L'Anthropologie de l'Organologie* à l'Université Nice Sophia Antipolis.

¹¹ Témoignage de Cyrille HÉMÉRY, luthier à Nevers que j'ai pu rencontrer pour un entretien en juin 2017.

¹² La lutherie sauvage consiste à créer des instruments hors des méthodes classiques. Elle ouvre alors le champ des possibles en termes de matériau. Elle sort l'instrument de musique de sa facture habituelle et s'approche donc plus d'une méthode expérimentale.

¹³ Bernard SÈVE, *L'instrument de musique, une étude philosophique*.

¹⁴ Andreas HELLINGE, luthier à Genève.

¹⁵ Anthony MASURE, dans sa partie usage, pratique, amateur de sa thèse *Le design des programmes, des façons de faire du numérique*, thèse en Esthétique spécialité Design dirigée par Pierre-Damien HUYGHE, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Arts plastiques et sciences de l'art, 2014.

¹⁶ STIEGLER en explique la différence dans un entretien mené par Catherine GEEL pour la revue *Azimuts*.

¹⁷ Catherine DAVID, *crescendo*, avis aux amateurs.

¹⁸ Christian FAURÉ, dans l'un de ses hypomnemata différencie l'usage de la

pratique malgré leur interchangeabilité dans les discours actuels.

¹⁹ Cf ^{*13} Anthony MASURE, *Le design des programmes, des façons de faire du numérique*.

²⁰ Rémy CAMPOS, enseignant d'histoire de la musique au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Citation extraite de son article de l'exécution de la musique à son interprétation.

²¹ François COUPERIN (1668-1733) est un compositeur français, organiste et claveciniste.

²² Cf ^{*15} Catherine DAVID, *Crescendo, avis aux amateurs*.

²³ Le concept d'affordance a été forgé par James J. GIBSON dans les années 1970 à partir du verbe «to afford» pour représenter les propriétés de notre environnement qui, lorsqu'elles sont perçues, nous poussent à agir.

²⁴ On lit dans cette définition de l'outil, quelque chose qui parle de l'affordance. On pourrait alors rapprocher ce concept d'HEIDEGGER de son concept d'avenance, dont François FÉDIER nous rappelle l'ampleur plus lisible dans sa langue originelle "Ankommende". L'avenance est donc ce qui vient jusqu'à nous pour presque nous toucher et non pas juste comme quelque chose qui arrive.

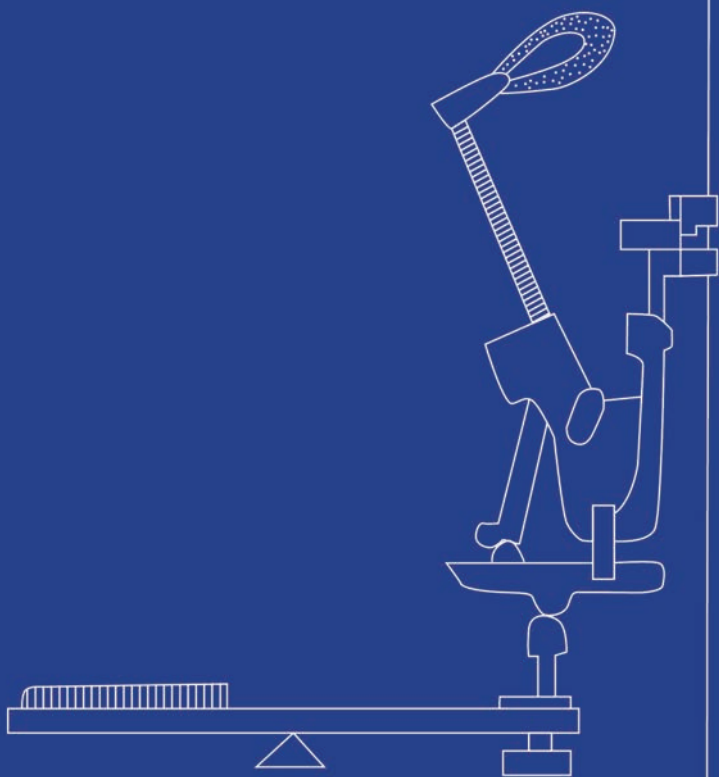
²⁵ On peut voir dans l'instrument un éloge à la lenteur. L'instrument prend le temps de se faire. Si nous nous écartons un instant de cette dimension de pratique, on peut voir que ce temps, cette lenteur que l'instrument convoque pour sonner bien, est déjà lisible avant même que l'instrument ne soit fabriqué, dans les veines de son bois. En effet, nous l'avons vu, la croissance ralentie par le froid mène à des anneaux resserrés du bois, qui est dès lors plus dense et plus résistant. Ce bois possède ainsi de remarquables qualités notamment acoustiques. Plus le bois a grandi lentement, plus l'instrument a des qualités acoustiques notables.

²⁶ Cet instrument laisse donc une part de liberté à l'instrumentiste. On peut voir un phénomène similaire pour les objets de mobilier : la chaise que l'on

fait tenir en équilibre sur ses deux pieds arrière, pour faire un objet balancier par exemple, est un phénomène qui n'avait pas du tout été anticipé. En contrepartie, des objets tels que la voyeuse du 18^{ème} siècle fonctionnent de manière inverse en officialisant la posture à califourchon sur une chaise, posture originellement sauvage (sauvage dans la manière qu'elle a de détourner les codes de la chaise traditionnelle).

²⁷ La nécessité de faire bien sonner un instrument peut mener à une recherche poussée qui mène à des opportunités sonores dans l'essai d'un matériau. Le fait de détourner, des difficultés de l'instrumentiste, dans la pratique, peuvent alors mener à proposer des impertinentes réponses dans une interprétation riche et unique. Des règles de jeu peuvent permettre une émancipation dans la technique. Les contraintes arbitraires, telles que les règles représentent alors le plus grand risque d'entrave à la liberté, dans ce qu'elles ont d'autoritaire.

²⁸ Petite note d'agrément hors mesure, étrangère à l'accord avec lequel elle est entendue et sur laquelle prend appui la note principale qu'elle met en valeur.



POSTLUDE

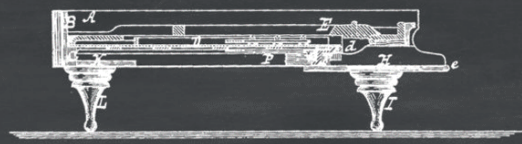
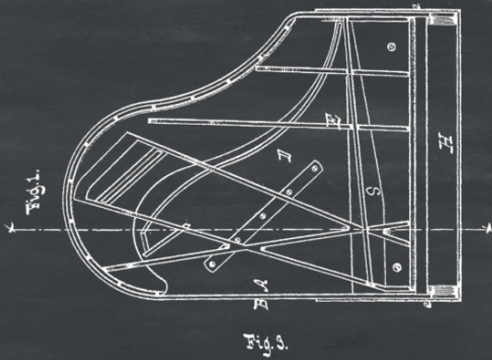
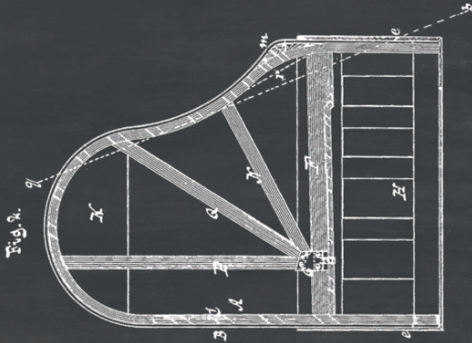
UNITED STATES PATENT OFFICE.

CHRISTIAN F. T. STEINWAY, OF NEW YORK, N. Y.

IMPROVEMENT IN GRAND PIANO-FORTES.

No. 204,106.

Patented May 21, 1878.



Witnesses
Otto Hofeland.
Hugo Bueggerlein

Inventor.
Christian Friedrich Theodor Steinway
by Van Santvoord & Hauff
his attor.

Le piano comme pont

Le piano, dans son utilisation et dans la manière qu'il a d'exister dans l'espace, peut se lire aussi bien comme un instrument que comme un meuble.

Contrairement à l'objet, l'instrument a de plus qu'il invite incessamment l'instrumentiste à venir jouer. Comment faire taire cet instrument se plaignant, cet objet trop bruyant dans l'appel qu'il lance ? L'instrument de musique a donc cette nécessité de disparaître lorsque l'on n'en joue pas. On le range dans son étui car s'il n'est pas joué, il n'a pas de sens.

Sédentarité

Le piano possède alors un statut plus ambigu dans sa dimension sédentaire, dans la manière qu'il a de ne pas disparaître mais de rester dans une pièce et donc d'être plus admis parmi les meubles. Son rangement se résume à la dépose d'un tissu sur ses touches, comme un linceul ou à la fermeture du clapet du clavier (s'il existe). Ne disparaissant donc pas lorsque l'on n'en joue pas, il fait partie intégrante de la pièce dans laquelle il se trouve. Lorsqu'on le ferme, il devient un meuble inutile, un meuble encombrant et ostentatoire, tel que l'évoque Catherine DAVID dans son écrit. Le piano est ainsi le seul instrument sur lequel on se permet de déposer un verre, un vase, des documents, le seul sur lequel on ose s'appuyer, voire s'affaisser.

La polarisation de l'espace

Par sa résidence, sa persistance dans une pièce et sa potentialité sonore qui appelle au jeu, l'instrument qu'est le piano a cette

capacité à structurer l'espace. Antoine HENNION dans son livre *la passion musicale*, (au chapitre II.2 « qu'entends-tu ? » ethnographie d'une classe de solfège) évoque l'exemple du piano dans la salle de solfège. Cet instrument en polarisant l'attention des élèves, par son autorité, permet de faire se déployer le dispositif de « salle de solfège ». Par sa présence au centre de la pièce, le piano agence l'espace et met en place la polarisation des enfants vers l'objet du cours. Il se manifeste donc comme un intermédiaire entre les élèves et le professeur. Le piano qui se place « entre », fonctionne en conséquence comme un écran entre nous et la musique ; entre l'auditeur et le musicien ; plus largement, entre l'instrument et le mobilier.

La dimension musicale de l'instrument exacerbe cette dimension, mais nous permet alors de comprendre comment un objet peut agencer et polariser l'attention dans un espace.

Le canapé procède d'une manière assez similaire dans le salon, il offre un pôle autour duquel se rassembler pour un apéritif, pour regarder la télé. Il rassemble les convives.

Hospitalité

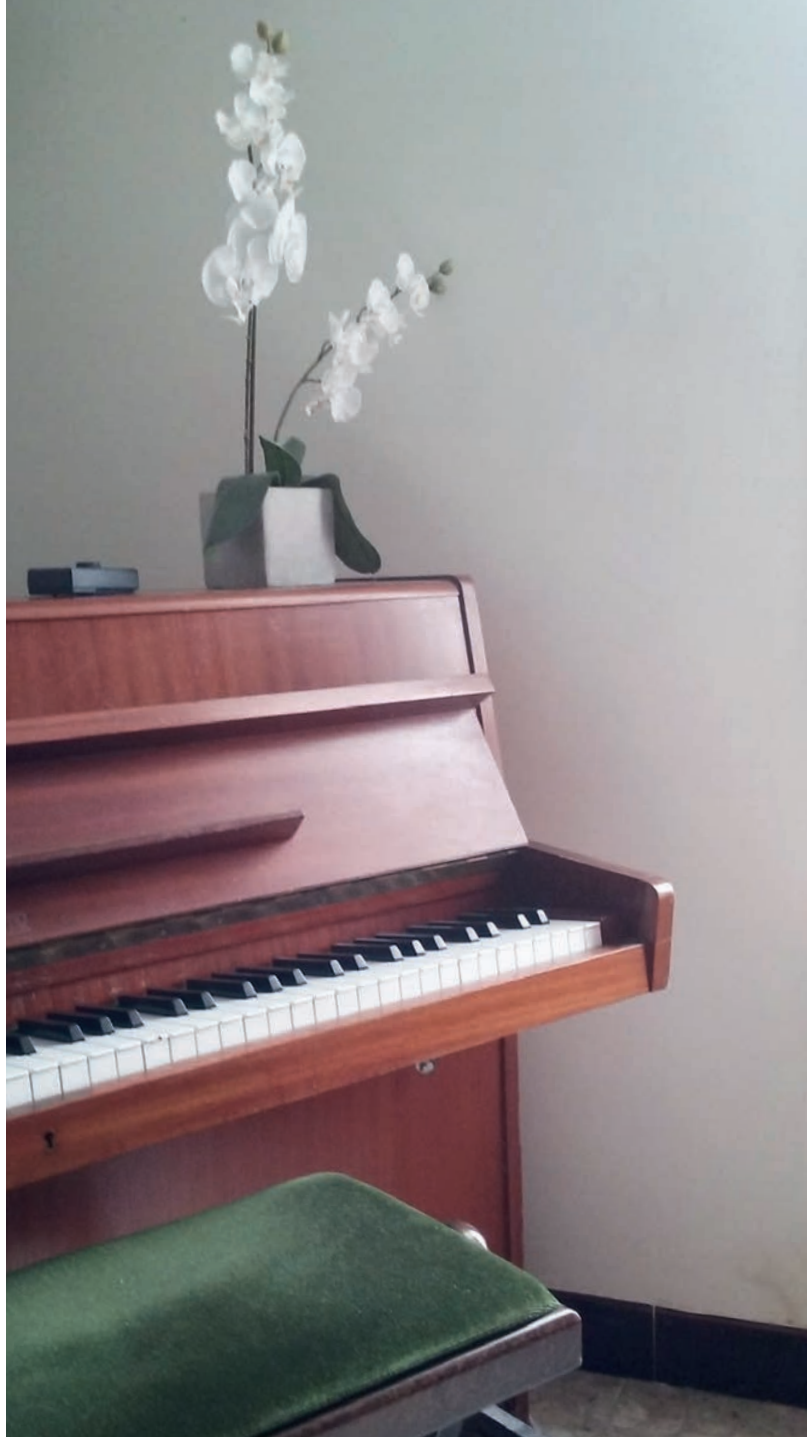
Le piano semble être un instrument moins personnel, dans la mesure où on ne le range pas, où on ne le transporte pas avec soi. Il se rapproche alors du mobilier dans ce qu'il a d'accessible pour tout le monde, physiquement. Chacun peut ainsi s'installer devant le piano, comme on s'installe à un bureau ou à table. Nous n'avons pas la charge de tenir l'instrument dans nos bras. Le piano est donc hospitalier. Un piano ouvert semble accessible à tous, à tout moment, il convie chacun à venir jouer quelques notes, quelques morceaux.

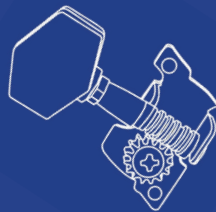
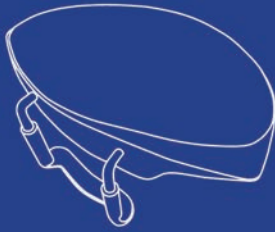
Indulgence

L'apprentissage d'un instrument de musique se fait par palier. Les paliers de progression fonctionnent très différemment selon les instruments. Le violon a d'ingrat qu'il faut se battre avec lui pendant des semaines, voire des années avant d'arriver à faire sortir un son qui ne grince plus ; et ses notes introuvables... Aucun repère n'est dessiné sur sa touche d'ébène. Le piano quant à lui, même s'il demande, à un certain niveau, une extrême agilité, (pour la main droite et la main gauche de manière dissociée, tout en arrivant à apporter la juste nuance avec les pieds) il est au début extrêmement accessible. On pourrait même le voir comme le plus accessible de tous les instruments.

Il y a une lisibilité très nette des notes : les marches sont les touches blanches et les peintes qui sont les notes altérées (dièses ou bémols), sont les noires. Cela est, d'une certaine manière, rassurant : les notes sont mises à plat, devant nous. Il est abordable, avenant et apparaît dans un premier temps très docile. On peut en tant que débutant ne pas prendre trop de risque en effleurant le clavier du piano. Il suffit d'enfoncer une touche, qu'importe la manière, pour sortir un son rond et propre. Un « au clair de la lune » est vite attrapé. De la même manière, chacun peut se risquer librement sur les premières mesures de la lettre à Elise de BEETHOVEN... (Sans pour autant réussir à atterrir sur le si convoité « la » de la troisième mesure qui permettrait d'enfin achever cette si célèbre première phrase). Le piano se rapproche par conséquent, du mobilier qui a cette ambition d'être facilement préhensible dans son usage et son utilisation.

Ainsi, dans sa dimension sédentaire, sa manière dont il dessine et agence l'espace et par la façon qu'il a d'être accessible pour tous - hospitalier et indulgent - le piano se révèle être le parfait pont entre le domaine des instruments et le domaine des objets de mobilier.





Remerciements

À tous ceux qui ont pu m'aider au cours de ce mémoire, merci.

Merci à Clotilde, par qui tout a commencé. Merci à tous mes professeurs de violon, de solfège et d'orchestre et plus particulièrement à Bernard et Christelle GAUTHERIN.

Merci aux musiciens de ma maison et de mon entourage; violonistes, pianistes, bassistes, guitaristes, joueur d'ocarina et de pèpeau en tout genre.

Un grand merci à Luiz DOS SANTOS, aux côtés duquel j'ai pu découvrir la lutherie, à Cyrille HEMERY et Guy ESTIMBRE pour le temps qu'ils ont su m'accorder avec attention pour me partager leur métier ainsi qu'à Laurent MARTY pour ses conseils.

Merci à l'ensemble de mes professeurs pour leur regard incisif et leurs conseils inspirants et plus particulièrement à mes tuteurs Patrick BOURGNE et Bertrand GRAVIER.

Je remercie par la même Anne-Catherine, pour son aide attentive, ses relectures et ses conseils toujours rafraichissants et encourageants ainsi que Pierre-Emmanuel.

Merci à François-Régis - pour son rythme et sa trille inégalée -, à Joseph-Marie - et son jazz endiable -, ainsi qu'à toutes les personnes qui ont pu venir frapper sur le djembé et la guitare trônant sur mon bureau, qui ont participé à bâtir un entourage musical pour l'écriture de ce mémoire.

Merci à mes camarades de classe de DSAA, Valentin, Doriane, Thibault, Noémie, Thomas, Tianyi, Miko, Emelyne, Johan, Claire, Estel et Lucile.

Je remercie enfin mon ex-binôme Marie qui a su me montrer comment partager une belle expérience de charrette et par avance merci à mon binôme Grégoire qui saura m'épauler avec brio.

Ouvrages littéraires

André SCHAEFFNER, 1980, Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Mouton Editeur

Antoine HENNION, octobre 2007, La passion musicale, Editions Métailié

Bernard SÈVE, mars 2013, L'instrument de musique, une étude philosophique, Editions du seuil

Catherine DAVID, septembre 2006, Crescendo, avis aux amateurs, Editions actes sud

François DAGOGNET, septembre 1989, Éloge de l'objet : Pour une philosophie de la marchandise, Edition VRIN

Michael GELVEN, 1995, Être et temps de HEIDEGGER: un commentaire littéral p60-p80

Pascal QUIGNARD, octobre 1997, La haine de la musique, Edition Gallimard

Patrice SCIORTINO, septembre 2000, Mythologie de la lutherie, Edition l'Harmattan

Articles

Anne BEYAERT-GESLIN, 31 décembre 2010, Les chaises. Prélude à une sémiotique du design d'objet

Anne BOISSIÈRE, 2011, André SCHAEFFNER et les origines corporelles de l'instrument de musique

Catherine GEEL, Quand s'usent les usages : un design de la responsabilité ? Entretien de Bernard STIEGLER, Azimuts n°24 2004, Edition ESADSE

Christophe d'ALESSANDRO, 2012, Révolution (industrielle) dans la facture instrumentale

Lothaire MABRU, Vers une culture musicale du corps

Stéphane ALLAIRE, juin 2008, À propos du concept d'affordance

Sylvie LE BOMIN, Emeline LECHAUX et Marie-France MIFUNE 2008, Ce que « faire ensemble » peut vouloir dire en musique, p. 175-204

Christian FAURÉ, 18 novembre 2008, Hypomnemata : Supports de mémoire, distinguer les usages des pratiques

Conférences

Conférence du LEO (laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie), Cours 2 de Luc CHARLES-DOMINIQUE à l'Université Nice Sophia Antipolis, 1 janvier 2011, Anthropologie de l'organologie, réalisé par Estelle COLL

Sites internet

<http://www.iremusc.cnrs.fr/fr/programme-de-recherche/organologie>

<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/>

Anthony MASURE, le design des programmes, des façons de faire du numérique, thèse en Esthétique spécialité Design dirigée par Pierre-Damien HUYGHE, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Arts plastiques et sciences de l'art, 2014, thèse en ligne: www.softphd.com

<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/>

Crédits images

p1 -Interprétation plastique du témoignage de Cyrille HEMERY sur les ressemblances entre la plomberie et les instruments à cuivre (collage personnel)

p23-24- Le yaybahar, inventé par le compositeur et designer sonore turque Tur GÖRKEM SEN. Instrument au croisement d'un cordophone et d'un membraphone

p27 – Archet de violon

p28 - Fabrication des ouïes d'un violon, atelier de lutherie

p33 - «Galbe», lampe du projet Luth de Sébastien CORDOLEANI en partenariat avec le luthier Ugo CASALONGA et l'éclairagiste Jean-Luc LE DEUN

p41- Rosace de guitare

p42 - Rosace d'oud

p52-53 - Caisse de mandoline

p60 - Flûte traversière, poster de brevet imprimé

p61- Chaise, poster de brevet imprimé

p63 - Caisse claire, poster de brevet imprimé

p64 - Bandjo, poster de brevet imprimé

p65 - Lit, poster de brevet imprimé

p67 - Cymbale, poster de brevet imprimé

p50-83-84-85 –Joueur d'oud, harpe sur une tige, joueur de flûte, harpiste égyptien, joueur de lyre, guitare attachée au cou, guitariste dansant - illustrations tirées de «la vie privée des anciens» par René MENART (dessins d'après les monuments antiques par Cl. SAUVAGEOT)

p87- La tenue « ménétrière » du violon : S. BARRAN, membre de

l'Ensemble des Violons de Gascogne. Bal à Colomiers, 1993 (photo :
Lothaire MABRU)

p88 - La tenue indienne : V. G. Jog à All India Radio, s.d. (photo : Christian
LEDoux)

p89 - La tenue maghrébine : Taoufiq BESTANJI, Constantine, Algérie

p91 - «main de pianiste», sculpture d'Auguste RODIN (photo du musée
RODIN)

p99 - Pistons de trompette, exposition de Guy ESTIMBRE «une expo dans
le vent, un voyage dans le temps», Clermont-Ferrand (photo personnelle)

p100 - Système de cléage, exposition de Guy ESTIMBRE «une expo dans le
vent, un voyage dans le temps», Clermont-Ferrand (photo personnelle)

p118 - Piano, poster de brevet imprimé

p123 - Piano (photo personnelle)

Illustrations des introductions de chapitres (dessins personnels)

TABLE DES MATIÈRES

PRÉLUDE	p.5
----------------------	-----

INTRODUCTION	p.9
---------------------------	-----

PREMIER MOUVEMENT	p.17
--------------------------------	------

**La fabrication : La prise en compte d'un triple
niveau de contraintes**

Nécessités sonores de l'instrument

1	<i>Contrainte originelle : la nécessité de sonner</i>	p.20
2	<i>Dessiner sa forme ou comment modeler sa voix</i>	p.25
3	<i>Une rigueur formelle, pour une liberté sonore</i>	p.29

L'instrument comme condition ontologique de la musique

1	<i>La fabrication, entre rituel et tradition</i>	p.34
2	<i>Interinfluence de la musique et de son instrument interprète</i>	p.38
3	<i>Vers une fixation formelle ?</i>	p.43

Contraintes dans l'objet dédié

1	<i>La figure du musicien-luthier</i>	p.47
2	<i>La mise à distance du musicien et de son instrument</i>	p.49
3	<i>Le luthier, entre expérimentations et échanges</i>	p.54

DEUXIÈME MOUVEMENT p.69

La pratique : Libertés d'interprétation du musicien amenant à de nouvelles possibilités de corps

*De l'amateur à l'expert,
l'émancipation dans la pratique*

- 1 *L'instrument de pratique* p.72
- 2 *L'apprentissage comme tremplin* p.74
- 3 *L'émancipation dans l'interprétation* p.76

Le corps musicien transformé

- 1 *Gestes et postures* p.81
- 2 *L'éloquence du corps* p.86
- 3 *Marques de jeu* p.80

Le corps instrument modelé

- 1 *Avant la pratique, l'appel au jeu* p.93
- 2 *La quotidienneté de la pratique* p.95
- 3 *Objet d'accord : Variations* p.96
- 4 *Le dédoublement des corps comme opportunités de jeu* ... p.101

CONCLUSION p.107

Notes de bas de pages p.112

POSTLUDE p.117

Documentations p.128

Crédits images p.130

