



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

Claudia Fritz
et Stéphanie Moraly

MusiqueS

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

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

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

MusiqueS

Série « MusiqueS & Musicologie »

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

Claudia Fritz et Stéphanie Moraly (dir.)

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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université.

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

© Sorbonne Université Presses, 2022

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

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

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

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

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

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

II Caradot – 979-10-231-2269-5

II Cohen Letierce – 979-10-231-2270-1

II Terrien – 979-10-231-2271-8

III Gosselin – 979-10-231-2272-5

III Milliot – 979-10-231-2273-2

III Wadhera – 979-10-231-2274-9

IV Penesco – 979-10-231-2275-6

IV Pistone – 979-10-231-2276-3

IV Dubois & Fritz – 979-10-231-2277-0

V Galpérine – 979-10-231-2278-7

V Durieux – 979-10-231-2279-4

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

Direction des publications du Collegium Musicae : Achille Davy-Rigaux

Direction du Collegium Musicae : Benoît Fabre

Composition et mise en page : Adeline Goyet

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

TROISIÈME PARTIE

Être violoniste à Paris
au XIX^e siècle

LA PHOTOGRAPHIE DU VIOLON
 ET DU VIOLONISTE EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE :
 LE CAS DE JOSEPH JOACHIM

Piyush Wadhera

« Certaines virtuosités tiennent de la sorcellerie. » Ainsi commence le texte de la double-page intitulée « La main des virtuoses » et publiée en juin 1904 dans la revue *Musica*. Rédigé par Léo d'Hampol, l'article présente les photographies de la main gauche de six artistes de renommée internationale au cours de leurs passages respectifs à Paris – le violoniste allemand Joseph Joachim, le violoniste espagnol Pablo de Sarasate, le violoniste français Jacques Thibaud, l'altiste belge Louis van Waefelghem, le violoncelliste hollandais Joseph Hollmann et le violoniste espagnol Albert Geloso (fig. 1). Prises par d'Hampol, ces photographies cherchent à fixer, « selon les seules données de la science, les causes physiologiques de virtuosités qui font l'admiration publique et assurent à ceux qui en sont favorisés une place enviable dans la vie artistique contemporaine ». L'article présente ainsi deux constats sur la culture musicale du XIX^e siècle en France – l'engouement du public pour la virtuosité, et l'ambition chez les musiciens d'accéder à un panthéon enviable des génies de l'époque.

Bien que ces deux arguments soient présentés ici en une seule phrase, notre article cherchera à les désassocier, afin d'explorer les nuances de la construction visuelle de la virtuosité musicale, ainsi que les différentes stratégies de carrière à disposition des musiciens. Nous nous consacrerons à l'exemple du violoniste virtuose Joseph Joachim, qui se présente en concert à Paris au long de la transition entre le Second

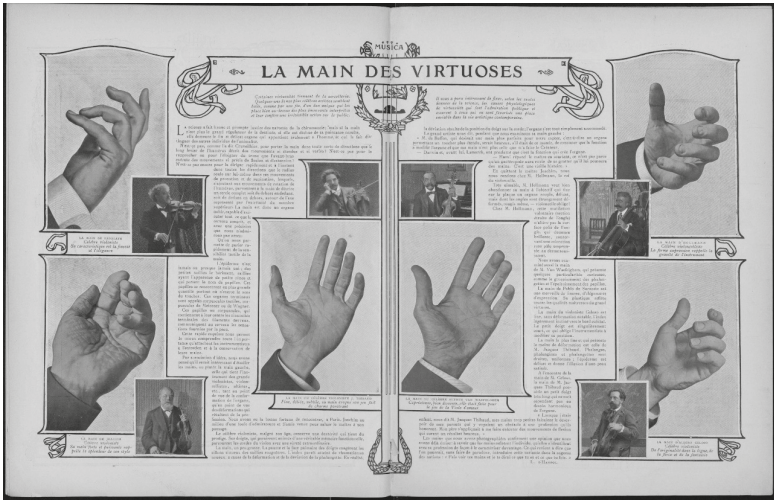


Fig. 1. Léo d'Hampol, « La main des virtuoses », *Musica*, 21, juin 1904

Empire et la Troisième République. L'instrument que nous étudierons ici ne sera pas le violon, mais plutôt l'appareil photographique. Il s'agira de voir comment le violoniste cherche à atteindre une réputation de « génie », à travers des stratégies d'autoreprésentation qui sont en accord avec les nombreux développements dans l'industrie de l'image et dans l'histoire de l'art européen.

DE LA SCIENTIFICITÉ RENOUVELÉE AUTOUR DE LA FIGURE DE GÉNIE MUSICAL

Avec cette série de photographies, nous sommes ici devant une nouvelle modalité du portrait photographique de musicien. Le portrait de la personnalité musicale, qui pose dans son foyer devant l'objectif, en compagnie de son instrument, devient presque un détail biographique qui accompagne une photographie rapprochée de sa main gauche, soit avec les doigts tenus en position de jeu, soit avec la main posée de profil devant l'appareil. Léo d'Hampol donne un but scientifique à son article, comme nous l'avons évoqué plus haut. Déterminer les causes physiologiques de la virtuosité demanderait d'abord d'écarter les préjugés que nous pouvons avoir sur une telle approche. D'Hampol s'attaque à la conception mystique de la virtuosité au début de son

texte et affirme aussitôt que « la science a fait bonne et prompte justice des naïvetés de la chiromancie¹ ». De quel type d'analyse scientifique parle-t-on donc, qui se réfère à la seule donnée d'une photographie de main gauche d'un violoniste ?

Au premier abord, nous sommes devant l'idée de la preuve du talent d'un artiste à travers l'analyse de ses qualités intrinsèques. L'historiographie de l'art au XIX^e siècle s'est souvent fondée sur le culte de la personnalité de l'artiste – depuis les *Vies des peintres, sculpteurs et architectes les plus célèbres* de Giorgio Vasari publiées en 1550 et traduites en français en 1803², en passant par les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* de Johann Winckelmann (1755). Une approche biographique de l'histoire de l'art a permis alors de compléter la connaissance des chefs-d'œuvre avec le récit de la vie de l'auteur en question. Bien que ces ouvrages traitent souvent de la postérité d'artistes du passé, ils démontrent l'usage d'un vocabulaire qui permet d'appliquer de nouvelles notions de jugement esthétique au travail des artistes contemporains, leur conférant ainsi une nouvelle importance dans la société. Le terme *génie* par exemple, comme étudié dans l'ouvrage récent de Thierry Laugée, permet d'analyser la représentation de l'artiste comme une figure héroïque aux débuts du XIX^e siècle³. Du côté de la musique, le terme *virtuose*, dont l'origine remonte à la Renaissance, se répand dans la critique musicale de la fin du XVIII^e siècle pour désigner une qualité morale chez un sujet contemporain – une qualité proche de la notion de *virtu*, selon l'étymologie latine du terme italien *virtuoso*⁴. Pourtant, l'avènement du romantisme musical au tournant du XIX^e siècle, de Ludwig van

1 Léo d'Hampol, « La main des virtuoses », *Musica*, 21, juin 1904, p. 328-329.

2 Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs, et architectes les plus célèbres*, Paris, Boiste, 1803.

3 L'ouvrage de Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)* (Paris, PUPS, 2016), tiré de sa thèse à ce sujet, *La Représentation du génie artistique dans la première moitié du XIX^e siècle français* (2009), explore ainsi la figure du génie dans l'art français de l'époque.

4 Barthélemy Jobert, « L'artiste : héros et virtuose », dans *L'Invention du sentiment. Aux origines du romantisme*, cat. expo., Paris, Musée de la musique/RMN, 2002, p. 230.

Beethoven à Frédéric Chopin, crée une transition entre l'idée de *virtu* et le concept de virtuosité, remplaçant la notion morale par celle de la maîtrise technique et de l'excentricité de caractère.

Ainsi, pour accéder au panthéon des « génies » – ces hommes et femmes qui, de leur vivant, sont vus comme des héros –, le talent seul ne suffit pas. Une transformation s'opère dans la philosophie au début du XIX^e siècle entre l'idée de génie comme faculté, ou de la représentation des actions d'un homme comme preuve de son génie, et la figuration du génie comme une personne qui incarne déjà ces qualités comme une essence d'être⁵. Cette transition entre « faculté » et « essence » s'articule dans l'histoire de l'art grâce à un renouvellement iconographique dans le deuxième quart du XIX^e siècle. Les données de l'esthétique, de la science et de la médecine permettent de créer deux modèles pédagogiques à l'usage des artistes qui pourront ainsi représenter plus fidèlement la grandeur morale d'un sujet. La discipline appelée « pathognomie » s'établit avec la *Conférence sur l'expression générale et particulière*, discours fondateur du peintre Charles Le Brun à ce sujet, prononcé en 1668 et publié trente ans plus tard. Cette étude de la représentation des expressions du visage et du corps, ou des « signes pathétiques » qui permettent de définir le caractère du personnage, fournit à l'artiste un vocabulaire de gestes afin de mieux représenter les passions du sujet. La théorie de la physiognomonie, quant à elle, date du premier traité à ce sujet écrit par Aristote, intitulé *Physiognomonica*, mais son renouvellement est dû aux travaux de Johann Kaspar Lavater (1741-1801), qui paraissent dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Se concentrant principalement sur le visage et le crâne comme les sièges de la pensée, on prétend ici à la véracité scientifique, en examinant les détails physiologiques du sujet pour vérifier ses qualités morales.

Comme le souligne Thierry Laugée, Lavater différenciait chez un sujet le fait d'« avoir du génie » et d'« être un génie »⁶. Le premier, qui désigne un homme dont l'âme est prise dans le mouvement de l'inspiration, serait ainsi plus adapté à l'évocation des passions,

5 Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français*, op. cit., p. 11.

6 *Ibid.*, p. 23.

redonnant au visage du sujet une expressivité qui serait acceptable dans la profession musicale⁷. Mais c'est le second aspect du génie sur lequel Lavater se porte davantage, en tant qu'une « faculté divine et interne qui ne s'acquiert ni par l'étude, ni par l'emprunt, ni par imitation, puisqu'elle est une propriété innée⁸ ». Le musicologue Alan Davison souligne ainsi une transition dans les portraits romantiques passant d'une expressivité mobile à une placidité quasi religieuse chez le sujet. En effet, un langage iconographique d'expressivité passionnelle serait parfois perçu comme étant dépourvu de subtilité, reflété auparavant dans les écrits de Winckelmann qui renforcent la représentation du beau comme étant supérieure à celle de la passion⁹.

La pérennité d'une telle ambition de « vérité scientifique du génie » continue dans l'histoire de l'art du XIX^e siècle, à travers des conférences qui émanent parfois de sources moins reliées aux beaux-arts que ce n'était le cas chez Le Brun. Bien que les conférences de Delaire en 1836¹⁰ ou de Warner en 1885¹¹ soulignent l'importance des travaux cités précédemment dans l'étude de l'art contemporain, peu de ces écrits se concentrent sur l'étude anatomique d'un autre organe que le visage ou le crâne. La naissance de la photographie, et celle de la carrière violonistique de Joachim, adviennent donc à un moment de l'histoire où la vulgarisation scientifique peine encore à trouver de nouvelles manières de représenter les qualités morales d'un virtuose.

-
- 7 Alan Davison, « The Musician in Iconography from the 1830s and 1840s: The Formation of New Visual Types », *Music in Art*, 28/1-2, 2003, p. 150.
- 8 Johann Kaspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depélafol, 1820, t. VI, p. 86-87.
- 9 Johann J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sedschreiben und Erläuterung*, Friedrichstadt, Christian Heinrich Hagenmüller, 1755. Voir aussi la traduction française, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. Marianne Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.
- 10 J. A. Delaire, « Opinion de M. Delaire. Séance du 1^{er} septembre 1835 », dans Edme François Antoine Marie Miel (dir.), *Annales de la Société libre des beaux-arts depuis son origine*, Paris, Bureau du *Recueil des beaux-arts et de l'industrie*, 1836, t. I, p. 87-105.
- 11 Francis Warner, *Physical Expression: Its Modes And Principles*, London, Kegan Paul, Trench & Co., 1885.

LES PREMIERS PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES DE JOACHIM :
UNE INTERPRÉTATION DE L'ESSENCE

184

Né le 28 juin 1831 à Kitsee, ville de l'Empire austro-hongrois aujourd'hui en Autriche, le jeune Joseph Joachim fait ses débuts sur scène à l'âge de huit ans à Vienne, et devient le protégé de Felix Mendelssohn à Leipzig. C'est là qu'il est invité par Pauline Viardot-Garcia à donner un concert au Gewandhaus le 19 août 1843, avant de faire ses débuts avec l'orchestre de la London Philharmonic Society le 27 mai 1844 sous la direction de Mendelssohn, jouant notamment le solo du *Concerto pour violon* de Beethoven. C'est aussi en 1839 qu'apparaît le premier procédé photographique en France, qui fut commercialisé par Louis Jacques Mandé Daguerre, ancien chef décorateur au théâtre de l'Ambigu-Comique puis à l'Opéra. Le procédé est mis dans le domaine public sous le nom de *daguerréotype*. Son succès se confirme durant les années 1840, et une dizaine d'ateliers parisiens basés dans le quartier du Louvre répondent désormais à la demande d'une clientèle bourgeoise. Au Royaume-Uni, l'industriel Richard Beard obtient de Daguerre la licence pour l'exploitation du daguerréotype en 1841, et le protège par un brevet. Il établit ainsi une chaîne de studios photographiques à Londres, et s'efforce de poursuivre les contrevenants en intentant de nombreux procès, tout en revendant à certains opérateurs régionaux la licence à un prix d'environ 1 200 livres¹². Le marché du daguerréotype au Royaume-Uni, reste donc difficile à conquérir durant les années 1840. Le Français Claudet réalise des daguerréotypes à Londres sur des plaques importées de Paris, et les vend pour le prix de 1 livre et 3 shillings, soit un peu plus que le salaire hebdomadaire d'un employé urbain¹³. Comme ailleurs en Europe, l'accès aux studios londoniens reste donc limité aux classes supérieures tout au long des années 1840¹⁴.

12 Quentin Bajac, *L'Image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 35.

13 *Ibid.*, p. 36.

14 Christophe Charle, *La Dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2015, p. 452.

Pour les virtuoses itinérants au XIX^e siècle, le témoignage de la performance musicale dans la presse est souvent accompagné d'une description de la présence scénique et d'une iconographie qui s'inspire de plus en plus de la photographie. Si la diffusion de la photographie dans la presse imprimée est encore techniquement complexe et coûteuse, la gravure d'après photographie fait son grand début dans la presse londonienne avec *The Illustrated London News*, hebdomadaire de grand format. Ces images « d'après nature » mettent au défi la fonction picturale de la narration journalistique : en effet, aucune description verbale ou écrite ne pourrait être aussi juste et complète que l'image produite par le daguerréotype¹⁵. Le jeune Joachim joue sans partition, accentuant l'aspect visuel de sa performance musicale, comme en témoigne l'article paru dans *The Illustrated London News* au lendemain de son récital pour la Philharmonic Society¹⁶. Joachim, alors âgé de douze ans, fait l'objet d'un récit d'une même enfance prodigieuse qu'un Mozart, témoignant chez lui d'une qualité presque surhumaine. Afin d'appréhender la différence entre la maturité de son jeu et sa jeunesse, il faut pouvoir l'entendre et le voir, comme l'atteste un article paru dans le *Allgemeine Musikalische Zeitung* l'année suivante¹⁷. L'expérience auditive de la performance violonistique de Joachim reste encore irremplaçable, mais la daguerréotypie offre désormais un outil médiatique important. Tout comme la fascination autour du jeu du virtuose, le procédé photographique suscite une fascination chez le public, la presse de l'époque qualifiant même l'engouement de cette « daguerréotypomanie ».

15 Susan Williams, « "The Inconstant Daguerreotype": The Narrative of Early Photography », *Narrative*, 4/2, 1996, p. 161.

16 « *Joachim plays from memory, which is more agreeable to the eye of the auditor than to see anything read from a music-stand [...]. We never heard or witnessed such unequivocal delight as was expressed by both hand and auditory.* » (*The Illustrated London News*, 28 mai 1844.)

17 « Le jeu de monsieur Joachim est si rond et certain, son ton si large et élégiaque, et si pur en intonation, même dans les passages les plus difficiles et aigus, que c'est seulement en regardant ses attraits de jeunesse que l'on se rend compte de son âge » (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, janvier 1845, cité dans John Alexander, *Joseph Joachim Fuller-Maitland*, London, J. Lane, 1905, p. 9).

C'est donc à l'occasion de ses débuts à la Philharmonic Society que la première série de daguerréotypes de Joachim est réalisée. Les normes du procédé restent encore influencées par le temps long de pose et la restriction du mouvement du corps, malgré la réduction nette du temps d'exposition. Un premier daguerréotype du jeune Joachim est d'abord tiré selon les conventions rigoureuses de pose exigées de tous les clients (fig. 2). Le deuxième semble donner place à une lassitude inhabituelle pour son jeune âge – les coudes posées sur le fauteuil, le visage figé dans un sourire malin, le menton posé sur le dos de la main gauche, les doigts suspendus exactement au-dessus du point central de la composition du cadre (fig. 3). Ce deuxième portrait semble ainsi plus proche d'une composition pathognomonique, redonnant à son sujet une expressivité presque musicale ; mais c'est le premier des deux daguerréotypes de Joachim qui gagnera une visibilité dans la presse, dans sa version dessinée (fig. 4), et sera accompagné par des témoignages de sa musicalité et dextérité scénique : « Jamais auparavant avons-nous entendu ou regardé une telle joie comme exprimé par sa main et par sa musique¹⁸. »

La réputation florissante de Joachim l'intègre dans le culte de la biographie d'artiste dès son enfance prodigieuse. Comme l'indique Beatrix Borchard dans la biographie qu'elle lui consacre, cette période marque le début de l'image publique moderne d'un interprète de scène, grâce à l'apport considérable de nouveaux *media* de représentation et de diffusion¹⁹. C'est aussi sa mobilité internationale qui permet à Joachim de diffuser sa musique dans les différentes salles européennes. La renommée de Joachim s'étend jusqu'à Paris, où il est invité à jouer sous la direction d'Hector Berlioz. C'est là qu'il fait la connaissance de Franz Liszt qui, en 1847 et après la mort de Mendelssohn, invite Joachim à mener l'orchestre de Weimar. L'école de Weimar, dont les héritiers deviennent les héros romantiques de

18 *The Illustrated London News*, loc. cit.

19 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige - Amalie und Joseph Joachim: Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien, Böhlau, 2005, p. 30.



Fig.2. Suzette Hauptman, dessin au crayon de Joseph Joachim à l'âge de 12 ans, d'après un daguerréotype pris à Londres en 1844, reproduit dans l'ouvrage d'Andreas Moser : *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*. Berlin, B. Behr's Verlag, 1898



Fig. 3. Extrait d'une série de daguerréotypes de Joseph Joachim, Londres, 1844



Fig. 4. Portrait de Joseph Joachim lors de son récital à la London Philharmonic Society, *The Illustrated London News*, 28 mai 1844

la scène musicale parisienne, reste pourtant vivement contestée par les traditionalistes allemands, et très vite Joachim cherche à souder des liens musicaux avec Robert Schumann et Johannes Brahms. Il s'installe à Hanovre en 1853, où il sert comme *Konzertmeister* pendant quinze ans, et assoit sa réputation de violoniste à l'avant-garde de l'interprétation de Beethoven.

Bien que les mains de Joachim ne soient pas encore arrivées à trouver leur place dans sa construction iconographique, elles deviennent les sujets d'une étude détaillée pour la première fois dans une composition réalisée par Edouard Jakob von Steinle (fig. 5), peintre d'histoire, et membre du mouvement nazaréen – un groupe de peintres allemands du début du XIX^e siècle qui se consacrent uniquement au genre représentant des scènes de la Renaissance et du Moyen Âge tardif. Inspirée directement de la peinture flamande²⁰ et de la peinture troubadour qui naquit en France autour de la figure emblématique de Paul Delaroche²¹, *Der Violinspieler* (1863) montre un jeune violoniste dans un costume de la Renaissance au bord de la fenêtre d'une tour d'église. Veillant depuis sa hauteur artistique sur la réalité quotidienne des gens ordinaires, ce violoniste anonyme est ici représenté comme un héros mélancolique, dévoué entièrement à sa passion, et absorbé dans le jeu de son violon. Le récit sous-entend la fiction, effaçant la

- 20 L'œuvre présente des similarités importantes avec des compositions montrant des personnages seuls dans l'encadrement d'une fenêtre d'une église du Moyen Âge, tels que le *Soldat à sa fenêtre fumant sa pipe* (1658) de Frans van Mieris, et le thème connaît une profusion inédite chez les peintres troubadour tels que Jean Antoine Laurent avec la *Joueuse au luth* de 1804 ou le *Joueur de hautbois* de 1805 (Marie-Claude Chaudonneret, « Acquisitions des musées de province. Tableaux troubadours », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1980/5-6, p. 315-318).
- 21 Les peintres nazaréens pratiquent une peinture de genre historique ou *Geschichtsmalerei* qui serait directement inspirée de la diffusion de la peinture troubadour en Allemagne, partageant ainsi la quête de réinvestissement iconographique de l'histoire et une exploration renouvelée du sentiment et de la *Stimmung* comme élément-clé de la création dont les effets se font sentir jusque dans les années 1830 (France Nerlich, « Des imaginaires romantiques au désir de vérité. Regards allemands sur la peinture d'histoire anecdotique française », dans *L'Invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, cat. expo., Malakoff/Lyon, Hazan/Musée des beaux-arts de Lyon, 2014, p. 204).

personnalité du modèle pour garder seulement la finesse de ses mains en plein jeu. En réalité, il s'agit ici d'une composition réalisée par Steinle d'après une étude des mains de Joachim (fig. 6) – une séance entre l'artiste et le violoniste qui eut lieu alors que Joachim était encore maître de chapelle à Hanovre²².

C'est aussi pendant qu'il occupe son poste à Hanovre que le marché du portrait photographique explose, avec la création des studios de Nadar et de Disdéri en plein cœur de Paris dans les années 1850, et l'avènement de la photographie « carte de visite ». Réalisées d'après négatif, ces épreuves sur papier photosensible peuvent désormais être tirées en plusieurs exemplaires. Le portrait photographique devient plus accessible au public, grâce au prix modeste de la carte de visite. Joachim fait réaliser plusieurs de ses portraits « cartes de visite » lors de ses voyages à Paris, qui suivent pour la plupart le modèle académique du portrait peint : la pose de trois quarts, avec le regard dirigé vers le spectateur.

Comme pour ses premiers daguerréotypes, le traitement que reçoit Joachim dans les ateliers de photographie ne fut pas toujours le même que pour la clientèle issue du grand public. Les photographes cherchent aussi à vendre les portraits qu'ils réalisent des célébrités contemporaines : acteurs, divas, chefs d'État, membres du clergé et musiciens, parmi d'autres. Certains photographes, comme Julia Margaret Cameron à Londres, se consacrent uniquement à une photographie dite artistique. S'inspirant librement des grands maîtres de la peinture française comme Ingres, Cameron cherche à confirmer sa propre célébrité en représentant les personnalités notables de son époque, sans pour autant avoir recours à l'activité commerciale d'un

22 L'esquisse réalisée par Steinle est tamponnée avec l'annotation « Joachim's Hände » et appartient aujourd'hui à la collection particulière de Robert Eshbach, maître de conférence en musique à l'University of New Hampshire et historien spécialiste de Joseph Joachim. M. Eshbach m'a fait savoir que Steinle aurait fait des portraits d'autres personnalités dans le cercle immédiat de Joachim comme celui de Gisela von Armin. Je le remercie vivement de cette information.

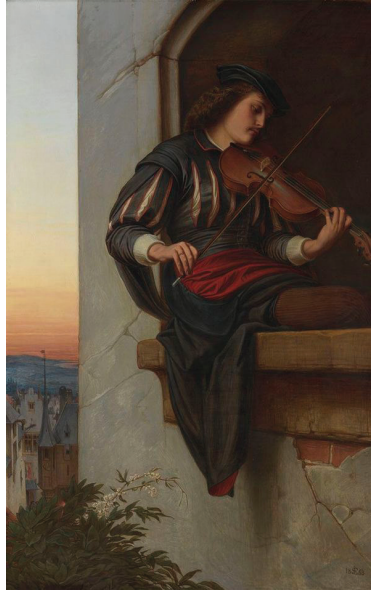


Fig. 5. Eduard Jakob von Steinle, *Der Violinspieler*, huile sur toile, 125,8 x 80,3 cm, 1863, Sammlung Schack, Munich



Fig. 6. Eduard Jakob von Steinle, étude des mains de Joseph Joachim pour *Der Violinspieler* (collection particulière de Robert Eschbach, <https://josephjoachim.com>)

studio ouvert au public²³. Lors de son passage à Londres pour un récital des œuvres de Beethoven et Bach au St. James's Hall en mars 1868, Joachim est invité par Cameron à lui rendre visite dans son atelier installé au South Kensington Museum. Une série de portraits découle de cette séance. Certains sont plus fidèles à l'ambition esthétique de Cameron, comme des images légèrement feutrées montrant Joachim portant un drapé autour des épaules – allusion néoclassique à la figure du génie grec (fig. 7). D'autres sont plus fidèles au rôle social de Joachim dans la société contemporaine : violoniste virtuose, le regard au loin, son violon posé en diagonale de la surface du buste, l'archet dans une autre main prolongeant la ligne dessinée par le manche du violon dans un geste héroïque (fig. 8).



Fig. 7. Julia Margaret Cameron, *Joseph Joachim*, tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre, 8,3 x 7 cm, 1868, Museum of Fine Arts, Houston

23 Malcom Daniel «“Men Great thro’ Genius...Women thro’ Love”: Portraits by Julia Margaret Cameron», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 56/4, 1999, p. 34.



Fig. 8. Julia Margaret Cameron, *Herr Joseph Joachim*, tirages sur papier albuminé d'après négatif sur verre, 1868. À gauche : 29,5 x 24,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York ; à droite : 58 x 46 cm avec montage, Victoria and Albert Museum, Londres

Une autre photographie (fig. 9) montre la même configuration avec le violon posé cette fois-ci à l'horizontale du cadre, les deux mains reposant sur le violon – les doigts de la main gauche tenant manche et table du violon, avec chaque doigt clairement détaillé par l'appareil photographique. La main droite, par-dessus la main gauche, tient l'archet dans un angle opposé à celui de l'avant-bras, les deux formant un triangle avec la ligne horizontale du corps du violon servant de base à la composition. Sur les quatre photographies, l'expression est grave, presque religieuse, témoignant du dévouement du sujet à son art.

Dans un article récent analysant l'iconographie de la carrière violonistique de Joachim, Karen Leistra-Jones souligne chez le violoniste une quête de légitimité artistique, l'éloignant de la figure flamboyante et spectaculaire de virtuose – telle celle de Liszt – pour tendre vers un idéal de *Werktreue* – qui désignerait la qualité d'un interprète à reproduire fidèlement l'essence d'une œuvre musicale²⁴. C'est en effet sur ce modèle

24 Karen Leistra-Jones, « Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics of *Werktreue* Performance », *Journal of the American Musicological Society*, 66/2, 2013, p. 399.



Fig. 9. Julia Margaret Cameron, *Herr Joachim*, tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre, 31,6 x 24,3 cm, 1868, George Eastman Museum, Rochester

que Joachim bâtit sa carrière en tant qu'interprète par excellence du répertoire violonistique de Beethoven, comme en témoigne l'article publié au lendemain de son concert à la London Philharmonic Society²⁵. En 1869, peu après la visite de Joachim à Cameron, le quatuor Joachim naît, et cette formation devient l'un des pans principaux de la carrière du célèbre virtuose. Durant son engagement dans l'ensemble, Joachim apporte une transformation à son image publique, en se laissant pousser une barbe abondante, qui apparaît désormais dans tous les portraits que le virtuose fait tirer et qui paraissent dans la presse. Le choix n'est pas anodin : un certain engouement pour la barbe se répand chez les artistes et musiciens français du XIX^e siècle, faisant allusion à un groupe d'étudiants de l'atelier de Jacques-Louis David qui adoptent la pilosité supposée des grands génies de la Grèce ancienne, que Charles Nodier

25 « *His tone is of the purest 'cantabile' character, his execution is most marvellous, and at the same time unembarrassed; his style is chaste, but deeply impassioned at moment and his deportment is that of a conscious, but modest genius! He performed Beethoven's solitary concerto, which we have heard all the great performers of the last twenty years attempt, and invariably fail in. [...] in the 'cadenzas', composed by the youth himself, there was as much genius exhibited as in the subject which gave birth to them.* » (*The Illustrated London News*, loc. cit.)

désigne à son arrivée à Paris en 1832 comme « cette société barbu d'hommes de génie²⁶ ».

Le choix semble fonctionner dans le cas de Joachim, dont les portraits connaissent désormais une visibilité tout aussi importante que l'évolution de sa carrière musicale et, le 10 mars 1877, la couverture de *The Graphic* affiche l'un de ses portraits, illustrant ainsi sa consécration comme docteur de musique à l'Université de Cambridge (fig. 10).

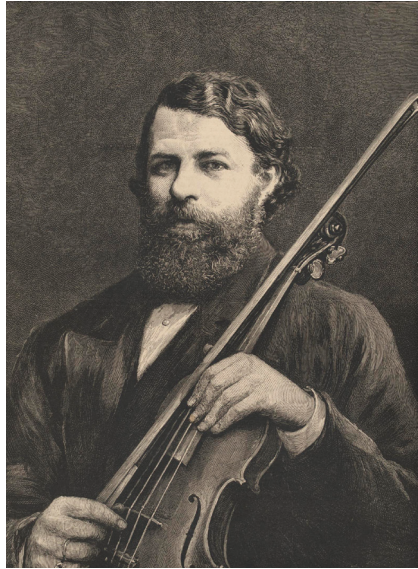


Fig. 10. C. Roberts, *Portrait of Herr Joseph Joachim, the new Doctor of Music at Cambridge University*, gravure sur bois, 31,4 x 22,3 cm, 1877, Victoria and Albert Museum, Londres

Le portrait est très similaire à ceux de la **figure 8** réalisés par Cameron, mais il montre Joachim avec sa fameuse barbe, et le regard posé sur le spectateur, alors que les portraits d'origine montraient un Joachim bien rasé, regardant au loin. En réalité, il s'agit d'un dessin qui s'inspire de ces deux portraits – en combinant la position de la main gauche de l'un avec celle de la main droite, du violon et de l'archet de l'autre –

26 Cité dans Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps* [1855], Paris, Macula, 1983, p. 440. Voir aussi George Levitine, *The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park/London, Pennsylvania State UP, 1978.

ainsi que, pour la tête, d'une photographie carte de visite conservée aujourd'hui au musée Carnavalet (fig. 11).

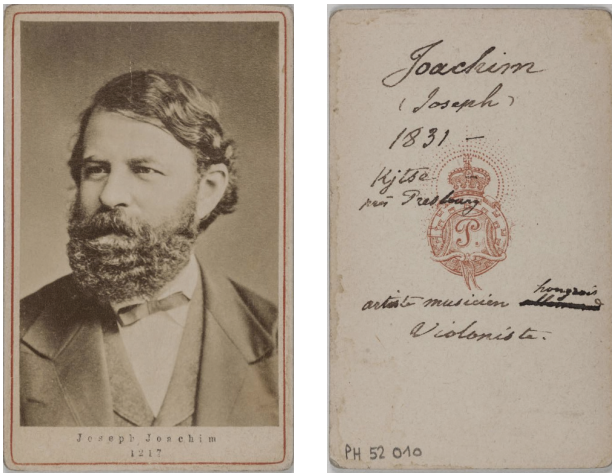


Fig. 11. Portrait carte de visite de Joseph Joachim avec inscription au verso, 8,6 x 5,5 cm, ca 1860-1890, musée Carnavalet, Paris

Le journal souhaitait ainsi actualiser les clichés de Cameron à l'occasion de la consécration de Joachim en l'habillant d'une toge universitaire, et reproduire sa pilosité de l'époque d'après son portrait carte de visite récent, tout en insistant sur l'authenticité réclamée par lui-même dans son image publique. L'argument de Leistra-Jones a ainsi besoin d'être élargi au spectre de l'histoire de l'art. Il s'agit de comprendre bien évidemment comment l'usage des différents *media* influence la construction iconographique d'une telle virtuosité musicale. Mais il est aussi question de voir comment la biographie du virtuose moderne s'insère dans le renouvellement historiographique de la vulgarisation scientifique de la fin du siècle.

LA VIRTUOSITÉ MUSICALE FACE À LA PHOTOGRAPHIE « SCIENTIFIQUE »

Entre 1876 et 1880 paraît une série d'articles dans la revue allemande *Zeitschrift für bildende Kunst* qui propose une nouvelle méthode pour l'attribution des peintures de la Renaissance italienne. L'auteur se présente comme un historien de l'art russe, nommé Ivan Lermolieff,

et ses textes sont traduits par un certain Johannes Schwarze. Il déplore la mauvaise attribution des peintures italiennes dans les musées, notamment en ce qui concerne les copies des œuvres réalisées par les maîtres italiens. Afin de faire la distinction entre les deux, il propose de s'extraire de la convention d'analyse des caractéristiques les plus évidentes des sujets représentés – comme le sourire des femmes de Léonard de Vinci – et de se concentrer sur les détails moins apparents, afin d'étudier la signature d'un maître dans la finesse de sa technique. Ainsi identifiait-il la particularité des oreilles dessinées par Sandro Botticelli, ou des mains dessinées par Giovanni Bellini, pour réattribuer plusieurs toiles dans les principales galeries d'Europe, notamment la *Vénus endormie* conservée à Dresde, qui était considérée auparavant comme une copie de Titien avant d'être attribuée par l'auteur à Giorgione. La parution de la première édition de *Die Werke Italienischer Meister* en 1880 révéla ensuite la vraie identité de l'auteur russe²⁷. Il s'agissait de Giovanni Morelli, un médecin, critique d'art et figure politique d'origine italienne, aujourd'hui considéré comme l'une des figures marquantes du *connoisseurship* dans l'histoire de l'art.

S'inscrivant dans la continuité des ouvrages appliquant la vulgarisation scientifique à l'histoire de l'art (il en aurait étudié certains, par exemple le texte de Lavater), l'ouvrage de Giovanni Morelli fait un premier pas vers l'étude physiognomonique des mains d'un sujet. La scientificité positiviste de son travail fut remise en question par certains de ses critiques, comme l'a expliqué Carlo Ginzburg²⁸, car il ne relevait pas réellement de l'esthétique, mais plutôt de la philologie. Néanmoins, les mains, organes créateurs de l'artiste, deviennent progressivement la vraie signature de sa technique d'analyse. Giovanni Morelli insiste ainsi sur le fait que l'attention d'un connaisseur devrait détourner de l'impression générale et des aspects principaux d'une œuvre, afin de se consacrer à la signification des détails plus minutieux, comme les

27 Giovanni Morelli, *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, Seeman, 1880.

28 Carlo Ginzburg, « Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method », *History Workshop*, 9, 1980, p. 8.

bouts des doigts ou les lobes des oreilles, que le copiste personnalisait dans son imitation²⁹.

Une telle analyse des détails d'exécution semble s'appuyer davantage sur la spécificité de la technique d'un artiste ou d'une œuvre, plutôt que sur des caractéristiques générales des arts d'une certaine époque³⁰. Quand il s'agit des portraits de violonistes, une telle approche permet de connaître non seulement la différence entre le travail d'un artiste et d'un copiste, mais aussi la spécificité du genre de portrait de musicien à la représentation de certains aspects physiologiques. Un exemple important se trouve dans le dessin ayant inspiré la première composition photographique de Cameron avec Joachim – le dessin de Niccolò Paganini exécuté par Ingres en 1819 lors de son séjour à l'Académie de Rome (fig. 12a). C'est également à la villa Médicis qu'Ingres fait la connaissance du graveur Luigi Calamatta, grâce à qui son portrait de Paganini devient un véritable phénomène de reproduction lithographique, confirmant à la fois la notoriété de l'artiste, du graveur, et du sujet³¹. Si nous étudions le dessin et sa reproduction de plus près, nous remarquons que la lithographie de Calamatta (fig. 12b) apporte un travail plus méticuleux à deux aspects physiologiques du sujet, sans détailler pour autant le reste du dessin original. Le premier aspect détaillé par la reproduction est le visage de Paganini, avec quelques modifications qui ne peuvent échapper à l'œil du connaisseur : les yeux semblent montrer un strabisme divergent dans le dessin de Calamatta, et le nez est légèrement exagéré par rapport au dessin d'Ingres. Comme l'explique Vivienne Suvini-Hand dans son

29 *ibid.*, p. 10

30 Philip Mould, *The Art Detective: Fakes, Frauds, And Finds And The Search For Lost Treasures*, New York, Viking, 2010.

31 Le dessin d'Ingres est finalement exposé au Salon de 1831, soit douze ans après la publication de la gravure. C'est aussi par l'intermédiaire d'Ingres que Calamatta a pu longuement étudié au Louvre en 1825-1826, la *Joconde* dont il termine une célèbre reproduction trente ans plus tard (Stephen Bann, « Ingres et les graveurs : un rendez-vous manqué ? », dans Claude Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner [dir.], *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Paris, École du Louvre, 2009, p. 349).

analyse des portraits sculptés de Paganini réalisés par David d'Angers³², l'objectif de l'artiste est de représenter par ces détails physiologiques des aspects de la personnalité de Paganini qui vont au-delà de son aspect physique – mais aussi de jouer sur la fascination du public pour la figure romantique du génie malade en mettant en avant ses déformations physiques. Le second aspect est la main gauche tenant le manche du violon – que Calamatta essaie de détailler plus qu'elle ne l'était dans le dessin d'origine. Le bout de l'index du violoniste dans le dessin de Calamatta semble ainsi être légèrement disjoint au niveau de la dernière articulation et dévié vers sa droite, sans qu'Ingres ait indiqué une telle déformation chez le sujet dans son dessin d'origine³³.



Fig. 12. Nicolo Paganini. À gauche : dessin de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 29,8 x 21,8 cm, 1819, musée du Louvre, Paris ; à droite : eau-forte au pointillé de Luigi Calamatta d'après le dessin d'Ingres, 31,5 x 24,5 cm, 1830, BnF, département de la Musique, Paris

Nous pourrions donc envisager une approche mêlant l'histoire de l'art et la *connoisseurship*, ce qui nous permettrait de connaître à la fois les différents traitements d'un sujet et les spécificités techniques d'un

32 Suvini-Hand, Vivienne, « "Il n'y a presque pas de ces génies grandioses qui étonnent le monde": unveiling genius in David d'Angers's Paganini », *The Modern Language Review*, 109/4, 2014, p. 987.

33 C'est nous qui faisons cette observation d'après une comparaison entre le dessin exécuté par Ingres et la lithographie de Calamatta.

artiste. Le sujet musical oblige-t-il à une correspondance esthétique entre les deux ? En effet, il semblerait que les peintres de portraits de musiciens partagent souvent avec leur sujet une passion pour la musique : Ingres est lui-même violoniste³⁴. Mais une telle intimité entre un artiste et son sujet ne mène pas toujours à une rencontre fructueuse³⁵. Edgar Degas est lui aussi issu d'une famille de mélomanes, et sa sociabilité avec la famille Halévy lui permet de venir observer les répétitions de l'orchestre et les cours de danse de l'Opéra. Il réalise trois études au fusain d'un violoniste anonyme qui accompagne la classe de danse pendant ses visites³⁶, afin de préparer une grande peinture à l'huile appelée *La Répétition* (fig. 13).



Fig. 13. Edgar Degas, *La Répétition*, huile sur toile, 47,6x61 cm, 1878-1879, Frick Collection, New York

- 34 Dominique de Font-Réaulx, « La grâce d'une grande figure qui écoute en silence : défis et impasses de la représentation du sentiment », dans *L'Invention du sentiment, op. cit.*, p. 239.
- 35 L'agacement du peintre devient évident devant le jeu de scène excessif du violoniste à son retour à Paris, jusqu'au point de ne plus se contenir : « Ce n'est pas lui », crie le peintre lors d'un récital du violoniste (Amaury-Duval. *L'Atelier d'Ingres, souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 234).
- 36 Les études successives du *Violoniste ou le Mélomane* (1879) sont conservées respectivement au Boston Museum of Fine Arts, au Sterling and Francine Clark Institute à Williamstown, et au Minneapolis Institute of Art (Peter A. Wick, « Degas' Violinist », *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 130, 1959, p. 87-101).



Fig. 14. Edgar Degas, *Le Violiniste*, études pour *La Répétition*, fusain et craie blanche sur papier, 1879. À gauche : 47,9 x 30,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston ; à droite : 43,5 x 30,3 cm, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown

200



Fig. 15. Edgar Degas, *Le Violiniste*, étude pour *La Répétition*, fusain et craie blanche sur papier, 23,81 x 30,64 cm, 1879, Minneapolis Institute of Art

Les deux premières études préparatoires (fig. 14) ont pour objectif de capter le visage du sujet, dont l'air mélancolique sera rendu au premier plan du tableau final. Les trois études cherchent pourtant à capter les positionnements du violon et des bras, ainsi que, dans une moindre mesure pour les deux premières études, celles des deux mains³⁷. La troisième étude (fig. 15) aboutit à un dessin précis des doigts tenant l'archet et le violon, mais le sujet est un violoniste qui apparaît plus jeune que celui des deux premières études, amenant l'artiste à créer dans son œuvre finale une synthèse picturale entre le visage des deux premières et

37 *Ibid.*, p. 97.

les mains de la troisième pour dépendre son sujet³⁸, comme cela avait été le cas pour C. Roberts pour son portrait commémoratif de Joachim.

L'approche analytique de Giovanni Morelli appliquée aux portraits réalisés par Ingres et Degas permet ainsi de constater que la représentation des mains dans un portrait de violoniste est plus qu'un détail – elle serait même l'un des aspects principaux de la composition, rien que dans l'ordre des différentes étapes de la composition. L'application d'une analyse violonistique aux dessins de Degas par Peter A. Wick permet également de connaître certains aspects clés de l'exécution musicale du violoniste représenté : le poignet droit tenant l'archet serait trop élevé, et les doigts de la main gauche seraient posés sur les cordes de façon maladroite, démontrant ainsi un jeu plus proche de la musique de théâtre ou du café-concert que d'un récital professionnel³⁹. Dans une eau-forte de grand format intitulée *Das Joachim Quartett* (1904), exécutée par Ferdinand Schmutzer, nous pouvons au contraire constater toute la prouesse technique du jeu de Joachim (fig. 16). Ce portrait collectif se concentre principalement sur Joachim, montrant ses mains en plein jeu avec un détail d'exécution particulièrement minutieux. L'artiste a ici recours à la photographie pour préparer la composition : plusieurs négatifs sur verre conservés aujourd'hui dans les archives photographiques de la Bibliothèque nationale d'Autriche montrent comment l'artiste utilise des photographies de Joachim en plein jeu pour détailler fidèlement ses mains et son visage dans la composition finale⁴⁰. L'artiste utilise l'une d'elles montrant la main droite plus haute au talon (fig. 17) pour le portrait collectif, et une autre montrant la main droite plus basse à la pointe (fig. 18) pour un portrait gravé de Joachim qui détaille seulement son visage, ses mains et le violon, dans une composition à caractère pédagogique (fig. 19).

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 99.

40 Je remercie vivement Robert Eshbach de m'avoir fourni ces informations et les iconographies en question, qu'il a pu reproduire avec l'aimable autorisation de la Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 16. Ferdinand Schmutzer, *Das Joachim Quartett*, eau-forte, 134 x 94 cm, 1904, collection particulière de Robert Eschbach



Fig. 17. Ferdinand Schmutzer, *Photographie de Joseph Joachim*, d'après négatif sur verre, 1904, Österreichische Nationalbibliothek, Vienne



Fig. 18. Ferdinand Schmutzer, *Photographie de Joseph Joachim*, d'après négatif sur verre, 1904, Österreichische Nationalbibliothek, Vienne



Fig. 19. Photogravure d'après la photographie de la figure 18 prise par Schmutzer en 1904, The New York Public Library, Collection Muller

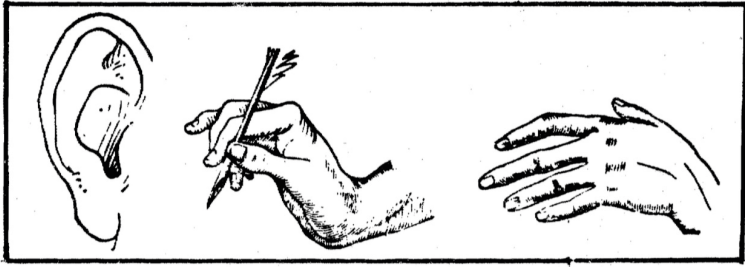


Fig. 20. Dessins des mains et des oreilles comme peintes par Sandro Botticelli⁴¹



Fig. 1

Fig. 21. Dessin d'une main en athétose⁴²

Si l'utilisation de la photographie dans l'étape préparatoire de la gravure de Schmutzer correspond à une volonté de rendre le visage et les mains de Joachim avec justesse, le *medium* prétend dès son invention à une objectivité mécanique dépourvue de l'interférence de la main humaine, ce qui permet de mettre en avant ses utilisations scientifiques en France. Au cours des années 1870, le neurologue français Jean-Martin Charcot installe d'ailleurs à l'hôpital de la Salpêtrière un atelier destiné à photographier ses patients, dont ressortent à partir de 1876 les trois premiers volumes de l'*Iconographie photographique*

41 Giovanni Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of Their Works*, London, John Murray, 1892, p. 82.

42 Désiré Magloire Bourneville et Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière, op. cit.*, t. I, p. 40.

de la Salpêtrière – démontrant ses recherches sur l’hystérie à l’aide de planches photographiques accompagnant chaque volume. Ces volumes suscitent un engouement inédit dans la communauté scientifique et artistique, notamment grâce à une démonstration photographique presque théâtrale des symptômes d’« hystéριο-épilepsie » chez ses patientes⁴³. Charcot revendique pourtant « les véracités inhérentes » de la photographie dans l’introduction de son premier volume pour donner à ses photographies le statut d’une preuve scientifique⁴⁴. C’est dans une telle ambition de démonstration par la preuve que Morelli écrit le premier volume de *Die Werke Italienischer Meister* quatre ans plus tard, et ses analyses des mains dessinées par Botticelli (fig. 20) semblent faire écho aux descriptions détaillées par Charcot des mains affectées par le symptôme d’athétose (fig. 21)⁴⁵.

C’est ainsi que la photographie de la main commence à se placer dans la continuité d’une telle ambition scientifique, avec l’appareil photographique comme « rétine du savant », formule célèbre de Jules Janssen et reprise par Albert Londe, directeur du service photographique de la Salpêtrière dans les années 1880 et 1890, au moment de la parution des premiers volumes de la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* avec des photographies et écrits par l’élève de Charcot, Paul Richer⁴⁶. À la différence des premiers portraits cartes de visite réalisés par Charcot, les photographies de Richer emploient un objectif *anastigmat*. Ce type d’objectif, inventé en 1888 par Schröder et J. Stuart en Allemagne et commercialisé par Carl Zeiss en 1890 avant d’être repris en France par les frères Demaria, permet au photographe d’obtenir des prises rapprochées du sujet (fig. 22), avec une ouverture plus dynamique et un temps d’exposition plus court qu’avec les appareils précédents,

43 Didi-Huberman, Georges. *Invention de l’hystérie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012, annexe n° 20.

44 Désiré Magloire Bourneville et Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Aux bureaux du *Progrès médical*/Delahaye, 1877-1878, t. I, 1878, p. II.

45 *Ibid.*, p. 40.

46 Albert Londe, *La Photographie moderne. Pratiques et applications*, Paris, Masson, 1888, cité dans André Gunthert, « La rétine du savant », *Études photographiques*, 7, 2000, mis en ligne le 18 novembre 2002, <http://etudesphotographiques.revues.org/205>, consulté le 11 octobre 2019.

grâce à un système de multiples lentilles en verre de baryum. Cela permet de corriger le chromatisme et la courbure de champs dont les photographies en gros plan souffraient dans les années 1870.

206

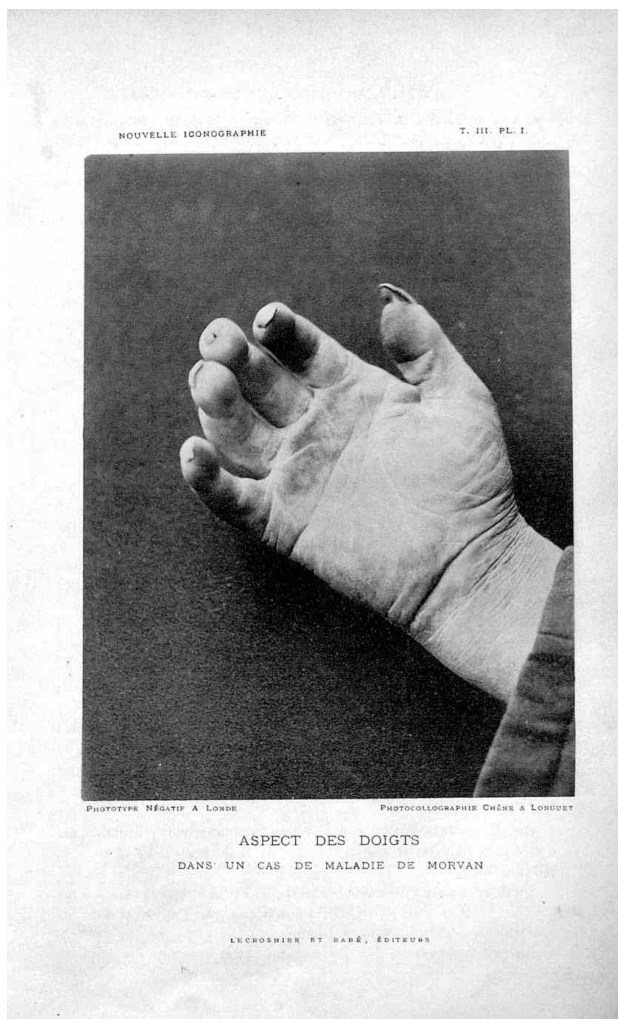


Fig. 22. Albert Londe, *Aspect des doigts dans un cas de maladie de Morvan*, phototype⁴⁷

47 Jean-Martin Charcot (dir.), *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1892, p. 1.

C'est donc dans ces catalogues réalisés par Paul Richer que nous trouvons les premières études photographiques des mains qui inspirent celles réalisées par d'Hampol. Avec les nouvelles éditions des photographies des patients de la Salpêtrière, Richer commence à proclamer l'importance de ses études photographiques semblables aux représentations de la figure malade par les grands maîtres de la peinture française⁴⁸ tout en soulignant l'importance du mariage entre l'analyse scientifique et l'art⁴⁹, et ces « curieuses manifestations de l'art contemporain » lui vaudront un siège à l'Académie des beaux-arts en 1905. L'article de d'Hampol, écrit un an auparavant, rappelle d'ailleurs fortement par son ambition les ouvrages et les personnalités de Morelli et de Richer. Publiciste, peintre, dessinateur et écrivain né à Paris le 6 février 1863, d'Hampol est un polyglotte confirmé, écrivant sous divers pseudonymes tout comme Morelli, des ouvrages qui traitent de politique, littérature, théâtre, ou encore recherche scientifique⁵⁰. Dessinateur de formation comme Richer, d'Hampol s'invite lui aussi à la photographie, et se procure un appareil anastigmat de Demaria frères. « La main des virtuoses » sera un premier essai de *connoisseurship* musical, suivi d'un second article consacré aux oreilles des compositeurs et paru en novembre de la même année, reflétant une inspiration directe des travaux de Morelli sur les grands maîtres italiens⁵¹.

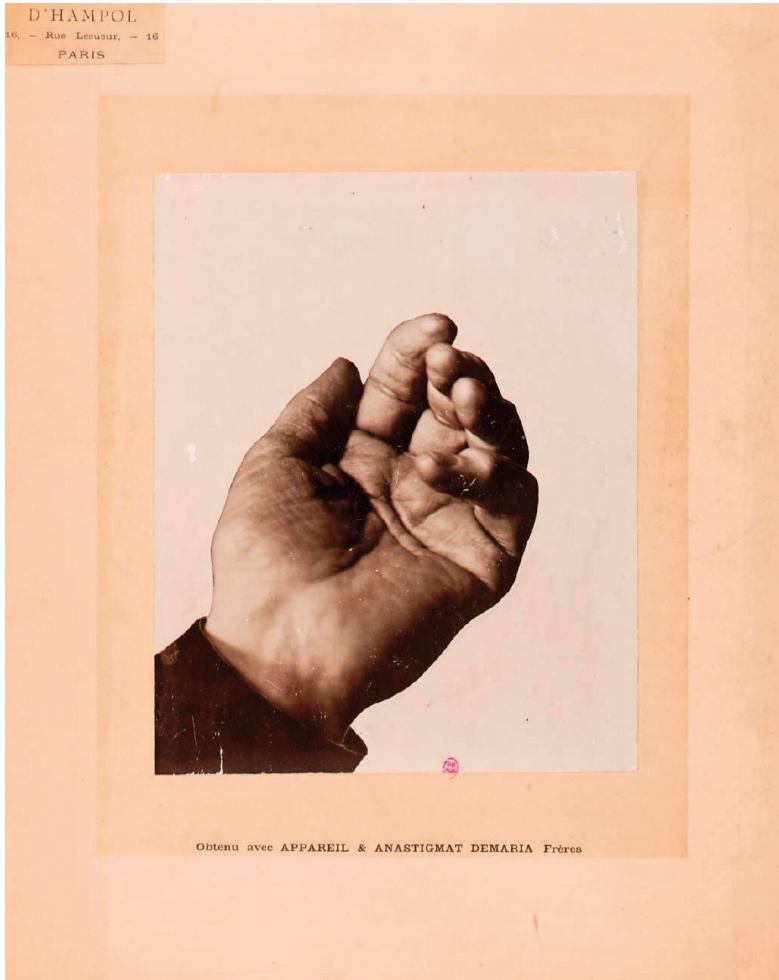
La photographie d'origine de la main de Joachim prise par d'Hampol n'est pas pour autant aussi nette que l'auteur l'a espéré. Une légère distorsion s'opère pendant la prise, et le résultat final semble flouté au bout des doigts (fig. 23).

48 Paul Richer, Gilles de La Tourette et Albert Londe, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Lecrosnier & Babe, 1888-1889, 2 vol.

49 « Une place a toujours été réservée à la critique scientifique des œuvres d'art ayant quelque rapport avec la médecine. » (Paul Richer, *L'Art et la Médecine*, Paris, Gaultier, Magnier & Cie, 1902, p. 4.)

50 C.-E. Curinier, *Dictionnaire national des contemporains*, Paris, Office général d'édition de librairie et d'imprimerie, 1899-1919, t. II, p. 72.

51 Léo d'Hampol, « La main des virtuoses », art. cit. ; *id.*, « L'oreille et la musique », *Musica*, 26, novembre 1904, p. 407-408.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 23. Léo d'Hampol, « La main de Joseph Joachim », tirage sur papier albuminé, 21 x 17 cm, BnF, Paris

Comme dans les lithographies de Calamatta et de Schmutzer, la photolithographie utilisée pour l'article (fig. 24) corrige ces défauts, redonnant plus de clarté à la main sur les bouts des doigts, mais aussi dans les lignes et ombres de la paume.

Le résultat final est un rendu exceptionnellement net de la main de Joachim, d'une beauté digne de celles peintes par Sandro Botticelli.



Fig. 24. « La main de Joseph Joachim », extrait de l'article « La main des virtuoses ».

L'image et la description de la main ont la place d'honneur dans l'article, et le texte commence par un éloge du violoniste⁵², avant de se lancer dans une description détaillée de sa main gauche : « La main, un peu grasse. La paume et la face palmaire des doigts exagèrent les sillons sinueux des saillies rougeâtres. L'index paraît atteint de rhumatismes nouveaux, à cause de la déformation et de la déviation de la phalangette.

52 « Le célèbre violoniste, malgré son âge, conserve une dextérité qui tient du prodige. Ses doigts, qui paraissent animés d'une véritable mémoire fonctionnelle, parcourent les cordes du violon avec une sûreté extraordinaire. » (Léo d'Hampol, « La main des virtuoses », art. cit.)

En réalité, la déviation résulte de la position du doigt sur la corde ; l'organe s'est tout simplement accommodé⁵³. »

La description use d'un ton scientifique que l'article impose dès le début avec un inventaire de plusieurs termes scientifiques désignant la physiologie de la main humaine et presque poétique. L'analyse de la main de Joachim ressemble fortement à celles données par Charcot dans sa description de l'athétose chez le patient : les déformations des rhumatismes noueux deviennent ainsi le symptôme d'une hystérie chez l'un, et la preuve d'une virtuosité surhumaine chez l'autre⁵⁴. Finalement, si l'article de d'Hampol prétend à la scientificité supposée de l'*Iconographie de la Salpêtrière* dans son traitement des « causes physiologiques de virtuosités », la légende des photographies n'y est pas sans rappeler les écrits sur la chiromancie qui circulent au même moment dans le public et auxquels l'auteur semble opposer si fortement. Ainsi, les descriptions de la main « forte et puissante » de Joachim qui « rappelle la splendeur de son style » ou de celle de Jacques Thibaud, « fine, déliée, subtile » qui « évoque son jeu fait de charme pénétrant » n'est finalement pas très éloignée des descriptions chiromanciques qui désignent des doigts « gourds, noueux et difformes » qui signifieraient un « esprit lourd », ou des doigts « bien proportionnés, souples, légèrement rejetés en arrière » qui évoqueraient « spontanéité de l'esprit » ou encore la « vivacité » et un « caractère ouvert et généreux »⁵⁵. La véracité inhérente de la rétine du savant se heurte ainsi à la subjectivité de l'écrivain, et la preuve physiologique de la virtuosité semble avoir recours à la fois à l'objectivité supposée de l'appareil et à la physiognomonie pour caractériser davantage une profession et refléter l'individu.

210

53 *Ibid.*, p. 328.

54 « Ils sont exagérés, et cette exagération est surtout marquée aux doigts et aux orteils : ceux-ci vont jusqu'à la limite extrême de l'excursion articulaire, la dépassent même ordinairement, reproduisant ainsi, d'une façon instable et temporaire, les déformations les plus variées du rhumatisme noueux. » (Désiré Magloire Bourneville et Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, *op. cit.*, t.1, p. 40.)

55 Alfred Binet, « Essai de chiromancie expérimentale », *L'Année psychologique*, 14/1, 1907, p. 396.

Bien que l'historiographie de la physiognomonie artistique se nourrisse progressivement des écrits scientifiques de la fin du XIX^e siècle, il faut attendre la période de l'entre-deux-guerres pour trouver en 1934 le premier texte qui se consacre uniquement à une perspective de l'histoire de l'art sur la main avec *Éloge de la main* écrit par Henri Focillon en 1934. « La physiognomonie, jadis pratiquée avec assiduité par les maîtres, eût gagné à s'enrichir d'un chapitre des mains. La face humaine est surtout un composé d'organes récepteurs. La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense⁵⁶. » Henri Focillon semble ainsi redonner une place à l'organe créateur dans une physiognomonie nouvelle, dont les travaux de Morelli et de Charcot auraient établi la prééminence. Pourtant, la singularité de l'article de d'Hampol reste dans son traitement de la main gauche – associée souvent avec un aspect maladroit dans la culture populaire – comme l'extension de la créativité de l'artiste.

Si la gauche lui manque, elle entre dans une solitude difficile et presque stérile. La gauche, cette main qui désigne injustement le mauvais côté de la vie, la portion sinistre de l'espace, celle où il ne faut pas rencontrer le mort, l'ennemi ou l'oiseau, elle est capable de s'entraîner à remplir tous les devoirs de l'autre. Construite comme l'autre, elle a les mêmes aptitudes, auxquelles elle renonce pour l'aider. Serre-t-elle moins vigoureusement le tronc de l'arbre, le manche de la hache ? Étreint-elle avec moins de force le corps de l'adversaire ? A-t-elle moins de poids quand elle frappe ? Sur le violon n'est-ce pas elle qui fait les notes, en attaquant directement les cordes, tandis que, par l'intermédiaire de l'archet, la droite ne fait que propager la mélodie⁵⁷ ?

La main gauche de Joseph Joachim devient ainsi le terrain d'une étude physiognomonique de l'artiste, avec un nouveau *medium* et un nouveau sujet. L'histoire iconographique du violoniste démontre ainsi la transition de la mise en scène de sa virtuosité entre

56 Henri Focillon, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, PUF, 1981, p. 105.

57 *Ibid.*, p. 106

la « faculté » et l'« essence ». Mais si cette transition est facilitée par les développements dans le monde de la science et de l'art, elle sert surtout à l'artiste pour confirmer son ambition sociale à travers son iconographie. La vulgarisation des études scientifiques, de l'histoire de l'art, mais aussi de la pratique photographique, contribuent ensemble à redonner au violoniste une nouvelle scène pour faire proliférer sa carrière. Le *Werktreue* de la figure classique de Joachim dans son anti-théâtralité prend ainsi un nouveau souffle, celui de la modernité, avec les modalités nouvelles de la photographie, et la main de Joseph Joachim semble vouloir incarner sa virtuosité dans sa physiognomonie renouvelée. « La fonction a modifié l'organe [...] et ma main n'est plus celle que m'a faite le Créateur », dit le violoniste à d'Hampol lors de la séance photographique, avant d'ajouter : « Ce n'est pas parce qu'un gastéropode aura envie de se gratter qu'il lui poussera des mains⁵⁸. » Joachim réclame ainsi sa virtuosité comme la sienne, et la photographie de sa main en devient la partition parfaite aux yeux de ses admirateurs.

212

58 Léo d'Hampol, « La main des virtuoses », art. cit.

RÉSUMÉS

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

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

Frédéric Ablitzer et Nelly Poidevin

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

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

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

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

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

346

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

Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais,

Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit

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

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

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

Concevoir la restauration du violon au XIX^e siècle :

instruments et traités techniques, un regard croisé

Stéphane Vaiedelich et Emanuele Marconi

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

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

Pierre Caradot

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

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

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

Claudia Cohen Letierce

348

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

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

Pascal Terrien

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

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

3. ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

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

Guy Gosselin

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

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

Sylvette Milliot

350

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

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

Piyush Wadhwa

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

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

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

4. LE VIOLON EN MOTS

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

Anne Penesco

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

L'imaginaire du violon dans la France contemporaine

Danièle Pistone

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

352

Projection du violon : analyse sémantique

Danièle Dubois et Claudia Fritz

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

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

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

Alexis Galpérine

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

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

Frédéric Durieux

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

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

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

Frédéric Bevilacqua et Florence Baschet

354

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

LISTE DES AUTEURS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Contact : clcohen@bluewin.ch

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

Contact : marthe.curtit@itemm.fr

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

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

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

Contact : danièle.dubois@upmc.fr

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

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

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

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

Contact : vincent.freour@music.yamaha.com

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

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

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

Contact : alexisgalperine@free.fr

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

Contact : francois.gautier@univ-lemans.fr

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

Contact : guy.gosselin@orange.fr

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

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

Contact : emanuele.marconi.it@gmail.com

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

Contact : sylvette.milliot@orange.fr

360

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

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

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

Contact : anne.penesco@univ-lyon2.fr

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

Contact : daniele.pistone@sorbonne-universite.fr

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

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

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

Contact : pascal.terrien@univ-amu.fr

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

Contact : svaiedelich@cite-musique.fr

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

Contact : piyush.wadhera@gmail.com

TABLE DES MATIÈRES

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

PREMIÈRE PARTIE

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

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

DEUXIÈME PARTIE

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

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

TROISIÈME PARTIE

ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

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

364

QUATRIÈME PARTIE

LE VIOLON EN MOTS

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

CINQUIÈME PARTIE

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

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