



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

Claudia Fritz
et Stéphanie Moraly

MusiqueS

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

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

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

MusiqueS

Série « MusiqueS & Musicologie »

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

Claudia Fritz et Stéphanie Moraly (dir.)

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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université.

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

© Sorbonne Université Presses, 2022

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

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

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

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

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

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

II Caradot – 979-10-231-2269-5

II Cohen Letierce – 979-10-231-2270-1

II Terrien – 979-10-231-2271-8

III Gosselin – 979-10-231-2272-5

III Milliot – 979-10-231-2273-2

III Wadhéra – 979-10-231-2274-9

IV Penesco – 979-10-231-2275-6

IV Pistone – 979-10-231-2276-3

IV Dubois & Fritz – 979-10-231-2277-0

V Galpérine – 979-10-231-2278-7

V Durieux – 979-10-231-2279-4

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

Direction des publications du Collegium Musicae : Achille Davy-Rigaux

Direction du Collegium Musicae : Benoît Fabre

Composition et mise en page : Adeline Goyet

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

QUATRIÈME PARTIE

Le violon en mots

GEORGE SAND :
« JE SUIS NÉE AU SON DU VIOLON »

Anne Penesco

La passion de George Sand pour la musique est bien connue, mais son attachement au violon n'a pas été remarqué par les littéraires. J'avais souhaité réparer cet oubli en étudiant le chant violonistique d'Albert de Rudolstadt dans le grand roman *Consuelo* et voudrais ici évoquer de façon plus complète la présence du violon dans la vie, la correspondance et les œuvres de cet auteur.

Le titre de cet article est emprunté à Sand elle-même. Sa grande autobiographie *Histoire de ma vie* ainsi qu'une lettre à Alphonse Fleury nous apprennent qu'elle a vu le jour le 1^{er} juillet 1804 tandis que son père, Maurice Dupin de Francueil, jouait du violon, ce « compagnon inséparable de [sa] vie » qu'il emportait partout avec lui et qui avait auparavant appartenu au grand-père paternel de George Sand ; ce dernier avait joué sur cet instrument dans *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, sous la direction du compositeur¹. George Sand – dont le père était en relation avec des violonistes tels que Pierre Gaviniès et Marie-Alexandre Guénin et parle fréquemment de son cher violon dans ses lettres à sa famille – aura à cœur de conserver fidèlement cet instrument qui fait partie de son histoire intime.

Elle est plus réticente à l'égard du piano dont elle joue cependant, selon elle moins apte à exprimer les émotions. En 1836, elle affirme

1 George Sand, *Histoire de ma vie*, éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 163, 503 ; *ead.*, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier Frères, 1964-1991, t. VIII, p. 260-261, lettre à Alphonse Fleury (janvier 1848 ?).

que Liszt est « le seul artiste au monde qui sache donner l'âme et la vie à un piano² » ; c'est seulement alors qu'elle fera la connaissance de Frédéric Chopin. En 1849, la romancière confie à Pauline Viardot avoir travaillé deux opéras, *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa et le *Don Giovanni* de Mozart au piano, faute de bien percevoir le langage harmonique à la simple lecture de la partition. Elle espère cependant « n'avoir bientôt plus besoin du *chaudron* pour lire couramment les choses un peu compliquées³ ». *Chaudron*, terme peu flatteur pour le malheureux instrument à clavier, jugé inexpressif en lui-même – si ce n'est sous les doigts de très rares artistes – et plutôt destiné à des fonctions utilitaires. L'instrument à archet, profondément enraciné dans la pratique musicale familiale, nous l'avons vu, jouit au contraire de toutes les faveurs de Sand et apparaît, peu ou prou, dans nombre de ses œuvres, depuis son premier roman publié en décembre 1831, *Rose et Blanche*, jusqu'au *Dernier Amour* qui paraît en 1866, trente-cinq ans plus tard.

Elle manifeste tout d'abord un intérêt certain pour l'organologie. Si le chevalier François-René de Lacoux qui lui fait travailler la harpe et invente des instruments, fabriquant des violons que certains disent appréciés de Paganini⁴, est aujourd'hui bien oublié, George Sand connaît l'existence de la pochette⁵ – qu'elle cite dans *La Dernière Aldini*⁶ – et admire surtout beaucoup les violons de l'école de Crémone. Cette lutherie, remise à l'honneur en France par Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875), est déjà célébrée par E. T. A Hoffmann. Le maître de chapelle Haak (*La Leçon de violon*) est propriétaire d'un authentique Stradivarius tandis que le conseiller Crespel (*Le Violon de Crémone*) achète des violons anciens dont il ne joue qu'une seule fois avant de les démonter afin d'en examiner la structure interne et de

2 *Ibid.*, t. III, p. 475-476, lettre à Marie d'Agoult (La Châtre, 10 juillet 1836).

3 *Ibid.*, t. IX, p. 63, lettre à Pauline Viardot (Nohant, 5 mars 1849).

4 *Ibid.*, t. III, p. 152, lettre au chevalier de Lacoux (Nohant, 28 novembre 1835) et note de Georges Lubin.

5 La pochette est le violon du maître à danser.

6 George Sand, *Vies d'artistes*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses de la Cité, 1992, p. 132.

leur arracher leurs secrets, en jetant ensuite les débris. Un seul violon échappe à cette opération profanatrice, un bel instrument sculpté dont Crespel joue pour Antonie, et qui se brisera de lui-même à la mort de la jeune fille. Chez George Sand, l'instrument à archet n'est jamais violé. La main brutale et criminelle l'épargne. Dans *Le Dernier Amour*, Félicie fait vibrer un violon avec un archet armorié orné d'une agate, véritable relique héritée de son aïeul, un noble ruiné par les pertes au jeu de son père⁷. Réduit, à ses vieux jours, à jouer du violon sur les chemins, « le vieil artiste ambulante » refusera toujours, malgré sa misère, de vendre cet instrument de Crémone aux « sons graves et purs »⁸. Dans *Malgré tout*, le célèbre virtuose Abel possède un violon ayant appartenu à Baillot, aussi précieux que l'instrument de Crémone du grand-père Francueil. George Sand souligne qu'ils « ne doivent pas être confiés au premier venu⁹ ». Dans *Consuelo*, Albert de Rudolstadt joue sur un Stradivarius au son admirable mais l'interprète transmet sa souffrance au violon dont George Sand parle alors avec compassion¹⁰. Albert de Rudolstadt laisse échapper son violon qui fait entendre une note plaintive en tombant : Consuelo s'en émeut et souhaite épargner à l'instrument quasi humanisé le séjour dans un endroit aussi humide que la sinistre grotte du Schreckenstein¹¹.

George Sand rencontre et entend quelques-uns des plus grands violonistes de l'époque. Dans ses écrits autobiographiques elle mentionne notamment des violonistes qui se sont faits les chantres de

7 George Sand, *Le Dernier Amour*, Paris, Les Belles Éditions, s.d., p. 31.

8 *Ibid.* Dans *La Filleule* (Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p. 91-92), le vieux Schwartz trouve une bienfaitrice qui lui achète mille francs son violon dont les brocanteurs ne voulaient pas lui donner deux louis. Prenant prétexte de l'absence de son fils, auquel l'instrument est destiné, elle a la délicatesse de laisser au vieux musicien « le fidèle compagnon de toute sa vie » qu'il eût « regretté amèrement ». Exultant de joie, il passe toute la nuit à jouer du violon.

9 *Ead.*, *Malgré tout*, éd. Jean Chalon et Claude Tricotel, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1992, p. 50.

10 *Ead.*, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Simone Vierre et René Bourgeois, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1992, t. I, p. 327 et 401-402.

11 *Ibid.*, t. I, p. 420, Dans *Le Dernier Amour* (*op. cit.*, p. 190), après avoir exprimé ses souffrances sur son instrument, Félicie « jeta le violon brusquement, et il me sembla qu'il se brisait en tombant ».

leur pays natal comme l'Espagnol Pablo de Sarasate¹² ou le Hongrois Eduard von Remenyi¹³. L'on relève aussi les noms de Heinrich-Wilhelm Ernst¹⁴, partenaire de Chopin, ou de la jeune virtuose italienne Teresa Milanollo¹⁵. Sand voue une admiration particulière au Norvégien Ole Bull (1810-1880), modèle d'Abel dans *Malgré tout*. Les violonistes français sont assez largement représentés avec Alexandre Boucher¹⁶, François-Antoine Habeneck¹⁷, Jules Armingaud¹⁸, Eugène Sauzay¹⁹, Chrétien Urhan (violoniste, mais surtout altiste et violiste d'amour)²⁰ et Pierre Baillot. C'est ce dernier qui est le plus proche des idées sandiennes. Disparu le 15 septembre 1842, au moment de la publication de *Consuelo*, il incarne pendant un demi-siècle l'école française de violon, alors à son apogée, et son rayonnement est immense dans toute l'Europe et jusqu'en Russie.

La romancière note la maîtrise technique de certains exécutants : un musicien italien dont elle ne dit pas le nom, qui accomplit « tous les tours de force inimaginables²¹ ». Curieuse du répertoire baroque auquel sa grand-mère l'avait initiée, elle réclame « le fameux songe de Tartini²² »

-
- 12 Pablo de Sarasate (1844-1908) ; *ead.*, *Correspondance*, éd. cit., t. XXIII, p. 359 ; *ead.*, *Agendas*, éd. Anne Chevereau, Paris, Jean Touzot, 1993, t. V, p.131, à la date du 1^{er} mai 1873.
- 13 Eduard von Remenyi (1828-1898) ; *ead.*, *Agendas*, éd. cit., t. III, p. 271, à la date du 29 avril 1865.
- 14 Heinrich-Wilhelm Ernst (1814-1865) ; *ead.*, *Correspondance*, éd. cit., t. V, p. 283, lettre à Pauline Viardot (18 avril 1841) ; p. 285, lettre à Marie de Rozières (19 avril 1841) ; *ead.*, *Agendas*, éd. cit., t. I, p. 349, à la date du 29 janvier 1856).
- 15 Teresa Milanollo (1827-1904), qualifiée de « talent de premier ordre » (*ead.*, *Correspondance*, éd. cit., t. V, p. 300, lettre à Laure Jourdain [8 mai 1841]).
- 16 Alexandre Boucher (1778-1861) : *ibid.*, t. XXV, p. 180, lettre à Laure Decerez (21 mai 1829).
- 17 François-Antoine Habeneck (1781-1849) ; *ead.*, *Adriani*, Grenoble, Glénat, 1993. Il a donné quelques leçons d'accompagnement à Laure de Larnac.
- 18 Jules Armingaud (1820-1900) : *ead.*, *Correspondance*, éd. cit., t. XVIII, p. 488, 498 ; *ead.*, *Agendas*, éd. cit., t. II, p. 332, à la date du 7 février 1866).
- 19 Eugène Sauzay (1809-1901) ; *ibid.*, t. V, p. 67, à la date du 10 août 1872.
- 20 Chrétien Urhan (1790-1845) ; *ead.*, *Lettres d'un voyageur*, éd. Henri Bonnet, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, lettre 1, p. 49.
- 21 *Ead.*, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 460, lettre à Casimir Dudevant (17 octobre 1828).
- 22 *Ibid.*, t. I, p. 681, lettre à Madame Gondouin Saint-Aignan (Nohant, 24 juillet 1830).

(*Les Trilles du diable*) et suit de manière attentive les progrès de jeunes prodiges : Eduard von Remenyi « virtuose splendide, étourdissant, [...] qui chante admirablement sur le violon [et] nous transporte²³ » tandis que « le cher petit Paul » – fils de Pauline Viardot –, à peine âgé de quinze ans, « joue du violon comme un maître », se réjouit George Sand²⁴.

Au début du mois de mars 1831, un événement fait sensation dans le monde des arts : Paganini vient d'arriver à Paris ! Tout le pays accourt l'écouter. Grand mélomane, Charles Duvernoy ne veut pas se priver d'un tel régal et vient retrouver sa voisine et amie de Nohant. Ensemble, ils iront écouter le virtuose dont la romancière se dira déçue : le mécanisme transcendant du violoniste italien, son *bel canto*²⁵ instrumental très orné ne semble guère la toucher, elle qui préfère le *cantabile spianato*²⁶ au *canto fiorito*²⁷ et à l'*aria di bravura*²⁸. Il en va de même dans l'art vocal où ce qu'elle nomme des « gargouillades²⁹ » lui déplaisent et elle se plaint qu'une cantatrice comme la Persiani « ne chante plus du tout à force de broder et de rossignoler³⁰ ». George Sand loue Baillot de consentir à « laisser tout l'éclat de la popularité à Paganini, plutôt que d'ajouter de son fait un petit ornement d'invention nouvelle aux vieux thèmes sacrés de Sébastien Bach³¹ ». L'on trouve dans *La Daniella* des

23 *Ead., Agendas*, éd. cit. Voir également *ead., Correspondance*, éd. cit., t. XIX, p. 189, lettre à Édouard Remenyi (Palaiseau, 30 avril 1865).

24 *Ibid.*, t. XXIII, p. 113, lettre à Lina Dudevant-Sand (8 juin 1872). Voir également, dans le même tome, p. 148, la lettre à Joseph Dessauer (Nohant, 5 juillet 1872).

25 Style en usage dans l'opéra italien jusqu'à Rossini et faisant une large place à la virtuosité et à la séduction vocales.

26 Désigne une mélodie très expressive, à l'ample respiration, comme dans le mouvement lent du 3^e *Concerto pour violon et orchestre* de Paganini.

27 « Chant fleuri », caractérisé par l'abondance des ornements.

28 Air de bravoure dans lequel le chanteur doit faire la démonstration la plus éblouissante possible de toutes ses qualités techniques.

29 *Ead., Rose et Blanche*, Paris, Henry Dupuy, 1833, p. 72.

30 *Ead., Correspondance*, éd. cit., t. VI, p. 782, lettre 3077 à Pauline Viardot (Paris 20 janvier 1845). Fanny Tacchinardi (1812-1867), épouse du compositeur Giuseppe Persiani (1804-1869).

31 *Ead., Lettres d'un voyageur*, éd. cit., lettre 6, p. 191-194.

propos très révélateurs tenus par Jean Valreg, modeste violoniste dans un petit théâtre lyrique :

La musique met trop l'individu en vue du public. Perdu dans mon orchestre, je n'attirerai jamais l'attention de personne ; mais le jour où je serais un virtuose distingué, il faudrait me produire et me montrer ; cela me gênerait [...] le virtuose est toujours sur un pilori ou sur un piédestal. C'est une situation hors nature, et qu'il faut avoir acceptée de la destinée comme une fatalité, ou de la Providence comme un devoir, pour n'y pas devenir fou³².

222

George Sand rejette la virtuosité spectaculaire, considérée comme une fin en soi. Le violoniste doit faire chanter son instrument, comme Albert de Rudolstadt, d'« une main pure et savante », alliant émotion et simplicité³³. Elle aime la musique de chambre, assistant par exemple aux séances de quatuor à cordes de Jules Armingaud, qui eut dans sa formation, comme alto puis second violon, le célèbre compositeur Édouard Lalo³⁴.

La romancière nous offre cette belle profession de foi :

L'art pour l'art est un mot creux, absolument faux et qu'on a perdu bien du temps à vouloir définir sans en venir à bout : parce qu'il est tout bonnement impossible de trouver un sens à ce qui n'en a pas. [...] C'est qu'il n'est pas possible d'être poète ou artiste, dans aucun genre et à quelque degré que ce soit, sans être un écho de l'humanité qui s'agite ou se plaint, qui s'exalte ou se désespère³⁵.

Par son caractère universel, le violon – dont George Sand fait résonner toutes les cordes – peut traduire les sentiments et les aspirations de tous, quelle que soit leur appartenance à une classe sociale. Nous avons cité des instrumentistes de renom, se consacrant à la « grande musique »,

32 *Ead., La Daniella*, éd. Annarosa Poli, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1992, t. I, p. 35-36.

33 *Ead., Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. cit., t. I, p. 327-328.

34 Voir *ead., Correspondance*, éd. cit., t. XVII et XVIII : des lettres à Jules Armingaud, non retrouvées, sont attestées par les carnets d'enregistrement des 9 juillet 1863, 6 et 12 août 1864.

35 *Ead., Questions d'art et de littérature*, Paris, Calmann-Lévy, 1878 (Nohant, 12 avril 1851).

mais la romancière convoque aussi d'humbles ménétriers. N'oublions pas qu'elle fut, une pionnière dans la redécouverte du folklore, bien avant les compositeurs eux-mêmes, qu'elle contribua pour une large part à supprimer la hiérarchie entre musiques savantes et musiques populaires, ces dernières étant de véritables trésors de tradition orale qu'elle contribua à préserver. Aux beautés conventionnelles, elle préférera toujours le simple et le vrai, l'authenticité des vieilles mélodies venues du fond des âges, du lointain des siècles écoulés que les paysans nomment « les autrefois³⁶ ». À l'écoute des chants et danses du Berry – qu'elle note elle-même et « dont le beau monde du pays fait si peu de cas », regrette-t-elle dans *Jeanne*³⁷ –, elle emmène parfois sur le terrain des artistes comme Chopin, Liszt et Pauline Viardot. Dans ses romans champêtres, parmi d'autres instruments tels que cornemuses et vielles, le violon rustique accompagne les réjouissances. Un drame en trois actes, *Le Pressoir*, nous fait participer à la fête des vendanges, à l'intérieur d'un vaste cellier où figurent en bonne place la cuve et les tonneaux, dans un décor de guirlandes de fleurs et de pampres³⁸. Le violoniste entre le premier, donnant le coup d'envoi aux chansons traditionnelles. Les violoneux sont également très présents dans un recueil intitulé *Promenade dans le Berry*, région dont elle est l'un des chantres³⁹. Pour *François le Champi*, dont elle fait l'adaptation théâtrale, elle se montre particulièrement attentive à la musique de scène, selon elle « indispensable, qui se compose de vieux airs berrichons recueillis par l'auteur, orchestrés et mis en rapport avec les scènes qu'ils accompagnent par M. Ancessy⁴⁰ ». Joseph-Jacques-Augustin Ancessy (1800-1871), auquel la romancière attribue « un talent réel, complet », est violoniste, chef d'orchestre à l'Odéon et compositeur, entre autres, de sonates pour violon.

36 *Ead.*, *Jeanne*, Grenoble, Glénat, 1993, p. 235.

37 *Ibid.*, p. 232.

38 *Ead.*, *Le Pressoir*, dans *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, acte III.

39 *Ead.*, *Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 188-189.

40 Cet avis figure à la page 14 de l'édition originale de cette pièce, Paris, Blanchart, 1849. Voir *Correspondance*, éd. cit., t. IX, p. 277, lettre 4307 à Pierre Bocage (Nohant, 5 octobre 1849).

Même dans un paysage urbain pauvre et désolé, l'instrument à archet peut apporter de la joie et réconcilier les hommes. Ainsi, dans *La Ville noire*, où sont célébrées les noces de Tonine et de Sept-Épées, « [b]ien des susceptibilités, bien des rancunes, bien des méfiances s'effacèrent. D'anciennes amitiés furent renouées, des griefs s'envolèrent aux sons des violons⁴¹ ». Sa curiosité reste toujours en éveil pendant ses voyages : un jour de Mardi gras, durant cet hiver 1838-1839 à Majorque en compagnie de Chopin⁴², elle note les détails d'un bal rustique. Si le « claquement du bois » des castagnettes lui brise le tympan, elle s'intéresse à d'autres instruments parmi lesquels « une espèce de violon aigu⁴³ ». Comment par ailleurs, dans *Le Piccinino*, ne pas être touché par le bonheur de cette petite fille pauvre qui, comme dans un conte de fées, est amenée au château d'une princesse où les violons de la fête lui font « sauter le cœur en mesure⁴⁴ ». Autre moment magique, rapporté dans les *Lettres d'un voyageur*, celui d'une sérénade vénitienne. De l'une des barques glissant silencieusement sur l'eau, le violon tour à tour « [exhale] les sanglots d'une joie convulsive » ou « se [met] à pleurer d'une voix [...] triste ». « [La lune] elle aussi avait l'air d'écouter et d'aimer cette musique. Une des rives des palais du canal, plongée encore dans l'obscurité, découpait dans le ciel ses grandes dentelles mauresques, plus sombres que les portes de l'enfer. L'autre rive recevait le reflet de la pleine lune, large et blanche alors comme un bouclier d'argent, sur ses façades muettes et sereines. [...] file immense de constructions féériques, que n'éclairait pas d'autre lumière que celle des astres⁴⁵. »

41 *Ead.*, *La Ville noire*, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1989, p. 148.

42 George Sand et Chopin passèrent un hiver éprouvant à la chartreuse de Valldemossa – à une vingtaine de kilomètres de Palma – dont les habitants accueillirent fort mal ce couple libre ; la maladie de Chopin leur inspira de surcroît la plus vive méfiance. Les deux artistes, séduits malgré tout par la beauté des paysages et des monuments, purent travailler dans ce cadre magnifique et George Sand relata cette expérience dans son livre *Un hiver à Majorque* (éd. Béatrice Didier, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche classique », 1996).

43 *Ibid.*, p. 142-144.

44 *Ead.*, *Le Piccinino*, éd. René Bourgeois, Grenoble, Glénat, 1994, t. I, p. 105.

45 *Ead.*, *Lettres d'un voyageur*, éd. cit., lettre 2, p. 92-94.

Le violon sert de contrepoint aux rêveries, celles de cette jeune fille dont la mère, dans *Mademoiselle Merquem*, imagine à tort que « la raison peut parler à l'ivresse ; elle [a] oublié que [...] le moindre bourdonnement de violons emporte les paroles maternelles les plus tendres et les plus sensées⁴⁶ ». Ou encore les songes du narrateur de la première *Lettre d'un voyageur* qui, lors d'un concert, laisse vagabonder son esprit et associe la musique aux paysages du Tyrol ayant inspiré une romance liée à bien des souvenirs personnels. Le passage est aussi poétique que quelque peu irrévérencieux : il suffit à ce personnage « de fermer les yeux pour que la salle du Conservatoire [devienne] une vallée des Alpes, et pour que Habeneck, placé, l'archet à la main, à la tête de toute cette harmonie, se [transforme] en chasseur de chamois⁴⁷ ». Habeneck apparaît également dans *Adriani*, où un pauvre musicien, sentimental et romanesque, second violon à l'Opéra et à la Société des concerts du Conservatoire, tombe amoureux de la belle Laure venue écouter les symphonies de Beethoven sous la baguette du grand violoniste et chef d'orchestre avec lequel elle a pris quelques leçons⁴⁸. Personnages réels et inventés, dilettantes passionnés et célébrités se mêlent souvent dans les œuvres de George Sand. Il en est ainsi dans *Malgré tout* où le chant du violon d'Abel – alias Ole Bull – revient « sans cesse en phrases brûlantes » dans la tête de Sarah.

Le violon sandien possède également une dimension fantastique. L'écrivain connaît bien l'hoffmannien maître de chapelle Kreysler. Philibert Rouvière, qui interprète le rôle-titre de *Maître Favilla*, est décrit comme un être « pâle, doux, fantastique, beau comme Kreysler d'Hoffmann⁴⁹ ». Une partie de la grande fresque épique que sont *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* se situe dans un vieux manoir de la forêt de Bohême qui n'est pas sans évoquer les romans noirs anglais, et c'est dans une atmosphère d'éléments déchaînés

46 *Ead.*, *Mademoiselle Merquem*, éd. Martine Reid, Arles/Le Méjan, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, p. 28.

47 *Ead.*, *Lettres d'un voyageur*, éd. cit., lettre 1, p. 47-49.

48 *Ead.*, *Adriani*, éd. cit., p. 25, 27-28.

49 *Ead.*, *Correspondance*, éd. cit., t. XIII, p. 350, lettre à Maurice Dudevant-Sand (17 septembre 1855).

– grondements du vent, éclats de la foudre – que nous est présenté Albert de Rudolstadt et qu'apparaît celle qui sera sa consolation, ainsi que le signifie le prénom de Consuelo. Albert est un jeune homme aux allures romantiques : « D'une haute taille et d'une superbe figure, mais d'une pâleur effrayante. Il [est] vêtu de noir de la tête aux pieds, et une riche pelisse de velours garnie de martre [est] retenue sur ses épaules par des brandebourgs et des agrafes d'or. Ses longs cheveux, noirs comme l'ébène, [tombent] en désordre sur ses joues pâles, un peu voilées par une barbe soyeuse qui [boucle] naturellement⁵⁰ ». « Dans les entrailles de la terre⁵¹ », la grotte du Schreckenstein, antique construction souterraine, et ses chambres mystérieuses offrent un cadre propice à l'atmosphère surnaturelle où Consuelo entend pour la première fois Albert jouer du violon, devant l'autel formé des reliques des Hussites, martyrs de sa religion⁵². Sorte de hiérophante, Albert de Rudolstadt est consumé par « ce feu sacré qui, écrivait déjà George Sand dans *Rose et Blanche*, fait de la musique un langage de l'âme bien plus qu'un plaisir des sens ». Une nouvelle intitulée *La Fille d'Albano*, parue en 1831, parle de « l'ivresse qui [broie] de l'âme [...] sous l'archet de Tartini⁵³ » et Abel fait cette déclaration exaltée : « Je veux vivre avec toute l'intensité possible et toujours chercher à monter plus haut. Quand mon être sera arrivé à ce déploiement de sensibilité, d'enivrement et de ravissement qui ne peut plus être dépassé, je verrai le soleil en face, tout près, tout en feu, comme je crois quelquefois le voir dans des accès de vertige⁵⁴. » Comment s'étonner que ce violoniste, nous dit la romancière, « électrise tous les cœurs⁵⁵ » ?

Cette flamme inextinguible, Abel la met également dans ses improvisations. George Sand attache en effet le plus grand prix à

50 *Ead., Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. cit., t. I, p. 201

51 *Ibid.*, p. 384

52 *Ibid.*, p. 385-386. Voir également *ibid.*, p. 148 : « Le vigoureux coup de l'archet fantastique » d'Albert, et p. 202, alors que Consuelo est en prison : « Toute cette nuit, j'ai eu la fièvre ; toute cette nuit, j'ai entendu le violon fantastique. »

53 *La Mode*, 15 mai 1831, sous la signature de « J. S. ».

54 George Sand, *Malgré tout*, éd. cit., p. 44.

55 *Ibid.*, p. 97.

cette faculté liée, il faut le souligner, à ses propres caractéristiques d'écriture, et indissociable tant des musiques populaires à transmission exclusivement orale que de la pratique baroque qui survit encore dans la première moitié du XIX^e siècle. Certaines œuvres en effet nécessitent encore l'ajout d'ornements, et le prélude improvisé est à l'honneur. Dissimulé parmi les arbres, Abel répète en écho une chanson dans le style populaire, inventée par Miss Owen pour sa petite nièce Sarah, avant de jouer longuement, non plus cette fois sur ce thème donné, mais en s'exprimant avec une totale liberté, « sans aucun plan tracé et comme sous l'empire d'un songe plein de merveilles imprévues et d'effusions intarissables⁵⁶ ». Il retrouve cette « imagination poétiquement sauvage⁵⁷ » des musiciens paysans.

George Sand insiste aussi sur la dimension vocale du violon, de même que Baillot qui qualifie son instrument de seconde voix humaine. L'expression *chant violonistique* revient sans cesse sous la plume de la romancière et le verbe *chanter* en ses nombreuses récurrences se substitue souvent au terme *jouer*. Cordes vocales et cordes instrumentales s'entrelacent, s'épousent en une véritable symbiose. Le violon chante et s'adresse à nous car le violoniste est investi d'une mission importante : exprimer, par ses paroles et par sa musique, les idées de Sand sur le statut de l'artiste, sur sa dignité et son rôle au sein de la société. C'est ce que fait Abel dans *Malgrétout*, grâce à la fonction communicative de la musique. L'art musical doit être porteur d'un message destiné à la grande famille humaine. Être artiste « au profit des autres [...] en dépit des amertumes de la célébrité », c'est la vocation d'Abel comme celle d'un autre personnage, Jean de La Roche⁵⁸. L'on constate que George Sand associe fréquemment, chez les violonistes, qualités musicales et qualités morales.

La musique est le miroir de l'âme. Lorsque Félicie, personnage central du *Dernier Amour*, se met à mentir, son violon – tout comme sa voix –

⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁷ George Sand, *Jeanne*, éd. cit., p. 169.

⁵⁸ *Ead.*, *Jean de La Roche*, éd. Claude Tricotet, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1991, extrait de l'avant-propos, p. 23.

la trahit : « elle [dénature] la mélodie et, attaquant avec âpreté » un autre motif, « [s'égare] dans une suite de divagations pénibles »⁵⁹. Comment en revanche ne pas s'attacher à Maître Favilla, le génial violoniste qui a symboliquement perdu la notion du temps, protagoniste du drame éponyme créé au théâtre de l'Odéon en 1855⁶⁰ ? La pièce a fait l'objet d'une mise en scène des plus attentives. Tandis que le fils de George Sand, Maurice, s'occupe des décors et des costumes, elle-même accorde tous ses soins à la partie musicale, notamment celle de la scène finale :

Pour rien au monde il ne faudra changer un iota. Elle est calculée exactement pour la durée des répliques et des temps. [...] Il faudra faire soigner l'exécution, surtout pour [les] solos et (entre nous) si le premier violon n'avait pas un sentiment sérieux de la chose, en exiger un dont l'accent et le son fussent dignes de votre pantomime. Je crois que c'est d'une importance absolue⁶¹.

Je veux que ce soit cette [musique]-là, bien textuellement, et avec les indications de sourdine qui sont très bien placées. [...] Il faudra aussi avoir un très bon violon pour les solos. L'air est si simple et si beau qu'il ne peut être dit que par quelqu'un qui le comprend et ne l'arrange pas à la moderne⁶².

À son interprète principal, Philibert Rouvière, George Sand présente ce beau personnage qu'est Maître Favilla, « tout idéal en apparence », mais « très réel » selon elle. Une seule critique l'a toujours affligée, confie-t-elle dans une lettre-préface à cet acteur, le reproche d'« ingénuité » qui la « porte à croire que les bonnes et généreuses actions ne sont pas des *fantaisies* insupportables », la propension à « rêver de personnages trop aimants, trop dévoués, trop vertueux ». Et elle ajoute : « S'entendre dire que le sentiment de l'idéal est une lubie, c'est vraiment cruel pour ceux qui sentent l'amitié, l'abnégation et le désintéressement naturels

59 *Ead.*, *Le Dernier Amour*, *op. cit.*, p. 190.

60 *Maître Favilla* a eu auparavant pour titre *La Baronnie de Muhldorf* (Bruxelles, Tarride, 1853), puis *Nello le Violoniste*.

61 *Ead.*, *Correspondance*, éd. cit., t. XI, p. 345-346, lettre à Frédéric Lemaître (Nohant, 7 septembre 1852).

62 *Ibid.*, t. XI, p. 705-706, lettre à Pierre-Jules Hetzel (Nohant, 21 mai 1853).

et possibles⁶³ ». La préface à une autre pièce, la comédie *Flaminio*, nous offre un semblable plaidoyer :

Des personnes de mauvaise humeur me reprocheront toujours de leur présenter des personnages trop idéalement candides ou aimants. Si j'y crois, moi, à ces personnages, s'ils ont une existence réelle dans mon cerveau, dans ma conscience, dans mon cœur, sont-ils donc impossibles dans l'humanité ? [...] L'humanité est meilleure que les habiles raisonneurs ne veulent nous l'accorder, à nous autres poètes. On dit que nous regardons à travers un prisme qui fait voir tout en rose. Hélas ! il y a aussi le prisme qui fait voir tout en noir, et nous y regardons aussi malgré nous, à de certaines heures de la vie⁶⁴.

Elle met quelquefois l'accent sur sa faculté de « merveillosité », comme elle la nomme dans *Les Amours de l'âge d'or*⁶⁵, qui s'explique tout à la fois par les lectures mystiques de son adolescence, l'amour des contes populaires et ses orientations philosophiques. L'on connaît bien ses idées philanthropiques et l'importance revêtue par les ouvrages de Pierre Leroux (1797-1871) dont elle partage les idées généreuses.

C'est sur les métaphores violonistiques de George Sand que j'aimerais refermer cet exposé. Si plutôt que d'espérer une chose impossible, mieux vaudrait essayer de se « faire un archet de toile d'araignée⁶⁶ » – suggestion pittoresque mais non dénuée de poésie et nous emmenant au pays des fées –, la romancière compare la voix douce, un peu sourde et voilée

63 Ead., *Maître Favilla*, dans *Théâtre de George Sand*, Paris, Michel Lévy Frères, 1860, préface, p. 170).

64 Ead., *Flaminio*, Paris, À la Librairie théâtrale, 1854, p. 6-7.

65 Ead., *Les Amours de l'âge d'or*, Paris, Calmann-Lévy, 1882, p. 61. Voir également *Cosima ou la Haine de l'amour*, dans *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, 1^{re} série, p. 9 : « [...] quelques-uns nous ont reproché notre culte pour l'artiste, notre optimisme dans les solutions trop morales de l'action, notre respect pour la simplicité des moyens, et beaucoup d'autres choses auxquelles nous ne répondrons pas. Nous nous bornerons à dire que, nous sentant poussé par un esprit de réaction contre le laid, le bas et le faux, nous avons suivi la pente qui nous emportait en sens contraire; Il était bien naturel qu'un romancier fût romanesque [...]. »

66 Ead., *Le Démon du foyer*, dans *Théâtre complet*, Paris, Calmann Lévy, 1876, 2^e série, p. 211-212.

d'une cantatrice à un « instrument garni de cordes de soie », chantant avec « moelleux » et « suavité » dans la « *musica di [sic] camera* »⁶⁷. Le violon représente les fibres les plus intimes de l'être et l'image des cordes intérieures dont la tension se modifie se rencontre à plusieurs reprises au fil des pages sandiennes : « corde trop longtemps forcée [qui] se [détend] en Sarah » dans *Malgré tout* (p. 61), « cordes détendues qui n'ont plus de ton appréciable à l'oreille » dans *Le Secrétaire intime* (p. 81-82⁶⁸), « cordes brisées ou détendues » chez Félicie dans *Le Dernier Amour* (p. 38) ou encore « toutes les cordes de cet instrument subtil et compliqué » qu'est le prince Karol⁶⁹ dans *Lucrezia Floriani*⁷⁰. Marcel Proust reprendra cette allusion aux cordes « serrées » ou « détendues » de ce qu'il nomme le « violon intérieur⁷¹ », c'est-à-dire l'être humain en ce qu'il a de plus profond, mais bien avant l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*, George Sand a marqué une prédilection pour ces belles métaphores qu'elle orchestre tout au long de son œuvre. Albert de Rudolstadt, écrit-elle, excelle à « mettre dans un rapport si intime les cordes de l'âme et celles de l'instrument » ; il fait « frémir les plantes comme le vent du soir, et résonner les ruines comme la voix humaine⁷² ».

Nouvel Orphée, le violoniste sandien nous fait retrouver la dimension du mythe antique tout en nous invitant à le suivre sur cette « route de l'idéal » qui fut celle de George Sand⁷³.

67 Il s'agit de Madame de Valdère dans *Le Beau Laurence* (Morsang-sur-Orge, Éditions Safrat, 1990, p. 120).

68 *Ead.*, *Le Secrétaire intime*, éd. Lucy M. Schwartz, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1991.

69 Personnage inspiré, dit-on, par Chopin, ce que dément George Sand : voir par exemple *Histoire de ma vie* (éd. cit., p. 1497-1498).

70 Voir également dans *Le Piccinino* (éd. cit., p. 44) ce que dit Michel au sujet des « organisations populaires » : « Qu'une des cordes de leur âme se détende, vingt autres se réveillent, comme dans un verre d'eau une fleur enlevée a fait place à un bouquet tout entier ! »

71 Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 535.

72 George Sand, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, éd. cit. t. III, p. 437 lettre de Philon (probablement le célèbre baron de Knigge, connu sous le nom de Philon dans l'ordre des Illuminés) à Ignace Joseph Martinowicz.

73 *Ead.*, « Le château de Pictordu », dans *Contes d'une grand-mère*, éd. Philippe Berthier, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1982, p. 108.

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