



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

L'IMAGINAIRE DU VIOLON DANS LA FRANCE CONTEMPORAINE

Danièle Pistone

Comme l'écrivait Louise de Vilморin, il est certain que « le violoniste et son violon forment le couple le plus beau, le plus étroitement uni et le plus étonnant au monde¹ ». Petit coffre de bois vibrant entre épaule et menton, « frère de son² », baguette munie de crins prolongeant le bras droit du musicien en quête d'un puissant vibrato... en faut-il davantage pour se laisser bientôt porter par d'enivrantes mélodies ? Qui plus est, les évocations historiques dominantes semblent ici confiner à l'excellence, puisque l'image du virtuose romantique, celle de Paganini, est encore bien présente dans l'Hexagone, alors que le nom de Stradivarius domine toujours très largement le monde de la facture instrumentale, à en croire les actuels moteurs de recherche sur Internet.

Toutefois, en marge de ces mondes de la musique savante, conjuguant souvent expression et liberté, comme les aspirations en vogue à notre époque, les répertoires tziganes ou jazz (notamment ceux de Stéphane Grappelli, Didier Lockwood ou Jean-Luc Ponty) connaissent désormais une importante faveur, sans oublier les violons baroque et traditionnel, de plus en plus présents dans la presse française d'aujourd'hui. Les figures mixtes, telle celle de Catherine Lara, entre pratiques savantes et variétés, demeurent en revanche plus rares³. Certes, cet instrument ne

1 Louise de Vilморin, *Le Violon*, Paris, Gallimard, 1960, p. 122.

2 Selon la belle expression d'Henri Haget à propos de Pierre Amoyal, dans *L'Express*, 11 octobre 2014, p. 4.

3 Voir Catherine Lara (avec la collaboration d'Anne-Charlotte de Langhe), *Entre émoi et moi*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2011.

connaît pas encore le succès de la voix, du piano ou de l'orgue, mais à en juger par les archives d'Europresse (**tableau 1**), il demeure toujours le plus prisé parmi les cordes frottées et pincées, devant même tous les instruments à vent.

| | |
|----------------|---------|
| Piano(s) | 939 792 |
| Orgue(s) | 414 501 |
| Violon(s) | 343 085 |
| Flûte(s) | 306 867 |
| Violoncelle(s) | 139 344 |
| Clarinette(s) | 130 607 |
| Contrebasse(s) | 115 955 |
| Harpe(s) | 83 829 |
| Hautbois | 43 692 |
| Basson(s) | 32 071 |

Tableau 1. Nombre de références concernant quelques instruments dans les archives d'Europresse (consultées le 24 mars 2015).

En tentant de prendre en compte les publications de toutes espèces comme les travaux de recherche concernant ce sujet, nous allons tenter de dépasser ces constatations immédiates pour dessiner, au plus près des tendances actuelles, l'image du violon dans la civilisation française contemporaine.

UN ABORD AMBIGU

Un certain nombre d'ouvrages français récents ou récemment réédités⁴ rappellent l'importance du violon sur la base Électre (à travers 710 notices de publications commercialisées en France et relatives à cet instrument de 1977 à 2015) ; d'autre part, les Éditions Montparnasse

4 Alexis Galpérine, *La Musique française pour violon. De la Convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Conservatoire éd., 2008 ; Yehudi Menuhin, *La Légende du violon* [1996], Paris, Flammarion, 2009 ; Jean-Michel Molkhov, *Les Grands Violonistes du xx^e siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 2011 ; Anne Penesco, *Proust et le violon intérieur*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.

ont fait paraître en 1997 un cédérom de synthèse concernant le violon, offrant – outre 300 extraits d'enregistrements – chronologie, organologie, 250 biographies, 120 références bibliographiques, lexique, dus à Emmanuel Jaeger, Frédéric Laurent et Jean-Michel Molkhou⁵.

Comme on le sait, le violon fut longtemps chargé d'accompagner la danse (des bals populaires animés par les violoneux aux ballets de l'Opéra). Moins noble alors que l'ancienne viole, il suscita ainsi diverses expressions minoratives, telles que « sentir le violon » (devenir misérable) ou, plus clairement encore, « violoné » signifiant ruiné⁶. Aujourd'hui, au contraire, le violon reste majoritairement l'instrument noble, celui de la musique savante, du plaisir de l'écoute, mais aussi de la fête (comme en témoignent diverses chansons, telles que la mélodie enfantine *C'est Guguise avec son violon* ; Gilbert Bécaud, *Quand Jules est au violon*, 1963 ; Jean-Jacques Goldman, *Tournent les violons*, 2001...). Toutefois, évocations contrastantes s'il en est, maintes autres remarques et expressions soulignent l'aridité de son apprentissage : « Difficile comme de jouer du violon », note même le philosophe Alain dans ses *Propos*, rappelant ainsi à notre souvenir bien des notations familières attachées à cette évocation instrumentale : « râcler le boyau », « faire grincer l'archet »⁷... même si nous n'avons pas adopté dans notre langue ce proverbe italien : « Que Dieu te garde d'un mauvais voisin et du violoniste débutant⁸ ! » Dans sa thèse concernant « la production sociale des violonistes virtuoses » (soutenue à l'EHESS en 2006), Izabela Wagner rappelle d'ailleurs, au terme de son importante enquête, que ce statut correspond de nos jours à une vingtaine d'années de formation.

5 Outre les comptes rendus de ce DVD dans les magazines spécialisés, voir également les critiques de la grande presse (*Libération*, 30 janvier 1998, et *Le Figaro*, 3 février 1998). D'autres types de synthèse sont offerts par le site www.lamaisonduviolon.net.

6 Jean-Georges Kastner, *Parémiologie musicale de la langue française*, Paris, Brandus et Dufour, 1866, p. 390-417.

7 Jean-Georges Kastner, *Parémiologie musicale de la langue française*, op. cit.

8 « *Dio ti salvi da un cattivo vicino, e da un principiante di violino!* »

Instrument sollicitant et vivifiant le geste, source sonore apportant plaisir et souffrance, ce fameux prototype des cordes frottées ne possède-t-il pas cependant d'autres fonctions, plus riches de sens ?

LA FORCE DE L'EXPRESSION

234

Le violon, roi de l'orchestre, demeure en fait capable de la plus puissante expression de l'amour, frémissant volontiers « comme un cœur qu'on afflige » (Charles Baudelaire, *Harmonie du soir*). Et qui ne connaît « les sanglots longs des violons de l'automne » évoqués par Paul Verlaine ? Qu'il suffise d'écouter aussi aujourd'hui le violon gémir en réponse au bandonéon déchirant du tango⁹ ! En fait, cet instrument à archet fut bien vite jugé capable de décupler les passions, de conduire à tous les excès musicaux, de se rendre complice de tous les mystères (voir E.T.A. Hoffmann, *Le Violon de Crémone*, 1819 ; Léon Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer*, 1894 ; Anton Tchekhov, *Le Violon de Rothschild*, 1894). En 1927, André Cœuroy pouvait écrire : « Le violon est le premier rôle des récits musicaux depuis le romantisme. Il est l'instrument de l'Amour, il est l'instrument de la Folie, il est l'instrument de la Mort¹⁰. »

En fait, sa danse infernale, parfois mortifère, résonne des *Trilles du diable* de Guiseppe Tartini (sonate en *sol* mineur de 1713) au *Violon du diable* de Charles Trenet (« C'est un violon qui joue dans la nuit / C'est le violon du diable qui rit », 1947), comme encore à travers *The Devil's Violin* de David Garrett (2015)¹¹, en passant par le prétendu pied fourchu du diabolique Paganini qui demeure, rappelons-le, le parangon de toute virtuosité musicale : notre civilisation aime célébrer

9 Voir, par exemple, Richard Galliano, *Tango pour Astor* (en hommage à Piazzola, au violon, Jean-Marc Phillips-Varjabédian), Paris, Bouffes du Nord, juin 2004.

10 André Cœuroy, « Le violon, héros littéraire », *La Revue musicale*, 1^{er} novembre 1927, p. 88.

11 Récemment, deux romans noirs ont aussi paru en français sous des titres proches : Jean-Louis Gaudet, *Le Violon du diable*, Montréal, VLB, 1997 et Jules Grasset (pseudonyme d'un éminent médecin parisien), *Les Violons du diable*, Paris, Fayard, 2004 (Prix du Quai des Orfèvres 2005).

en effet des Paganini de l'accordéon (Marcel Azzola), de la viole (Antoine Forqueray), de la balle jaune (le tennisman John McEnroe), voire de la pelote basque, comme de la finance ou des nouvelles technologies... Le cinéma revient toujours d'ailleurs à ces figures d'exception, comme le prouverait *Le Violon rouge* du Canadien François Girard (1998) qui retrace à travers les siècles le fabuleux destin d'un violon de Crémone (à Vienne, chez des Gitans, à Oxford, à Shanghai, à Montréal) et où Joshua Bell interprète au violon les *Caprices* de John Corigliano¹².



Fig. 1. Louis Léopold Boilly, *Le Songe de Tartini*, lithographie, 1824

Et pourtant, si Tino Rossi chantait encore *Un violon dans la nuit* (1935), Lucienne Boyer *Mon cœur est un violon* (1945) ou Dalida *Les Violons de mon pays* (1964 : « Il y aura toujours / Une chanson de l'amour / Et des violons »), que d'inquiétude ensuite chez Léo Ferré

12 Le compositeur américain John Corigliano (né en 1938) signa la musique de ce film (1998) à laquelle se rattachent pour le concert une *Chaconne* pour violon et piano (1997, elle donnera naissance au thème des *Caprices*), *Anna's Theme* pour piano seul (1997), *The Red Violin Caprices* pour violon seul (1999) – thème et variations dont le titre et la virtuosité s'inspirent de Paganini –, une *Suite* pour violon et orchestre (1999) et un *Concerto* pour violon et orchestre (2003).

(À toi, 1967 : « Des violons barrissant les plaintes futures »)¹³ ou Alain Chamfort (*Les violons n'étant plus ce qu'ils sont*, 1993 : « le silence ouvrira le bal [...] caressons le désespoir ») ! Le chant d'amour conduit effectivement souvent à la plainte, comme le roman le traduit bien aussi :

Il s'était plaint. Il avait voulu fuir. Et la voix du violon se plaignait mieux qu'aucune voix humaine n'eût pu le faire. Elle déroulait une phrase longue, lente, infinie. Parfois elle montait jusqu'à une note haute, déchirante. Car le violon pleurait pour lui. Il disait sa peine à lui, Jacques, mais élargie et transposée. Il donnait à cette peine la dimension que ses pensées avaient si gauchement tentée¹⁴.

236

L'imaginaire du violon est ainsi étroitement lié à celui de la voix humaine, comme Anne Penesco l'a bien montré aussi à propos de Marcel Proust¹⁵. Cette proximité peut conduire même assez directement à l'anthropomorphisme. Et pourtant il faut s'attendre à ce que la remise en question de la musique savante, la montée de l'électronique et des réalisations amplifiées voire les menaces qui pèsent sur les budgets des collectivités territoriales risquent de tarir progressivement ces enthousiasmes fusionnels.

DES SUCCÈS AUX RETRAITS CONTEMPORAINS

Cependant, s'il est bien, dans les quelque 4 000 conservatoires français, des dizaines de milliers d'élèves violonistes, lorsqu'ils deviennent professionnels, ces musiciens figurent toujours en grand nombre dans les orchestres et demeurent donc solidement présents dans les dictionnaires d'interprètes : celui d'Alain Pâris en recense ainsi 587 à la fin du xx^e siècle (parallèlement à 493 pianistes), mais il ne leur

13 Et déjà préalablement chez cet auteur, particulièrement représentatif de cette tendance : *Chanson d'automne* en 1959 (poème de Verlaine) ou *Les Poètes*, en 1960 (« Ce sont de drôl's de typ's qui chantent le malheur / Sur les pianos du cœur et les violons de l'âme »).

14 Jacqueline de Romilly, *Les Œufs de Pâques*, Paris, Éditions de Fallois, 1993, p. 130.

15 Anne Penesco, *Proust et le violon intérieur*, op. cit., p. 83.

accorde que 232 notices (pour 32 interprètes français : 23 hommes et 9 femmes¹⁶) contre 444 pour les pianistes ; il faut dire que tous les violonistes ne font pas effectivement de carrière de soliste, alors qu'il n'est pas de pianistes « du rang » et peu d'accompagnateurs de renom. Il est vrai en outre que la mondialisation, et jadis déjà l'efficace multiplication des moyens de transport, ont rendu toujours plus présents sur notre sol les artistes étrangers, en ce domaine comme dans d'autres. Les archives d'Europresse attestent d'ailleurs notamment du succès d'Yehudi Menuhin, Anne-Sophie Mutter, Viktoria Mullova (« belle comme un violon en eaux libres¹⁷ ») ou Maxime Vengerov, aux côtés de Patrice Fontanarosa, Laurent Korcia ou Renaud Capuçon.

Si ces interprètes sont donc bien présents et s'il est souvent question de cet instrument dans la grande presse, il n'en va pas toujours de même dans des contextes plus spécialisés. Les œuvres destinées au violon demeurent rares de nos jours : en mars 2015, le Centre de documentation de la musique contemporaine ne recense en effet que 59 œuvres françaises pour violon seul, dues à 28 compositeurs, dont quatre femmes¹⁸. Quant à l'examen du Dépôt légal de musique français de ces dernières années, il confirme cette tendance : en 2012, par exemple, pour 1 068 partitions publiées dont 392 instrumentales, 23 titres seulement concernaient le violon¹⁹. Les choix novateurs relatifs à cet instrument, de la virtuosité baroque du concerto (Giuseppe Tartini), de la musique mixte de Conlon Nancarrow (*Toccata*, 1935) au *crossover* avec le jazz (Stéphane Grappelli) voire au violon

16 À savoir Michèle Auclair, Claire Bernard, Clara Bonaldi, Catherine Courtois, Jane Evrard, Sylvie Gazeau, Annie Jodry, Hélène Jourdan-Morhange et Ginette Neveu (Alain Pâris, *Dictionnaire des interprètes*, Paris, Robert Laffont, 1989).

17 Selon l'expression de Marie-Aude Roux dans *Le Monde* du 12 janvier 2012.

18 Graciane Finzi, Suzanne Giraud, Thérèse Roger et Elzbieta Sikora.

19 Dont 11 partitions pour violon et piano (parmi lesquelles une seule sonate, signée d'Anthony Girard, *Behind the Light*, édition 2006 – CD Naxos, 2013), six pour deux violons, deux concertos (dus à Pascal Dusapin et Michel Tabachnik), deux œuvres pédagogiques et une pour violon et violoncelle (de Philippe Hersant).

augmenté (Florence Baschet, *Bogenlied*, 2005)²⁰, semblent plus rares à présent.

D'autre part, les études musicologiques concernant le violon demeurent en nombre assez restreint. Alors qu'il se soutient en France de très nombreuses thèses relatives à la musique²¹, à peine moins d'une trentaine d'entre elles sont centrées sur des questions violonistiques. Quant aux travaux recensés dans le *Répertoire international de littérature musicale* (de 1967 à mars 2015), 1 245 seulement y apparaissent concerner cet instrument, contre 40 882 pour le piano, 40 035 pour l'orgue voire 9 335 pour la flûte... Parmi les publications de l'Observatoire musical français de l'université Paris-Sorbonne²², par exemple, seuls quatre intitulés sur plus de 500 concernent majoritairement le monde du violon²³. Mais il est vrai que les musicologues des universités françaises se recrutent davantage parmi les claviéristes ou les chanteurs.

238

UN INSTRUMENT PLUS ÉLITISTE QUE POPULAIRE

En fait, l'abondance des images d'autrefois (de Stradivarius à Paganini), comme le retour en force de la musique baroque dans la seconde moitié du xx^e siècle ou bien encore la longue durée de la formation

20 Une description du dispositif et de la pièce est donnée plus loin dans cet ouvrage, dans l'article de Frédéric Bevilacqua et Florence Baschet (p. 369-371).

21 Dont six en odontologie ou médecine, cinq centrées sur l'enseignement, cinq relatives à l'étranger, trois à la France, trois en organologie, deux en acoustique, deux concernant le violon traditionnel, une relative à la synthèse sonore et une autre aux violonistes. Voir aussi Danièle Pistone, *Répertoire des thèses françaises relatives à la musique, 1810-2011*, Paris, Champion, 2013.

22 Les renseignements concernant ces éditions (catalogue, sommaires et index) figurent sur le site www.iremusc.cnrs.fr/publications/collections.

23 Sandrine Mallet, *Vers une approche psychanalytique du lien didactique en musique. Enseignement/Apprentissage du violon*, Paris, OMF, 2003; Stéphanie Moraly, « À la recherche d'une voix idéale : la vocalité et le violon français du xix^e siècle », dans Danièle Pistone (dir.), *5^e Rencontres de l'OMF. Musicologies d'aujourd'hui*, 2009, p. 33-48; *ead.*, « Vers une typologie des typologies : à propos de la musique française pour violon et piano », dans Juliana Pimentel et Danièle Pistone (dir.), *Corpus et typologies*, Paris, OMF, 2010, p. 47-58; Guillaume Absil, « Léon Nauwinck, un violoniste pédagogue et humaniste, 1883-1973 », *Musicologies*, 9, 2013, p. 31-50.

classique, tout concorde effectivement, en dépit de ces apparents retraits, à ranger le violon dans un univers d'élite, bien plus que dans les milieux populaires²⁴. Les romans d'aujourd'hui s'appuient d'ailleurs volontiers sur cette force mémorielle²⁵. Quant aux enregistrements distingués ces deux dernières décennies par les magazines *Classica* et *Diapason*, ils placent en tête pour ce répertoire des extraits de Mozart (13 fois ses sonates pour piano et violon), Tchaïkovski (11 fois son *Concerto pour violon*), Mendelssohn (10 fois le *Concerto en mi* pour violon) et Bach. Dans les années 1930, en revanche, selon une étude inédite d'Anne-Sophie Vuillet fondée sur les programmes de concerts présents dans *Le Ménestrel*, les concertos pour violon de Beethoven et Brahms précédaient largement ceux-ci et Saint-Saëns (disparu en 1921) était alors davantage à la mode. Il est certain que Tchaïkovski est mieux apprécié aujourd'hui qu'en ce temps-là ; quant à Beethoven, les archives récentes de la grande presse française attestent toujours du succès de son concerto dans les programmes.

Comme l'a relevé Bernard Lehmann à propos de ce type de répertoire, il est sans doute toujours une hiérarchie dans l'orchestre et, si les vents sont peut-être encore en quête de légitimité, les cordes demeurent incontestablement « héritiers » d'un noble lignage²⁶. Les ensembles symphoniques de musique savante comme de variétés (précédemment Franck Pourcel ou aujourd'hui André Rieu), comme le quatuor à cordes²⁷, ont largement contribué à forger cette image.

Autre fait révélateur : le violon est rarement placé au premier plan dans le cadre associatif ; il n'apparaît ainsi que 22 fois dans les créations d'associations signalées au *Journal officiel* de 1997 à 2015.

24 Les spécialistes de l'instrument populaire conviennent également de cette « forte charge esthétique savante » (voir Jean-François Vrod, « Violon populaire. Le caméléon merveilleux », *Modal*, 2003, p. 204).

25 Tels les romans historiques de Jean Diwo, *Les Violons du Roi* (1990) et *Moi, Milanollo, fils de Stradivarius* (2005). Voir également Micheline Ricavy-Bèle, *Les Violons de Venise* (2006) ou Alain Rouet, *Le Violon de Clara* (2013).

26 Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses états. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002, p. 56.

27 Voir à ce propos Camille Prost, *Une ontologie du quatuor à cordes. Philosophie de la musique pour quatre instruments*, thèse, université Lille 3, 2014.

On n'y découvre en effet que le violon traditionnel, de rares sociétés d'amis (de Rodolphe Kreutzer, Ivry Gitlis...), des groupes de soutien à de jeunes artistes, des activités d'enseignement (Susuki, Vivaldi...), quelques festivals ou concours, sans oublier divers « violon d'Ingres », appellation qui, joignant la musique aux arts plastiques comme sut le faire le célèbre peintre, renforce encore l'aspect culturel de ces choix qui ont peu besoin de publicité extérieure, pas plus que de convivialité complémentaire : la musique de chambre et l'orchestre pourraient leur suffire amplement.

Omniprésent et véritable caméléon dans un univers musical omnivore où se mêlent le savant et le populaire, le virtuose et le violoneux, le passé et le présent, le violon demeure cependant solidement enraciné dans l'élite d'autrefois et d'aujourd'hui, sans doute aussi sous l'influence du succès de la musique baroque et en dépit de divers essais de *crossover*, voire des mutations de style vestimentaire des artistes (David Garrett, Nemanja Radulovic). Son image apparaît toutefois historiquement contrastée : membre des « bas instruments » de l'époque ancienne, hôte des milieux intimes (opposé aux musiques de plein air), véritable voix humaine (Marcel Proust), sa chanterelle parfois criarde peut en faire le complice de toutes les stridences et la figure volontiers démoniaque de Paganini peut conduire à divers excès et déviances²⁸.

Solidement implanté dans les civilisations occidentales, il fait l'objet d'une promotion extérieure assez rare : peu de créations d'associations, peu d'articles concernant cet instrument dans la presse spécialisée (cinq au total dans six revues musicales françaises des années 1990²⁹, assez

28 Rarement cependant jusqu'à la provocation dont témoigne le roman de Martine Dassault, *Le Temps du violon* (2006), qui s'inspire de la célèbre photographie de Man Ray intitulée *Le Violon d'Ingres* (Kiki de Montparnasse dont le dos nu se creuse des ouïes d'un violon, 1924) pour enchaîner transgressions et perversités.

29 Sans compter les articles consacrés à une vingtaine de violonistes (surtout Yehudi Menuhin, Anne-Sophie Mutter et Maxim Vengerov), comme nous l'avons montré en 2015 (Danièle Pistone, *Notes sur la vie musicale des années 1990 d'après six magazines français indexés*, Paris, OMF, 2015, p. 8). On pourra noter au passage combien les résultats issus de ces magazines spécialisés sont proches de ceux d'Europresse mentionnés plus haut. Il sera intéressant aussi de les comparer avec le dossier intitulé « Dix violonistes de légende », résultat d'une consultation

peu de biographies ou de souvenirs de violonistes³⁰. Omniprésent sur différents terrains, mais relativement discret, il est toutefois assez peu emblématique de la France ; la chanson de Barbara *Göttingen* (1964) confirme son appartenance plus ambiguë dans l'Hexagone que de l'autre côté du Rhin : à deux reprises, sous l'évocation de la France (« Bien sûr, ce n'est pas la Seine, / Ce n'est pas le bois de Vincennes ») résonne l'accordéon mais, pour faire vivre l'Allemagne (« Ils savent mieux que nous, je pense / L'histoire de nos rois de France »), c'est à travers le violon que résonne le contrechant.

lancée quinze ans plus tard et plaçant en tête Itzhak Perlman, David Oïstrakh, Nathan Milstein, Jascha Heifetz et Yehudi Menuhin devant Isaac Stern, Anne-Sophie Mutter, Christian Ferras, Renaud Capuçon et Nemanja Radulovic (« Dix violonistes de légende », *Classica*, avril 2016, p. 52-59).

- 30 En France, ces dernières années, uniquement ceux de Pierre Amoyal (*Pour l'amour d'un Stradivarius*, Paris, Robert Laffont, 2004), Jules Boucherit (Marc Soriano, *Les Secrets du violon. Souvenirs de Jules Boucherit [1877-1962]*, Paris, Cendres, 1993), Zino Francescatti (Charles de Couëssin et Gaëtane Prouvost, *Zino Francescatti [1902-1991]. Le chant du violon*, Paris, L'Harmattan, 1999), Niccolò Paganini (Xavier Rey, *Niccolò Paganini, le romantique*, Paris, L'Harmattan, 1999), Isaac Stern (*Mes 79 premières années*, Paris, Nil, 2000), et Jacques Thibaud (Christian Goubault, *Jacques Thibaud [1880-1953]. Violoniste français*, Paris, Champion, 1988).

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, tuitistes, 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.

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 |