



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>

CINQUIÈME PARTIE

Le violon en musique
aux XX^e et XXI^e siècles

LA MUSIQUE POUR VIOLON DANS LA FRANCE DE L'APRÈS-GUERRE

Alexis Galpérine^a

265

CINQUIÈME PARTIE Le violon en musique aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles

ÂGE D'OR

Quand j'ai connu Stéphanie Moraly dans la classe de pédagogie du CNSM, nous nous étions retrouvés sur le terrain d'une dilection particulière, quasi exclusive, pour la musique française, principalement celle qui couvre la période de la Troisième République. Rien d'étonnant ou d'original dans ce penchant puisqu'il touchait – sujet bien connu – à l'âge d'or du violon franco-belge, inséré dans l'écrin d'une vie artistique sans équivalent dans l'histoire de notre pays. Stéphanie, par la suite, devait nous offrir une thèse monumentale sur plus de quatre cents (!) sonates françaises ayant vu le jour à cette époque².

EXIGENCE MORALE

Nous avons constaté, non sans surprise, que la vie musicale n'avait accusé aucune fatigue après l'armistice de 1918, notamment dans le domaine de l'écriture pour cordes. Dans l'euphorie des Années folles,

-
- 1 Je souhaite remercier Danièle Pistone, Claudia Fritz et Stéphanie Moraly pour l'organisation du colloque dont est issu cet ouvrage, et aussi pour m'avoir autorisé à communiquer sur un sujet qui me tient à cœur ; une thématique qui prolonge mes recherches sur le violon français du ^{xix}e siècle et des débuts du ^{xx}e siècle.
 - 2 Stéphanie Moraly, *La Sonate française pour violon et piano. Identité d'un genre musical (1868-1943)*, thèse sous la dir. de Danièle Pistone, Paris-Sorbonne, 2014.

cependant, la vitalité était soutenue par une nouvelle exigence morale, celle qui, inévitablement, devait suivre la méditation sur l'effroyable tuerie de masse de la Grande Guerre. On a beaucoup dit que c'était là le véritable lever de rideau sur le xx^e siècle, et nombre de musiciens ont rejeté alors la solennité, parfois la pompe, d'un art sacralisé, ivre de sa propre puissance. C'est le fameux manifeste de Jean Cocteau, l'entrée en lice du groupe des Six, la blancheur désincarnée d'Erik Satie, du Maurice Ravel des sonates pour violon ou des meilleurs pages néo-classiques. Le violon repoussait alors en partie les séductions trompeuses des derniers feux de l'impressionnisme. Sa voix visait à l'épure et aux arêtes tranchantes du *Duo concertant* d'Igor Stravinsky et ne cédait plus si facilement aux vertiges sensualistes qui avaient fait sa gloire dans un passé récent.

RECONSTRUCTION

À la fin de la seconde guerre mondiale, dans les années qui suivent la Libération, il est peu de dire que l'euphorie n'est pas au rendez-vous. Le regard des rescapés de l'enfer concentrationnaire a sonné le glas, ni plus ni moins, d'une certaine idée de l'homme. On se souvient à ce sujet des mots de François Mauriac dans sa préface à *La Nuit* d'Élie Wiesel³. Dans tous les domaines de l'art et de la pensée, on peut distinguer alors ceux pour lesquels la guerre ne fut qu'une désagréable parenthèse et ceux qui, dans les décombres d'une Europe détruite, eurent la conviction qu'il n'était plus possible de continuer « comme avant ». Il convient certainement de parler à nouveau d'exigence morale, mais elle va revêtir une forme plus radicale. La violence, parfois inouïe, des conflits esthétiques, qui rejoignent les conflits idéologiques, ne peut s'expliquer sans une conscience aiguë du tragique absolu des événements.

3 Élie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

Pour beaucoup, le rejet des dogmes d'avant-guerre devient un impératif catégorique, et l'horizon bouché des années d'Occupation excite le besoin de repartir sur des bases renouvelées de fond en comble. Chez les musiciens, la redécouverte de partitions interdites, et pas seulement celles des compositeurs juifs, souligne en creux les petites et grandes compromissions de leur milieu et allume la mèche des explosions futures. Ces explosions, à l'évidence, dépassent le cadre musical et nous ne pouvons que constater la formidable force d'inventivité des temps nouveaux. Explosion multiforme : c'est Le Corbusier en architecture, la Nouvelle Vague au cinéma, et puis le Nouveau Roman, l'approfondissement de la notion d'abstraction en peinture et sculpture, les recherches théâtrales..., beaucoup de choses encore ; des mouvements portés par une avancée technique et technologique sans précédent. Si l'on en reste à l'univers de la musique, comment mesurer l'impact des apports décisifs que constituèrent le magnétophone à bande, le disque microsillon longue durée, la stéréophonie, le montage, le mixage, l'électronique, l'électroacoustique... avant l'ordinateur et ce qu'on a appelé la prise de pouvoir des machines ? Par ailleurs, l'ouverture en grand des fenêtres laisse entrer, plus que jamais, les influences extra-européennes, qui nous parviennent de manière précise par la magie des enregistrements. Les percussions prennent le pouvoir au même titre que les machines, et participent d'une évolution dans la perception même des phénomènes sonores, mais aussi de leur mise en espace.

L'ADIEU AU VIOLON ?

Le violon a-t-il encore sa place dans ce paysage en pleine transformation, à l'heure où le lyrisme est devenu presque suspect ? Et sa voix singulière est-elle encore sollicitée, elle qui fut, selon Marc Pincherle, un agent actif dans l'élaboration des grandes formes musicales occidentales⁴ ? La « Louange à l'éternité de Jésus », dans le *Quatuor pour la fin du temps*

4 Marc Pincherle, *Les Instruments du quatuor*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1970.

(1940) est-elle un adieu d'Olivier Messiaen à la vocation élégiaque de l'instrument ? Les admirables solos des *Trois petites liturgies* (pièce créée le 21 avril 1945 aux Concerts de la Pléiade) semblent démentir ce propos ; mais après ? Dans les *Sept haïkai* (1962), les violons en sont réduits à produire des effets bruiteux en imitation d'un instrument traditionnel japonais... En préparant cet article, je suis tombé (presque) par hasard sur un article de René Leibowitz intitulé « Peut-on encore jouer du violon ? »⁵. Certes, l'auteur répond positivement à la question et, rassurons-nous, nous ferons de même. Cependant, on m'accordera qu'un tel titre, même décliné sur un mode interrogatif, n'est pas sans signification dans le contexte que nous examinons. En vérité, hors de tout chauvinisme instrumental, nous allons voir que le violon veut être partie prenante de toutes les avancées de la modernité, fidèle en cela à son destin aventureux, fixé dès l'origine de son histoire.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME RÉPUBLIQUES. UN REGARD SUBJECTIF

Mon chapitre a ceci de particulier que j'ai connu directement ou indirectement la plupart des compositeurs dont nous allons parler, et il est inévitable qu'il se nourrisse d'impressions et de souvenirs sur l'atmosphère générale d'un temps. Je ne fuirai donc pas le point de vue subjectif ou même l'anecdote personnelle, non pas tant pour livrer des jugements de valeur que pour essayer de clarifier les choses dans le champ foisonnant et très diversifié des courants en présence. Il faut me pardonner de parcourir à grandes enjambées trente ans de vie musicale si rapidement, et ainsi de passer vite sur des sujets qui mériteraient de plus amples développements. Nous visiterons différentes « chapelles » : les maîtres de la rue de Madrid (ceux de ma jeunesse), les sérialistes ou demi-sérialistes (ou traîtres à la cause après une conversion trop fragile), les pionniers de l'électroacoustique, les conservateurs et les révolutionnaires, sans oublier les esprits indépendants. Sur le terrain

5 René Leibowitz, « Peut-on encore jouer du violon ? », dans *Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale* [1971], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 484.

politique, nous cheminerons en pleine guerre froide aux côtés des compagnons de route du parti communiste et des musiciens plus ou moins officiels des Quatrième et Cinquième Républiques.

L'ARRIÈRE-FOND DE L'OCCUPATION

Un dernier regard sur les années de guerre est nécessaire pour dégager certaines perspectives. Rappelons le honteux souvenir du groupe Collaboration animé par Florent Schmitt, Jean Françaix (et aussi Gustave Samazeuilh, Marcel Delannoy, Georges Hüe, Jacques Sauville de La Presle, Alfred Bachelet, Max d'Ollone...), mais n'oublions pas les morts au champ d'honneur : Jehan Alain, Maurice Jaubert, Jean Vuillermoz ; et ceux qui, tel Joseph Kosma, furent condamnés à la clandestinité et aux noms d'emprunt (voir le pénible litige sur la musique des *Enfants du paradis*, qui opposa Kosma à Maurice Thiriet). N'oublions pas surtout le Front national des musiciens fondé par Elsa Barraine, Louis Durey, Roger Désormière, vite rejoints par Henri Dutilleul et Geneviève Joy, Marcel Mihalovici et Monique Haas, Manuel Rosenthal, Henry Barraud, Irène Joachim, Arthur Honegger (pourtant « imprudent » pendant l'Occupation, selon le mot pudique de Francis Poulenc⁶), Claude Delvincourt, Jacques Chailley... Ces deux derniers noms peuvent surprendre puisque leur action à la tête du Conservatoire est aujourd'hui un sujet de controverses : esprits avisés pour les uns, ayant épargné le STO aux étudiants et encouragé des cours clandestins pour les juifs (selon le témoignage de Devy Erlih, par exemple, continuant ses études dans la maison de campagne de Jules Boucherit), mais responsables, pour les autres, de compromissions inadmissibles. Ce n'est ni le lieu ni le moment de développer le sujet, et je me contenterai de souligner, loin de toute nuance, le déshonneur absolu d'un Alfred Cortot travaillant activement à l'« épuration » des orchestres (malgré les protestations courageuses de Paul Paray et de

6 François Porcile, *Les Conflits de la musique française. 1940-1965*, Paris, Fayard, 2001.

plusieurs violonistes et altistes de l'Orchestre national⁷), ou encore de l'abjecte « déclaration d'aryanité » (7 novembre 1941) que la Sacem faisait signer aux musiciens ; un formulaire qu'Henri Dutilleux renvoya barré d'un seul mot : *HONTE*. Et puisque nous en sommes aux polémiques récentes, comment ne pas dire un mot sur les inconcevables tentatives de procès stalinien qui, ces derniers jours, ont gravement souillé la mémoire de Dutilleux ? Mélange inédit d'inculture et de bêtise de quelques élus et fonctionnaires parisiens qui, en l'occurrence, s'attaquaient à l'un des hommes les plus nobles, et aussi les plus philosémites, que j'aie connus ; une affaire misérable qui rouvrait la blessure de l'absence ministérielle aux obsèques du compositeur. Pourquoi évoquer ici ces histoires ? Parce qu'elles en disent long sur le dérèglement des esprits dès que l'on touche à la période de l'Occupation. Je refermerai le sujet en me réservant le droit, un autre jour, de faire état des confidences et récits que j'ai pu recueillir, non seulement de la part de Dutilleux, mais aussi de Geneviève Joy, Devy Erlih, Serge Collot, Irène Joachim, Jacques Chailley et plusieurs autres.

CEUX QUI ÉCRIVENT POUR LE VIOLON

Toutes ces considérations, dira-t-on, sont bien loin de notre instrument. Certes, mais il s'agit avant tout de rappeler le terreau sur lequel vont germer les graines d'une nouvelle culture. Par ailleurs, j'ai tenu à ne citer que des compositeurs ayant écrit pour le violon, règle que j'appliquerai presque systématiquement tout au long de ce texte. Sans nous arrêter à Dutilleux – ce que nous ferons plus loin –, nous pouvons mentionner, pour ce qui concerne quelques compositeurs cités, l'étonnant *Trio à cordes* de Schmitt (1940), la *Sonatine* (1934) et diverses pièces de Jean Françaix, les quatuors de Louis Durey, la *Suite juive* d'Elsa Barraine (1951), les sonates de Marcel Mihalovici,

7 Rendons ici hommage au violoniste Pierre Charon, qui fut licencié pour avoir fait part de son « dégoût », et à l'altiste Albert Le Guillard, qui eut également le courage de protester publiquement. Voir Claudette Douay, *L'Orchestre national de France. Album anniversaire 1934-1994*, Paris, Van de Velde, 1994.

Alexandre Tansman et Alexandre Tcherepnine, des pages de musique de chambre de Jehan Alain...

DEVY ERLIH

Nous avons vu passer le nom d'Irène Joachim et l'on peut légitimement se demander ce que l'inoubliable Mélisande de Désormière⁸ vient faire dans un ouvrage sur le violon. Oublions (ce qui est difficile) le lien de parenté avec le grand Joseph Joachim et revenons à la scène française. Devy Erlih me disait qu'il allait toujours jouer ses programmes à son amie Irène, et l'on sentait entre eux, par-delà les échanges musicaux, une sorte de complicité qui illustre au mieux l'esprit de l'après-guerre. Ayant été pendant dix ans l'assistant de Devy au Conservatoire, j'ai plus d'une fois respiré, dans le cercle de ses amitiés musicales, quelques-uns de ces parfums qui marquent une époque et qui, progressivement, commencent à s'effacer ; et je profite de la parenthèse pour saluer la présence, lors du colloque dont est issu cet ouvrage, de Christine Erlih-Jolivet. Je veux la remercier de ce geste d'amitié. Quand je travaillais aux côtés de Devy, je savais bien sûr qu'il avait créé un nombre d'œuvres considérable, mais je ne mesurais pas – c'est ce qui est apparu clairement dans mes recherches – à quel point il avait été, en réalité, au cœur des problématiques du violon moderne, au centre d'un carrefour où les différents courants et chapelles se heurtaient ou passaient de mystérieuses alliances. C'est ainsi que, en dehors de tout sentiment d'affection, Devy et sa carrière sont devenus une sorte de fil rouge tout au long de mes travaux, dont la présence sur des terrains très diversifiés m'a permis de mieux comprendre l'évolution du violon français et de ses modes de jeu. On ne s'étonnera pas, en conséquence, que je m'y réfère d'une manière privilégiée.

8 Enregistrement de *Pelléas et Mélisande* sous la direction de Roger Désormière, 1941, EMI.

CLASSIFICATIONS

Dans l'entourage de Devy, ou en dehors de ce cénacle, j'ai côtoyé nombre de compositeurs reflétant toutes les tendances esthétiques de l'après-guerre. Nous pouvons les classer grossièrement de la manière suivante :

- les fidèles de la tonalité (avec des incursions dans l'atonal) ;
- les convertis au sérialisme ;
- les modernistes hostiles au sérialisme ;
- ceux qui empruntent des chemins de traverse (cinéma, théâtre) ;
- ceux qui évoluent ;
- ceux qui refusent d'évoluer ;
- ceux qui nagent entre différents courants en restant eux-mêmes.

272

Il nous faudra aussi nous pencher sur l'exploration des micro-intervalles (le violon ne peut que se sentir à l'aise dans ce domaine), et, plus tard, sur ce qu'on a appelé l'école spectrale, sur le mariage, plus ou moins heureux, de l'instrument avec des sons fixés ou transformés par les machines, et puis sur son rapport aux musiques extra-européennes, à l'évolution du langage du jazz, à l'improvisation libre, aux musiques aléatoires... On le voit, le champ est vaste et je dois à nouveau m'excuser des aspects forcément superficiels d'une telle mise en perspective.

DOMAINE

Sans doute convient-il de commencer notre périple avec les dynamiteurs de l'ordre ancien, ceux pour qui l'après-guerre sonne l'heure des remises en question totales. Un « jeune Turc », perçu aujourd'hui encore comme un exceptionnel agitateur d'idées, fait une entrée fracassante sur la scène musicale ; il s'agit de Pierre Boulez, dont *Le Soleil des eaux* vient d'être créé par Irène Joachim et Roger Désormière (1946). Poulenc, dans une lettre à Darius Milhaud (encore réfugié dans son exil californien), rend compte de la vogue du sérialisme en France et de l'intérêt des musiciens parisiens pour les théories d'Arnold Schönberg ; une passion qui conduira à la création,

en 1954, du Domaine musical⁹. Certes, l'École de Vienne n'a pas attendu Boulez pour se faire connaître (Milhaud avait créé en France le *Pierrot lunaire* dès les années 1920), mais elle éclate au grand jour, et son impact, à l'évidence, est amplifié par son statut de musique interdite, d'« art dégénéré », selon la charmante expression des censeurs du fascisme. Littéralement, nous assistons à la sortie du ghetto et les activistes du Domaine sont aux avant-postes de ce combat. On a parlé à leur sujet d'une génération en lutte, et la polémique violente, même injuste, était l'arme revendiquée de leurs batailles. Les programmations du Domaine, cependant, ne se limitaient pas à l'influence viennoise, et *L'Art de la fugue* côtoyait Béla Bartók et Claude Debussy, ou Messiaen et des jeunes compositeurs, dont certains, d'ailleurs, ne se situaient pas dans la mouvance sérielle (citons Michel Philippot, Michel Fano, Pierre Jansen, Jean-Pierre Guézec, Gilbert Amy, Francis Miroglio, Iannis Xenakis, Paul Méfano...). On pourrait peut-être résumer l'essence de l'action par un refus d'une certaine « qualité française » (expression reprise au cinéma par les critiques de la Nouvelle Vague), qui veut congédier les élégances défraîchies du monde d'« avant ». Pourtant, le parisianisme reprenant toujours ses droits, on n'a pas manqué d'ironiser sur le snobisme forcené des auditeurs et la façon de mêler les tenues d'étudiants fauchés ou les cols roulés aux robes du soir dans les locaux du Théâtre Marigny, où Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud avaient accueilli avec délice les vrais-faux rebelles d'une avant-garde autoproclamée. On retrouvait là, sous l'œil attendri de Poulenc, l'esprit du Montparnasse des années 1920, quand le peintre Émile Lejeune accueillait dans son atelier de la rue Huyghens les premiers concerts du groupe des Six. Mon grand-père, le grand organiste Édouard Souberbielle, dont une œuvre avait été jouée dans ce cadre, m'avait parlé de l'atmosphère unique qui régnait alors, quand une bande de musiciens chassait en meute et voulait bousculer les normes de l'ordre bourgeois. Cependant, en revenant au Domaine, on

9 Société de concerts fondée en 1954 à Paris par Pierre Boulez avec le concours de Hermann Scherchen, de Jean-Louis Barrault et de Pierre Souvtchinsky. Elle fut dissoute en 1973.

notera, après des débuts héroïques et artisanaux, l'entrée en lice d'un nouveau mécénat. C'est la fin des aristocrates bohèmes, dont les Singer-Polignac ou Étienne de Beaumont, par exemple, furent les derniers représentants, et l'arrivée des milieux d'affaires, des industriels et de la haute administration, qui illustrent bien les mutations de la France des années 1950-1960. Nous ne pouvons ici recenser les instrumentistes qui ont prêté leur concours aux concerts du Domaine, mais il nous faut remarquer une autre compétence technique, une nouvelle virtuosité de lecture, qui révèlent une avancée incontestable. Je pense à l'action exemplaire, à l'époque, du quatuor Parrenin¹⁰, qui joue et enregistre non seulement l'École de Vienne mais aussi Bartók et de nombreux contemporains. C'en est fini des « mains inexpérimentées » (on se souvient du mot de Schönberg : « Ma musique n'est pas moderne, elle est simplement mal jouée »), mais aussi – c'est l'aspect négatif des choses – l'apparition malsaine de spécialistes de la musique moderne, qui créent, à leur corps défendant, une autre forme de mise en ghetto. Boulez aura fait ses premières armes en tant que chef en prenant la baguette des mains de Hermann Scherchen, et en 1967, en pleine brouille avec André Malraux et Marcel Landowski, il prendra le chemin de l'exil et confiera les clefs du Domaine à Gilbert Amy.

Ma communication devant s'arrêter à la fin des années 1980, on se référera à l'article de Frédéric Durieux dans le présent ouvrage qui évoque *Anthèmes* (1991), la belle pièce que Boulez a offerte au violon¹¹. À sa lecture, je me souviens que les grands sauts d'accords et surtout les trilles de la deuxième page, qui évoquent irrésistiblement la clarinette de *Domaines* (1968), m'avaient immédiatement séduit.

RETOUR

Deux exilés fameux, après beaucoup d'hésitations, effectuent leur grand retour à Paris. Ils arrivent d'Amérique. Stravinsky, poussé

¹⁰ Fondé en 1944, membre du Domaine musical et de l'Ensemble international de musique de Darmstadt. Il a donné en création plus de 150 œuvres.

¹¹ Voir dans le présent ouvrage, p. 329-338.

par Nicolas Nabokov, assiste à plusieurs concerts du Domaine et, après une tardive conversion au sérialisme, se fait acclamer, puis conspuer par les « jeunes Turcs ». Quant à Edgard Varèse, que Boulez emmène à la classe de Messiaen, il connaît l'insigne honneur, avec *Déserts* (2 décembre 1954), de faire revivre, pour une dernière fois en France, l'inimaginable chahut du *Sacre du printemps* (durant lequel les auditeurs de la radio seront incapables de faire la part des choses entre les sonorités de l'orchestre et les sifflements ou hurlements de l'assistance !).

INTOLÉRANCE

On a beaucoup glosé sur l'héritage controversé du Domaine musical, et plus précisément sur celui du sérialisme français. Ouverture indispensable ou mouvement sectaire et castrateur pour toute une génération de compositeurs ? La polémique – c'est plus vrai que jamais de nos jours – n'a pas fini d'enflammer les esprits. Il est certain que les anathèmes, les excommunications et les guerres de chapelle ont fleuri dans le sillage boulezien, dans une atmosphère de règlement de compte générationnel et de prestige du « jeunisme » (irruption de Françoise Sagan et autres Philippe Sollers en littérature, de Jean-Luc Godard et autres François Truffaut au cinéma...). Dans mon propre souvenir, le Boulez que j'ai un peu connu dans les années 1970-1980 ou lors de participations occasionnelles à des concerts de l'Ensemble intercontemporain s'était beaucoup assagi, comme son art de chef d'orchestre, qui, loin des débuts analytiques à l'extrême, allait plus directement à la substance poétique des partitions. Je me souviens d'un bref échange sur le *Concerto* de Schönberg où j'avais manifesté ma surprise devant ses réticences, en lui faisant remarquer une contradiction avec ses propos extrêmement élogieux de jadis sur la même œuvre. J'obtins une réponse typiquement boulezienne : « À l'époque, c'est ce qu'il fallait dire. » Cette idée d'une pensée perpétuellement combative et d'un discours militant ancré dans une forte conscience historique, ne dissimulant pas le désir de faire « bouger les lignes », comme on dirait

aujourd'hui, est, à l'évidence, éminemment représentative des temps dont nous parlons et, avec le recul, nous pouvons certainement en relativiser la portée. Nous remarquerons au passage, une fois de plus, le goût bien parisien des querelles esthétiques (querelle des Italiens, querelle des Bouffons, scandales de *Tannhäuser*, du *Sacre*, de *Déserts*) avec son inévitable cortège d'engagements mondains d'une sincérité souvent douteuse.

LES ORCHESTRES ET LA RADIO

276 Cible privilégiée des gens du Domaine, l'Orchestre national, fondé par Désiré-Émile Inghelbrecht et dirigé, après la guerre, par Roger Désormière et Manuel Rosenthal, ne méritait certainement pas d'être voué aux gémonies. Il en ira de même, plus tard, des riches heures de l'Orchestre philharmonique dirigé par Charles Bruck, Gilbert Amy ou encore Ernest Bour, dont l'action en faveur de la musique de leur temps mérite toute notre reconnaissance. Au National, on joue Ibert, Milhaud, Koechlin, Tansman, Sauguet, Delage, Duruflé, Nigg, Rivier, Tomasi, Loucheur, Capdevielle, Martelli, Martinet, Dutilleux, Durey, Auric, Mihalovici, Barraud, Puig-Roget, Arrieu, Le Flem, Thiérac, Hahn, Ropartz, Landowski... Les programmations de la radio, sous la houlette de Henri Barraud et de Henri Dutilleux, sont éclectiques et ouvertes, ne négligeant pas les grands et petits maîtres d'avant guerre, mais accueillant aussi nombre de nouveaux venus que nous ne pouvons tous citer. Je répéterai encore, cependant, qu'il n'est pas un seul compositeur de mes listes qui n'ait honoré le violon, soliste ou chambriste, et je joins à cet article un inventaire non exhaustif, mais consistant, des pages qu'ils ont écrites pour cet instrument. Remarquons en passant que la plupart des chefs qui défilent au pupitre étaient des violonistes : Münch, Rosenthal, Martinon, Bigot, Monteux... Enfin, il m'importe de mentionner une création de l'Orchestre national, donnée le 29 novembre 1949 en hommage à Ginette Neveu : le *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes* de Charles Koechlin.

UN MINISTÈRE

En 1959 naît le ministère des Affaires culturelles. André Malraux inaugure et orchestre avec faste le retour au pouvoir du général de Gaulle. Sans nous étendre sur l'action du ministre et sur la symbolique forte qu'elle impose, il convient de saluer le travail de son directeur de la musique, Marcel Landowski, auquel on doit une transformation en profondeur du paysage musical français. En lançant le grand chantier décentralisateur des orchestres et des conservatoires régionaux, c'est tout le tissu éducatif du pays qui change, donnant à la musique une place qu'elle n'avait jamais occupée auparavant. Nous vivons encore largement, de nos jours, sur cet héritage qui s'inscrivait dans une conception de l'État apparue à la Libération. Il reste à espérer que les institutions mises en place alors, qui ont résisté tant bien que mal aux crises et autres restrictions budgétaires, ne connaîtront pas le sort funeste des maisons de la culture si chères à André Malraux.

Pour la petite histoire, rappelons que Marcel Landowski est le petit-fils d'Henri Vieuxtemps !

FESTIVALS ET DÉCENTRALISATION

Puisque nous parlons de décentralisation, comment ne pas évoquer le développement des festivals : Aix-en-Provence, Besançon, le Mai musical de Bordeaux, Strasbourg... et comment ne pas porter un regard nostalgique sur les grands rendez-vous de la musique moderne et la vague d'appétit qu'ils suscitaient ? Je veux parler de Royan, La Rochelle, puis Metz, etc., dignes pendants français des rencontres de Darmstadt ou Donaueschingen. Sous la direction de gens comme Claude Samuel ou Harry Halbreich, ils alimentaient le moteur de l'imaginaire musical dans notre pays. Seul Musica, à Strasbourg, a survécu, comme pour nous rappeler un lointain passé.

NOUVEAUX LIEUX

Le 20 décembre 1963, Charles Munch dirige le concert inaugural de la Maison de la Radio, notre fameux « Palais Gruyère », rond et

labyrinthique comme un fromage suisse, qui nous est devenu si familier, mais dont le surgissement avait semblé furieusement moderniste à l'enfant que j'étais. Il en ira de même du palais de l'Unesco, sorti de terre dans le quartier du Champ-de-Mars, où j'habitais à l'époque. Il y a toujours quelque chose d'émouvant dans l'apparition de nouveaux lieux où s'écriront désormais les pages encore vierges de la musique de l'avenir. J'ai vu ainsi se construire Beaubourg, le bâtiment qui abrite l'Ircam, et aujourd'hui la Philharmonie, dont j'ai suivi, semaine après semaine, le chantier depuis les fenêtres de ma classe du CNSM.

MAÎTRES À PENSER

Les grandes zones d'influence de l'après-guerre français sont connues, mais il n'est pas inutile de les rappeler. Plusieurs pôles retiennent l'attention, ainsi que les élèves compositeurs qui les ont fréquentés et qui, à des titres divers, ont servi le violon.

Premier pôle : les cours d'Olivier Messiaen, dans quelques lieux privés de la capitale, puis dans sa fameuse « classe d'analyse musicale » du Conservatoire (Claude Delvincourt avait dû faire face à une levée de boucliers, notamment de la part de Tony Aubin, quand il avait voulu donner à Messiaen la classe de composition !). La prodigieuse ouverture des fenêtres que constituait l'enseignement du maître explique l'importance et le prestige de son rayonnement : elle touchait à l'étude du plain-chant, de l'orgue classique, de l'École de Vienne, de Debussy, Bartók et Stravinsky, mais aussi des musiques extra-européennes (Bali, l'Inde, le Japon, que sais-je encore...), sans oublier l'ornithologie..., toutes connaissances brassées dans le creuset d'une grandiose activité créatrice. Parmi les élèves, citons : Boulez, Jean Barraqué (dont on aurait retrouvé récemment une sonate de violon !) Serge Nigg, Claude Ballif, Yoshihisa Taïra (élève aussi de Jolivet et Dutilleux), Akira Tamba (élève aussi de Tony Aubin), Nguyen Thien Dao, Jean-Louis Martinet (élève aussi de Roger-Ducasse), Ida Gotkovsky (sœur de la brillante violoniste Nell Gotkovsky), Pierre Ancelin, Claude Prior, Pierre Henry, Philippe Drogoz, Renaud Gagneux (élève aussi de Jolivet et Dutilleux), Michèle Reverdy, Roger Tessier (élève aussi de Henri Challan et Alain

Weber), Betsy Jolas (élève aussi de Milhaud), François Rossé (élève aussi d'Ivo Malec et Paul Méfano), Jean-Étienne Marie, Roger Calmel, Jean-Pierre Leguay, Guy Reibel, Jean-Louis Florentz (élève aussi d'Antoine Duhamel et Pierre Schaeffer), Michaël Levinas, Michel Decoust (élève aussi de Milhaud), Susumu Yoshida (élève aussi de Jolas et Malec), Philippe Fénelon, Michel Zbar, Denis Cohen, Bruno Ducol, Alain Gaussin, Pascal Dusapin, Alain Louvier (tout dernier prix de Rome en 1968, et peut-être le plus fidèle disciple)...

Autre pôle : la classe de Darius Milhaud au Conservatoire, en alternance avec Jean Rivier, d'où sont sortis, entre autres, Gilbert Amy, Antoine Tisé, Jean-Claude Eloy, Claude Lefebvre, Tôñ-Thât Tiêt (élève aussi de Jolivet), Maurice Leroux, Charles Chaynes, Paul Méfano, mais aussi Yvon Bourrel qui se tint éloigné des tendances de l'époque. On le voit, l'enseignement était très libéral (« libéralité de grand-père », dira méchamment Boulez...).

Chez Jean Rivier, citons Édith Lejet (élève aussi de Jolivet), Alain Moëne, Xavier Darasse...

Chez Tony Aubin, citons Jean-Claude Henry, Michel Merlet, Jacques Charpentier, Alain Margoni, Olivier Alain (tous élèves aussi de Messiaen), Olivier Greif, Louis-Noël Belaubre, Francine Aubin...

Troisième pôle : les cours de René Leibowitz, grand inquisiteur du sérialisme ; sont passés chez lui Boulez (vite brouillé), Serge Nigg, Tolia Nikiprowetzky (directeur d'un service de la radio devenu Ocora¹² auquel on doit d'extraordinaires travaux d'ethnomusicologie, notamment en Afrique), André Casanova, Antoine Duhamel (qui s'enfuit rapidement), Michel Puig, Philippe Capdenat, Diego Masson, Vinko Globokar, Michel Portal... Leibowitz laisse un abondant catalogue de compositeur, une intéressante discographie de chef d'orchestre et une œuvre de théoricien, en particulier des chroniques parues dans la revue *Les Temps modernes*, fondée par Jean-Paul Sartre. Il eut aussi le mérite, malgré des principes sévères, de s'opposer au sérialisme intégral, c'est-à-dire à la mise en série de tous les paramètres du langage musical, sorte

12 Ocora Radio France est un label discographique de la radio de service public spécialisé dans la diffusion d'enregistrements de musiques du monde.

de constructivisme obtus, « canne d'aveugle » diront certains, pour musiciens sans imaginaire. Dans la mouvance sérielle, citons aussi Max Deutsch, qui fut un proche de Schönberg, figure attachante que j'avais pu approcher autrefois, et dont l'enseignement infiniment moins rigide que celui de Leibowitz s'était fait apprécier de Nicolas Zourabichvili, Félix Ibarondo, Ahmed Essyad, Gérard Condé, Raymond Vaillant, Philippe Manoury (élève également d'Ivo Malec), Patrick Marcland... Parmi les étrangers de passage : Luis de Pablo, Eugene Kurtz, György Kurtág...

PETITE DIGRESSION THÉOLOGIQUE

L'entrée de Messiaen au Conservatoire, même par une porte spécialement aménagée pour lui, avait bousculé des catégories sagement établies. Sa science immense, par exemple, avait vite découragé l'ironie que sa foi catholique intense n'avait pas manqué de susciter, et avait fait mentir l'idée d'un fossé infranchissable séparant modernité et religion. Les similitudes entre la fin de l'art chrétien et l'abandon du système tonal, qui ont alimenté les points de vue les plus directement réactionnaires, mais aussi quelques pensées non dénuées de profondeur, n'avaient plus de raison d'être, et l'on devait admettre que la messe n'était pas dite. Les peintres, en particulier Rouault, avaient déjà déjoué les prophéties et, sur ce point, il faut évoquer l'action, après la guerre, d'un homme comme le père Marie-Alain Couturier au service d'un authentique renouveau de l'art religieux.

QUELQUES PAGES DE VIOLON...

On le comprendra, il ne peut être question de recenser toutes les œuvres pour violon des compositeurs cités. Je renverrai, à ce sujet, à la liste, sommaire, qui suit ce chapitre. Je citerai quelques pages que j'ai eu à connaître, en encourageant le lecteur à approfondir ses propres recherches.

André Jolivet a écrit pour le violon quelques-unes des partitions importantes de l'après-guerre. Depuis une *Sonate pour violon et piano*

(1932), restée longtemps inédite, jusqu'au *Concerto* (créé par Luben Yordanoff et l'Orchestre de Paris en 1972), en passant par le *Quatuor à cordes* (1934), diverses pages de musique de chambre et surtout l'*Incantation* « *Pour que l'image devienne symbole* » (1937) et la *Suite rhapsodique* (1965) pour violon seul, les virtuoses peuvent s'estimer gâtés, Devy Erlih au premier chef, créateur et souvent dédicataire de la plupart des œuvres citées. Avec Jolivet, l'instrument trouve, ou retrouve – notamment en solo –, sa puissance sacrée, son rôle de célébrant d'un ancien culte, celui-là même qui a alimenté le mythe de la chaconne, et que Bartók a voulu revivifier quelque deux siècles plus tard avec sa *Sonate pour violon solo* (1944). La modernité rejoint ici une fascination pour le primitivisme, une tendance qui n'a cessé de s'approfondir depuis le début du siècle, depuis le *Sacre* de Vaslav Nijinski et Stravinsky. Loin d'ajouter une touche de pittoresque ou une imagerie de péplum, il s'agit de retrouver une voix immémoriale, de « rendre à la musique son sens originel antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains¹³ ». Dans cet univers, le violon ne renonce pas totalement à ses anciennes séductions, mais il ne craint pas non plus les âpretés « archaïques » et aime à se perdre dans les mélismes orientaux, répétitifs, qui nourrissent la dimension contemplative du discours.

Les œuvres de Serge Nigg (*Concerto*, *Sonate pour violon seul*), défendues magistralement par Christian Ferras, illustrent bien le parcours en ruptures successives d'un musicien ayant affronté toutes les contradictions de son siècle : adhésion au sérialisme et arrachement douloureux à cette attraction, engagement communiste puis éloignement non moins douloureux... Le violon de Nigg, sombre, lyrique, aux accents expressionnistes et d'une belle facture instrumentale, marque sans nul doute de sa présence le répertoire de l'après-guerre. Quelques élèves du compositeur : Thierry Escaich, Nicolas Bacri, Naji Hakim...

13 André Jolivet, cité dans Alain Poirier, « André Jolivet », dans François-René Tranchefort (dir.), *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard, 1989, p. 494-497.

Autres pages marquantes de la période : les partitions de Charles Chaynes, violoniste, élève de Gabriel Bouillon au Conservatoire. On ne saurait s'étonner qu'elles fassent la part belle à un instrument qui n'a jamais été évincé de l'univers quotidien du compositeur. Ces derniers jours encore, alors que je venais répéter une sonate avec sa femme Odette, il me confiait avec un air gourmand, dans son délicieux accent du Sud-Est, qu'il avait « repris son violon ». *Sonate* (créée par Yordanoff en 1952), *Concerto* (créé par Devy en 1961), nombre de pièces diverses, parfois à caractère pédagogique (*Jeu de cordes* pour enfants, 1982), et de superbes études pour violon seul¹⁴ qui veulent combler le vide patent de l'écriture contemporaine dans ce répertoire, l'œuvre est considérable et hantée par le grand exemple rythmique de Bartók. Des incursions du violon indien (*Comme un raga...* en 1988 ou encore *Autour d'une mélodie* en 2014, pièce que j'ai créée récemment, écrite à la mémoire du compositeur André David), peuvent être considérées comme d'incontestables réussites. Il convient enfin de rappeler au passage la générosité et l'activisme dont Charles fit preuve quand il était en charge des programmations de France Musique.

Des œuvres de Taïra, Tòn-Thât Tiêt (*Sonate pour violon seul*, 1966), Félix Ibarrondo (impressionnante série des trios à cordes), Ahmed Essyad (pages pour violon et piano ou pour violon seul) n'ont pas disparu des programmes actuels et leurs auteurs témoignent de l'attraction qu'exerce encore Paris sur nombre de musiciens d'origine étrangère. À ce sujet, et même si je dépasse les limites temporelles qui me sont fixées, comment ne pas mentionner ici l'importance d'Ivo Malec, et plus précisément de son splendide concerto de violon, *Ottava alta* (1995) enregistré par Raphaël Oleg¹⁵ ?

Parmi les œuvres de Gilbert Amy, mentionnons *Trajectoires* (1966, enregistré par Gérard Jarry), *Trois interludes* (1984), ou encore *En trio* (1985), pièce pour violon, clarinette et piano, cadeau

14 *Douze études progressives* (1954) et *Pour le violon*, vingt études pour le premier cycle, vingt études pour le deuxième cycle, et dix caprices pour le niveau supérieur (2001).

15 Avec l'Orchestre philharmonique du Luxembourg, sous la direction d'Arturo Tamayo, label Timpani (2004).

d'anniversaire pour Boulez, qui enrichit le répertoire d'une formation mise à l'honneur par Berg, Bartók et Stravinsky ; pièce superbe, que j'avais eu le bonheur de donner en première audition parisienne, et dont le second mouvement, notamment, baigné d'une lumière bergienne, est certainement un des plus beaux hommages français rendus à l'école de Vienne.

D'Alain Louvier, nous retiendrons *Hommage à Gauss* pour violon et orchestre (1968) et des œuvres de musique de chambre, en rappelant aussi son action pédagogique exemplaire en tant que directeur du conservatoire de Boulogne-Billancourt et du CNSM de Paris (c'est lui qui présida aux nouvelles destinées de l'école lors du délicat passage de la rue de Madrid à la Cité de la musique de la Villette). Le Conservatoire ne sera plus jamais suspecté d'être un temple de l'académisme, et la récente nomination de Bruno Mantovani ne fait que confirmer l'idée que les regards sont tournés vers l'avant.

Parmi les directeurs récents, citons Marc Bleuse (*Concerto pour violon et cordes*, 1989, enregistré par Tibor Varga), et Marc-Olivier Dupin, violoniste et altiste, qui a écrit pour le violon, notamment plusieurs arrangements et des pièces pédagogiques.

MODERNITÉ ET MORT DE L'INTERPRÈTE

Avant de nous replonger dans le « monde d'hier », encore très présent dans l'après-guerre, je vais vous faire un instant demeurer dans le champ des avancées de la modernité, en écrivant quelques lignes, trop courtes, sur l'aventure électroacoustique et l'action de Pierre Schaeffer. Le magnétophone à bande est né en 1950, et depuis les gentils « bricolages » de la fin des années 1940 jusqu'à la création du Groupe de recherches musicales de l'ORTF, nous pouvons suivre la trame d'une prospection de nouveaux univers sonores qui s'exaspère de l'immobilisme de la lutherie et de la facture d'instruments en général. À l'exception des ondes Martenot, on ne crée plus dans ce domaine, et la question d'un art nourri des avancées technologiques est alors clairement posée. Schaeffer attire tout le monde : Xenakis, Stockhausen, Mâche, Boucourechliev, Arma, Ferrari, et aussi Malec (ce

dernier insiste sur l'effet déterminant de sa rencontre avec Schaeffer), Amy, Bayle, Reibel, même Sauguet et Milhaud (!) et surtout Varèse. Dans une saine émulation avec les studios de Cologne et Milan (où règnent Berio et Maderna), l'esprit d'exploration fait naître tous les espoirs de renouveau du matériau sonore. Les instruments traditionnels commencent à rechercher la compagnie des sons pré-enregistrés, ou même de leur propre voix transformée, manipulée, métamorphosée, et le violon n'est pas en reste. Il ira jusqu'à prêter sa voix, de bonne grâce, aux expériences de « musique concrète » à l'heure où Pierre Henry collaborait avec Maurice Béjart. L'attrait est sincère, mais peut-être s'agit-il aussi de faire mentir les quelques « savants fous » du monde des machines, qui, tel un Pierre Barbaud, prédisent rien de moins que la mort de l'interprète ! Que reste-il, vu d'aujourd'hui, de cet héritage ? Je mentionnerai une œuvre qui, à nouveau, propulse Devy sur le devant de la scène : *Violostries*, écrite en collaboration avec Bernard Parmegiani (1964). Le mariage de la bande et du violon joué « en direct » n'a pas perdu ses pouvoirs d'envoûtement, et il autorise à penser qu'une postérité du genre est possible. Il faut, cependant, rester prudent. Nous voyons aujourd'hui que l'ordinateur ne cesse de proposer la conquête de nouveaux territoires. Nous ne sommes qu'à l'orée des mondes qu'il nous découvrira, et nul ne sait quelle sera la place réservée aux anciens instruments. Dans les entrailles du bâtiment de l'Ircam, le violon collabore avec les chercheurs, mais sans que se dégagent encore des perspectives claires. Ainsi est-il sans doute raisonnable de conclure notre réflexion sur un point d'interrogation. En dehors de ces recherches, des musiciens passés par l'Ircam ont écrit pour le violon, notamment Thierry Lancino et Yan Maresz.

SAVANT ET POPULAIRE

Nous retrouvons Devy au cœur d'une entreprise singulière qui a durablement marqué les esprits. Je veux parler du légendaire TNP (Théâtre national populaire) du palais de Chaillot, créé et animé par l'admirable Jean Vilar. Par-delà l'exceptionnelle qualité des spectacles où, à Paris ou en Avignon, Gérard Philipe jeta ses dernières forces, c'est

bien la philosophie globale du projet que nous retiendrons, celle qui vise à donner au plus grand nombre un accès direct, vivant, aux œuvres les plus belles. L'idée des Vilar et autres Vitez d'ouvrir les portes de leur salle n'est pas une originalité – dès le XIX^e siècle, en effet, beaucoup d'artistes de la scène avaient posé les jalons d'un tel mouvement –, mais elle va connaître une réussite remarquable, fort éloignée, en vérité, des assauts démagogiques, instrumentalisés par la très lucrative industrie du divertissement, qui prolifèrent de nos jours comme de la mauvaise herbe. Il nous faut parler du TNP, non seulement parce qu'il illustre à merveille l'esprit d'un temps, mais aussi parce qu'il fut un lieu de création musicale. Vilar – on l'ignore le plus souvent – était un bon violoniste amateur et un fin mélomane, et ses commandes ne voulaient pas se contenter du simple « papier peint » (expression de Stravinsky) de beaucoup de musiques de scène. On voulait de la vraie peinture, en l'occurrence de la vraie musique, et des partitions novatrices. Maurice Jarre, compositeur de la troupe, a écrit une œuvre qui mérite notre attention et dont la création fut assurée par Devy. Ce vrai-faux concerto porte le titre de *Mobiles* (1961), en hommage à Alexander Calder, et l'on y voit apparaître dans la ligne du violon soliste les premières figures de musique aléatoire, en dialogue avec la partition écrite jouée par l'orchestre. Nous parlons ici d'un Jarre audacieux et même aventureux dans une période qui précède le succès planétaire de ses musiques de film (*Lawrence d'Arabie, Le Docteur Jivago...*)

Au TNP, Devy rencontrera un musicien injustement oublié : Louis Saguer.

L'ENGAGEMENT SOCIAL ET LES DANGERS DU JDANOVISME

Saguer fut une de ces figures d'« artistes engagés » dont le XX^e siècle ne fut pas avare, et qui, en pleine division du monde entre Est et Ouest, et à l'heure où la France épuisait ses maigres forces dans les dernières guerres coloniales, ne voulaient pas séparer la vocation artistique du combat pour une société nouvelle. Entre le Manifeste des 121, pendant le conflit algérien, et le Manifeste de Prague (qui cède sur de nombreux points aux injonctions des terribles censeurs soviétiques), les esprits

sont chauffés à blanc et souvent s'égarer. Aux côtés de Sagner, Elsa Barraine, Charles Koechlin, Louis Durey et Jean Wiener, le parti communiste accueille aussi Joseph Kosma, Serge Nigg, Henri Martinet, Jean Prodromidès, Michel Philippot, François Vercken... Suivant le grand exemple lancé, dans les années 1930, par Bertolt Brecht et Kurt Weill, et attaquant de front la problématique redoutable entre musique populaire et musique savante, c'est toute une génération qui se débat dans mille contradictions, dans une attitude forcément contestable, mais qui garde sa noblesse par sa mise en accusation des musiques commerciales. Entre « formalisme bourgeois » et dérives de l'industrie du divertissement, la ligne de crête est étroite et nombre de musiciens sombreront dans le marais des équations insolubles. Ils seront jugés sévèrement par l'avant-garde pour laquelle leur engagement n'aurait été qu'une fuite devant les enjeux véritables de la modernité (Schönberg avait jugé de la même manière le militantisme d'un Hanns Eisler).

J'ai voulu braquer le projecteur sur Sagner, non pas seulement pour réparer une injustice à son endroit, mais aussi parce qu'il composa une partition méconnue dont j'entendis parler pour la première fois chez Devy Erlih. Il s'agit de *Musique pour un* (1959), immense *partita* pour violon seul (près d'une heure et demi de violon seul !) écrite pour un film d'Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Véritable tour de force, qui semble avoir assimilé des mouvements compositionnels divers et parfois antagonistes, l'œuvre se joue apparemment des clivages et impose sa singularité. Une version avec orchestre fut créée par la suite, qui n'a pas suffi à attirer la lumière et qui, aujourd'hui encore, confère à la pièce la dimension d'un *samizdat*¹⁶ rescapé de je ne sais quel cataclysme ; et les rares éléments biographiques dont je dispose sur le compositeur (il aurait collaboré, à Berlin, avant la guerre, à la musique d'*Octobre* [1927] de Sergueï Eisenstein, avant de combattre en Espagne et dans la Résistance française, tout en poursuivant ses études musicales auprès de Louis Aubert !) ne font, à l'évidence, que renforcer la part de mystère qui s'attache à l'homme et à sa création. Je ne sais si Sagner a

16 Mot russe désignant un système clandestin de circulation d'écrits dissidents en URSS.

eu beaucoup d'élèves, mais Lucien Guérinel a travaillé un temps à ses côtés.

LE JOUEUR DE VIOLON

Il est un observateur lucide qui a prêté son oreille aux mille courants de l'époque et dont la réflexion peut nourrir la nôtre. Je veux parler d'André Hodeir, violoniste sorti du Conservatoire, qui joua un rôle déterminant, comme musicien et théoricien, dans la découverte par les Français des avancées du jazz, qui suivit de près l'activité du Domaine musical et des différents champs d'exploration dont nous avons fait état. Personnage étonnant, musicien et romancier, j'avais entendu son nom pour la première fois sur un plateau de cinéma. Il s'agissait d'une belle adaptation de son livre *Musikant*¹⁷, rebaptisé pour l'écran *Le Joueur de violon*¹⁸. Par-delà le thème du film, le destin poignant d'un virtuose idéaliste, je m'étais intéressé à l'auteur qui fut véritablement un grand témoin, souvent désenchanté, des temps dont nous parlons. Sa pensée chemine entre toutes les chapelles, nous entraînant dans le Saint-Germain-des-Prés de la grande époque, entre Stéphane Grappelli, Boris Vian, Juliette Gréco et surtout les nouvelles tendances du jazz (dans lesquelles certains voyaient un possible chemin de renouvellement), tout en n'ignorant rien des déchirements politico-esthétiques du dernier schisme intervenu dans l'église du dodécaphonisme universel, ou encore des trouvailles les plus récentes dans l'ordre de l'ingénierie acoustique. Un tel regard perçant, surtout venant d'un violoniste, ne pouvait manquer de m'intéresser, et je vous encourage à vous pencher à votre tour sur les témoignages que cet homme nous a laissés.

17 André Hodeir, *Musikant*, Paris, Le Seuil, 1987.

18 Film de Charlie Van Damme sorti en 1994, avec Richard Berry dans le rôle du violoniste, dont j'ai assuré la préparation « violonistique ».

Si les écrits d'Hodeir nous font respirer l'air d'un temps, je souhaiterais d'évoquer brièvement le lancement des Jeunesses musicales de France, sous la direction de René Nicoloy (leur fondateur en 1942), puis de Jean-Pierre de Lavigne, qui ont marqué en profondeur deux ou trois générations de mélomanes français ; un mouvement appelé à devenir une véritable Internationale et dont j'ai été très proche au commencement de ma carrière. Il faut dire un mot aussi de la vitalité du disque et des risques que n'hésitait pas à prendre, par exemple, une petite firme comme Vega, aujourd'hui disparue (elle publiait des enregistrements du Domaine musical ou d'autres lieux de création, autant de documents qui sont recherchés comme de très précieuses raretés). Et que dire du marché du disque en général, des somptueux 33-tours cartonnés qui, pour nous les violonistes, faisaient entrer dans la maison, beaucoup plus facilement qu'auparavant, des pans entiers de l'histoire de cet instrument et de ses interprètes. Il conviendrait de ranimer le souvenir de nombre de labels disparus comme Ducretet-Thomson, Pathé-Marconi ou encore Le Chant du Monde de Jean Roire qui donnait à découvrir les plus grands solistes russes à l'heure même où l'école soviétique de violon raflait tous les prix dans l'arène des concours internationaux. Dois-je aussi, pour continuer dans la veine nostalgique, raconter les après-déjeuners du dimanche où une certaine France bourgeoise, dans l'ombre d'un volumineux poste de radio, écoutait religieusement *La Tribune des critiques de disques* de France Musique, un ring où Armand Panigel, Jacques Bourgeois, José Bruyr, Michel Hoffman et surtout Antoine Goléa, violoniste raté (il se définissait comme tel !), s'écharpaient joyeusement et passionnément comme des gamins pour la plus grande joie des auditeurs, fût-ce au prix de jugements à l'emporte-pièce qui pouvaient se révéler fort injustes (je me souviens qu'ils assassinaient régulièrement l'admirable Arthur Grumiaux). L'Académie du disque français et l'Académie Charles-Cros distribuaient leurs prix, pas toujours en accord avec les choix de la *Tribune*. Les associations parisiennes, Lamoureux, Padeloup, Colonne, commençaient à perdre leur lustre d'autrefois, détrônées par les orchestres de la radio, et surtout, à partir de 1967, par le

luxueux Orchestre de Paris, mais, vaille que vaille, elles continuaient à attirer les foules du dimanche à Pleyel, aux théâtres des Champs-Élysées et du Châtelet et poursuivaient la mission éducative voulue par leurs fondateurs près d'un siècle auparavant. Et le même public emmenait ses enfants au palais des Sports pour entendre les Chœurs de l'Armée rouge!

Dans ma jeunesse, ma grand-mère ne manquait pas de m'emmener écouter les gloires du violon, les Oïstrakh (le roi David et le prince Igor), Yehudi Menuhin, le duo Francescatti-Casadesus, Leonid Kogan, Henryk Szeryng, Christian Ferras, les soirées inoubliables d'Isaac Stern, avant l'entrée en lice des jeunes Pinchas Zuckerman, Itzhak Perlman, Gidon Kremer... pour ne citer qu'eux.

Dans les années 1970-1980, la télévision n'avait pas encore relégué la musique dans l'obscur créneau des horaires nocturnes, et *Le Grand Échiquier* est resté dans les mémoires.

CONTINUITÉ

Ces quelques bribes de souvenirs m'invitent à revenir vers des compositeurs dont les canons d'écriture évitaient les grandes ruptures et qui, à ce titre, furent, plus ou moins selon les cas, classés dans la catégorie des conservateurs. Tous ont fait appel à la voix du violon à un moment de leur vie: Raymond Gallois-Montbrun, premier prix de violon et de piano (qui fut mon directeur dans mes années de Conservatoire), Claude Pascal (directeur des études à la même époque, qui écrivit une sonate pour le concours Long-Thibaud), Alain Weber, Alain Bernaud, Roger Boutry (qui eut l'indulgence de m'accepter comme élève d'harmonie et qui m'offrit la dédicace d'une très belle *Sonate pour violon et piano*; on lui doit aussi une *Sonate pour violon seul* et diverses pièces), Jean-Michel Damase (*Concerto* de 1955 créé par Annie Jodry), Jean Hubeau... Tous lauréats du premier grand prix de Rome, institution fustigée par l'autre rive et qui n'allait pas survivre à l'année 1968, aux fameux événements de Mai. Poursuivons avec Michel Merlet, dont le *Trio op. 24* est devenu un classique et dont j'ai créé quelques redoutables *Caprices*, Pierre Sancan, Jacques Castérède,

Tony et Francine Aubin, Jacques Bondon (qui fut violoniste), le grand pianiste Robert Casadesus, Alfred Désenclos, Raymond Loucheur (directeur du Conservatoire, dont Devy avait créé le *Concerto* en 1965), Henri Büsser (que j'avais croisé centenaire chez les Dutilleux et qui, par la force des choses, incarnait littéralement un siècle de musique française), Georges Hugon, Georges Migot, Jacques Murgier (violoniste), Pierre-Max Dubois, les frères Gallon, les frères Challan... L'École normale de musique, où enseigna Dutilleux, était dirigée par le très caustique Pierre Petit, et la Schola Cantorum restait un riche creuset d'activité sous la direction de Daniel-Lesur et Pierre Wissmer (grand professeur suisse ayant longtemps fait carrière en France) qui eurent pour élèves, entre autres, Joan Guinjoan et Jean-Jacques Werner, puis sous la direction de Jacques Chailley, dont l'importance considérable de l'œuvre musicologique a éclipsé celle du compositeur (dans le souvenir de mes études d'enfant à la Schola, il me dédia une sonate pour violon seul et un duo au titre énigmatique : *Doutes et certitudes*). Lavagne, Vaubourgoin, Bondeville ont aussi écrit pour le violon, de même que les chefs d'orchestre Rosenthal et Martinon (voir sa fameuse *Cinquième sonatine* de 1951 devenue un classique des morceaux de concours), de même que les organistes, qui évoluaient dans un monde quelque peu séparé, Marcel Dupré et Jean Langlais¹⁹. Michel Ciry ne se situe pas du tout dans la même mouvance (loin du post-franckisme ou des séductions ravéliennes, on peut le repérer dans le sillage de Messiaen). Le « monde d'hier », nous l'avons dit, était encore très présent dans l'après-guerre, et pas seulement avec Büsser ! Devy, par exemple, créa le *Concert royal* (1958) de Milhaud, le *Concertstück* (1964) de Paul Le Flem (autre centenaire célèbre du monde de la musique), la *Troisième sonate (Sonatine)*, 1973) de Germaine Tailleferre (prolongeant ainsi la saga du groupe des Six), et honora l'École d'Arcueil (Henri Clicquet-Pleyel, Dom Clément Jacob...) en jouant à plusieurs reprises le délicieux *Concerto d'Orphée* (1953) du non moins délicieux Henri Sauguet, une œuvre dont on peut penser qu'elle sera encore jouée dans l'avenir.

19 J'aurais aimé y ajouter Maurice Duruflé, mais il n'a malheureusement pas composé pour le violon.

Fatigués, peut-être, des grandes questions théoriques, des musiciens recherchent plus que jamais la compagnie des autres arts. Pierre Jansen, Antoine Duhamel et Georges Delerue, on le sait, furent les compositeurs fétiches de quelques jeunes cinéastes appelés à connaître la plus éclatante célébrité et qui ne s'embarrassaient pas de précautions pour fustiger publiquement des prédécesseurs jugés, parfois un peu vite, académiques et stériles. Pour les compositeurs, l'alibi des contraintes du scénario et de l'image autorisait certainement des évasions rafraîchissantes et protégées des mises en accusation par un statut à part, celui d'un genre (la musique de film) définitivement considéré comme mineur. Cependant, une nouvelle ambition anime autant les cinéastes que les musiciens. Il s'agit de refuser le simple « papier peint » dont nous avons parlé, la fonction purement alimentaire du travail. Aussi estimables que furent les essais d'Honegger ou Milhaud (*Abel Gance* pour le premier, *Espoir, sierra de Teruel* pour le second), ils attestent un niveau de réflexion dans les rapports son-image qui n'avait pas atteint en France la dimension que lui donnèrent les Allemands, notamment Theodor Adorno et Hanns Eisler. Les choses vont vite changer. Pour un Maurice Jaubert, déjà, la musique devait assumer la charge de rien moins que la perception du temps dans l'art cinématographique, quand, plus tard, un homme comme Alain Resnais parlera, à propos de *Hiroshima mon amour* (1959), de la construction formelle d'un quatuor : thème, variations à partir du premier mouvement, répétitions, retours... Il est significatif, à ce sujet, que le même Alain Resnais, pour *Nuit et brouillard* (1956), fait appel à Hanns Eisler. Nous ne pouvons ici entrer dans le détail d'une histoire aussi riche, même si l'on en reste au seul thème de l'évolution des rôles dévolus au violon dans le soutien à l'action projetée sur l'écran. Nous nous contenterons de relever la présence obstinée et apparemment indispensable de l'instrument en arrière-fond des films. En un balayage rapide et incomplet, nous pouvons rappeler quelques collaborations fameuses : Cocteau-Auric, Orson Welles-Ibert, Guitry-Françaix, Bresson et Becker-Grünenwald, Resnais-Duhamel ou Jarre et Delerue, Barbaud, Guy Bernard... Franju-Kosma ou Wiener, Pierre Kast-

Georges Van Paris, Demy-Barraine, Chabrol-Misraki et surtout Jansen, Clément-Baudrier, Daquin-Sauguet, Rossif-Jarre et Saguer, Varda-Hodeir, Robbe-Grillet-Fano, Grémillon-Roland-Manuel et Dutilleux, Baratier-Ohana, Rohmer-Saguer, Clouzot-Amy, Rivette-Eloy, Cavalier-Nigg, Godard-Duhamel, Malle-Delerue... Dans une veine plus légère : Doniol-Valcroze-Gainsbourg, Demy-Legrand...

Un fait totalement oublié : Jean Grémillon fut un musicien, élève de d'Indy, et même un violoniste qui, longtemps, gagna sa vie en jouant dans les orchestres de cinéma. Pour lui, peut-être encore plus que pour d'autres, la fonction de la musique était de donner du sens au film.

292

La particularité de l'époque de la Nouvelle Vague sera aussi de travailler avec des petits ensembles de chambre, voire avec un instrument seul (Saguer), en refusant la pompe de l'orchestre symphonique. Cependant, le succès aidant, nombre de compositeurs céderont aux sirènes hollywoodiennes. La valse de *Moulin Rouge* (1952), qu'Auric écrivit pour John Huston (et dont il m'autorisa à faire une de ces petites pièces de genre dont le violon est friand !), avait donné le signal, et je me souviens d'un hommage à Delerue, dans sa petite ville de Soizy, où un orchestre parfois opulent faisait revivre trente ans de cinéma et où je jouai le *Concerto de l'Adieu*, page d'un sentimentalisme débridé, que Devy avait enregistrée pour le *Diên Biên Phu* de Pierre Schoendoerffer (1992). Beaucoup de gens de cinéma étaient présents, dont Antoine Duhamel, et j'appris ce jour-là que ce dernier avait été marié à la violoniste Michèle Auclair. Notons qu'aujourd'hui, il existe au CNSM de Paris une classe de composition de musiques à l'image, confiée à Laurent Petitgirard.

La collaboration des musiciens et des gens de théâtre n'est certes pas une nouveauté, mais il est certain que les compositeurs recherchaient, là encore, une nouvelle forme de complicité. Boulez dirigea les musiques de scène pour la compagnie Renaud-Barrault, et Jolivet fit de même à la Comédie-Française. Paul Claudel travaillait avec Darius Milhaud, Jean Anouilh avec Francis Poulenc, Albert Camus avec Arthur Honegger, Georges Schehadé avec Maurice Ohana, Eugène Ionesco avec Michel Philippot, comme, avant guerre, Jean Giraudoux avait collaboré avec Maurice Jaubert (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935). Nous nous

arrêterons ici sur un phénomène d'une autre nature, qui n'est pas sans incidence sur notre sujet. Je veux parler des expériences radicales de théâtre musical qui, avec ou sans la complicité de la radio, furent des plus intéressantes dans les années 1950-1960. On connaît aujourd'hui les œuvres de l'Argentin Mauricio Kagel, mais on a oublié quelque peu un Claude Prey, par exemple, qui a fait plusieurs opéras radiophoniques dans lesquels les mots étaient utilisés en fonction de leur sonorité, de leur valeur purement syllabique. Plus tard, Georges Aperghis écrira pour les instruments, notamment des dialogues de violons, dans le sillage de son travail théâtral, et dans une perspective très originale. Autres musiciens d'aujourd'hui proches du théâtre et des idées de Kagel : Marc Monnet et Jacques Rebotier.

Une autre recherche de partenaires qui, elle aussi, n'est pas une nouveauté : le travail des musiciens avec les danseurs, dans la nostalgie des Ballets russes et des Ballets suédois. Les arguments des ballets sont de Prévert, Louise de Vilmorin, Anouilh, Cocteau, Genet... Les décors sont signés Clavé, Balthus, Wakhévitch, Fini, Dalí, Buffet... Citons, chez les compositeurs, Philippe Arthuys, Pierre Henry (*Symphonie pour un homme seul* avec Béjart en 1966), et surtout Ohana (*Prométhée*, 1956). Sur ce terrain aussi nous resterons volontairement superficiels, nous contentant d'évoquer un homme comme Marius Constant, longtemps collaborateur privilégié de Roland Petit. Le ballet *Le Violon*, créé en 1962, nous permet d'introduire le concept d'« aléatoire limité » (même procédé que celui utilisé par Maurice Jarre dans *Mobiles*), mais aussi de mettre en avant le goût de l'improvisation, d'une certaine forme de « mise en spectacle » de la musique. Constant fondera Ars Nova (qui jouera Ballif et Ohana), en opposition à la philosophie générale des gens du Domaine musical.

SUD

Il est certains compositeurs importants dont la modernité, à l'évidence, n'est pas douteuse, mais dont l'univers s'est construit hors de la zone d'influence du sérialisme, et parfois en opposition frontale avec celle-ci. C'est certainement le cas de Maurice Ohana, extraordinaire

astre libre dans le ciel de l'après-guerre, véritable magicien des sons qui tissa patiemment une œuvre solaire, solitaire dans son mystère, et qui, dans ses formes les plus épurées rejoint l'ascétisme mystique du Manuel de Falla du *Concerto pour clavecin et cinq instruments* (flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle, 1926). Comme Debussy, Ohana refuse l'hégémonie allemande, et son jardin est le fabuleux carrefour d'influences du bassin méditerranéen. Harry Halbreich me faisait un jour remarquer que des chemins du renouveau sont apparus chez les peuples latins, des peuples qui n'ont jamais rompu le lien avec leur héritage antique et médiéval, notamment le plain-chant, échappant ainsi à l'attraction plus tardive de la planète germanique et luthérienne. De plus en plus, de telles pensées se font jour, dans le sillage des travaux musicologiques de Maurice Emmanuel (dont on ne saurait oublier qu'il fut le maître de Dutilleux et surtout de Messiaen). Ohana a écrit deux très beaux quatuors à cordes, mais aucune page n'utilisait, dans sa spécificité, la voix du violon, malgré une insistance de la part de Devy dont j'ai été le témoin.

Autre enfant de la Méditerranée : Iannis Xenakis, architecte, mathématicien et musicien qui, dès ses débuts en tant que maître d'œuvre, avec Le Corbusier, du pavillon Phillips à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958, enflamma la scène parisienne, jusqu'à devenir une figure presque allégorique du modernisme. On peut penser que le fantôme moderne de la Grèce antique et de la relation musique-mathématiques a contribué au succès immédiat d'un jeune Grec adoptant la France comme seconde patrie. Sans nous arrêter aux seules œuvres pour violon (*Mikka* en 1971 et *Mikka « S »* en 1976), c'est toutes ses partitions pour cordes qu'il conviendrait d'analyser. Elles offrent un étonnant gisement de modes de jeux nouveaux qui anticipent sur les concepts actuels de bruit, de saturation, d'écrasement, de transformation du matériau sans aide extérieure (l'électronique, par exemple). Par-delà l'élargissement d'une palette instrumentale, on retiendra surtout la poésie prenante qui se dégage de certaines pages. Au cœur de la matière sonore, je confesse avoir éprouvé, violon en main, la réalité d'un mélange détonant, convoquant dans un même geste l'hypermodernité et une mémoire de l'humanité

archaïque et sans âge. Parmi les disciples de Xenakis, citons Fernand Vandenbogaerde.

Autre prince venu des portes de l'Orient, né à Bassora et ayant passé son enfance à Damas avant d'investir la scène parisienne : Paul Méfano. Les dictionnaires le rangent dans le groupe des post-sériels, mais est-il raisonnable de classer quelqu'un dont le langage, toujours aux confins de l'inouï, insaisissable par nature et par vocation, est celui d'un poète authentique, certainement rétif à ce qu'il appelle l'« enfermement langagier » ? Je ne suis pas objectif quand je parle de Paul, un être qui m'est cher, et qui me fit l'honneur de plusieurs dédicaces d'œuvres pour violon. Je mentionnerai juste *Alone*, pièce que j'ai créée en 2000 – j'excède ainsi la tranche d'histoire qui m'est impartie – mais qui fut composée en réalité dans les années 1950. La nature proprement extraordinaire du propos comme de la matière instrumentale (tout en froissements d'ailes et en éclats de miroirs brisés, mais reconstitués dans leur cohérence par le jeu de leurs reflets) fait douter d'une date d'écriture aussi éloignée, et le silence d'un demi-siècle ayant préludé au surgissement de la partition renforce son aura et aussi son impact sur les auditeurs. On le sait, Méfano, chef-fondateur de l'Ensemble 2e2m (1972), a créé des centaines d'œuvres françaises et étrangères avec une générosité et une ouverture d'esprit qui permirent d'élargir considérablement le spectre de la création musicale et la manière de la recevoir ; et l'on ne compte plus les écoles de pensée qui furent révélées en France par la grâce d'un tel activisme. Ayant collaboré près de dix ans avec l'ensemble, je peux témoigner de la richesse de l'entreprise, dont on n'a pas fini de mesurer la portée. Avec 2e2m, j'ai découvert le violon de Scelsi, Kagel et Crumb, mais aussi celui de Gérard Pesson, Bernard Cavanna, Laurent Martin, Karim Haddad, Pascale Criton, Luis Naon, Félix Ibarrondo, Frédérick Martin, Joachim Lindgren, Alberto Posadas, Xu Yi, Renaud François, Lionel Polard-Cohen, Philippe Schoeller, Philippe Leroux, Jean-Luc Hervé, Giuliano d'Angiolini, Franck Bedrossian, Yassen Vodenitcharov, Samuel Sighicelli, Bruno Mantovani... Des musiciens qui illustrent des tendances diverses, apparues dans les vingt dernières années, et qu'il ne nous appartient pas d'analyser ici.

ENSEMBLES

Le regard sur *2e2m* permet de repérer le goût des groupes à géométrie variable, dont le rôle fut important, autant par la commande que par l'interprétation de pièces déjà entrées dans le panthéon de l'art contemporain. Nous avons mentionné *Ars Nova*, et il faudrait citer *Musique vivante* de Diego Masson, plus tard *L'Itinéraire*, l'Ensemble *Fa* (dirigé par Dominique My), *Court-Circuit*, *Alternance*, *Accroche-Note*, et surtout le fameux Ensemble intercontemporain, né en 1975, et qui marquait le grand retour de Pierre Boulez en France. Citons les chefs-compositeurs de l'Ensemble, Michel Tabachnik et Péter Eötvös.

296

MICRO-TONALITÉ

Parmi les différents courants qui s'affirment, nous pouvons, toujours de manière affreusement superficielle, tenter de dégager des lignes directrices.

La micro-tonalité, et pas seulement les quarts de tons, ne pouvait pas laisser le violon au bord de la route, lui qui est depuis toujours un familier de l'échelle des comas (on pourrait même dire méchamment que nombre de violonistes pratiquent les micro-intervalles sans le savoir...). *2e2m*, avec Wyschnegradsky, Ohana, Méfano, Cavanna, mais surtout Alain Bancquart, avait contribué à ouvrir le terrain d'exploration dans ce domaine. Bancquart, qui fut un excellent altiste (soliste de l'Orchestre national) et dont Frédéric Durieux vous parlera, a développé et enseigné avec succès la technique des micro-intervalles, jusqu'à véritablement faire école. Loin des quarts de tons pittoresques et colorés qui fleurissaient dans quelques œuvres du début du *xx^e* siècle, il s'agit ici d'un véritable langage harmonique dont l'effet, saisissant, ouvre, à l'évidence, le champ des possibles. Signalons, de son élève Laurent Martin, un superbe concerto de violon, *Légendes* (2006), avec huit voix solistes, ensemble (hautbois, trompette, cor, trombone, percussionniste) et électronique, qui utilise largement cette technique (il m'avait fallu l'assimiler patiemment plusieurs mois avant la création).

ALÉATOIRE

L'introduction de plages aléatoires dans une partition écrite va connaître un développement progressif. D'abord timides, les tentatives se font de plus en plus audacieuses, notamment sous l'impulsion de Pousseur et Maderna (voir sa fameuse *Pièce pour Ivry*, 1971). Les superbes *Archipel* de Boucourechliev (1967 à 1970), dont *Archipel 2* pour quatuor à cordes (1968), font, sans nul doute, office de figure de proue dans un mouvement qui voulut « marier le hasard et la nécessité » (formule que j'emprunte ici à un ami de mon père, le biologiste Jacques Monod, prix Nobel en 1965, musicien manqué et inconsolable !). Soyons-en sûrs, le concept libérateur de musique aléatoire, dont on peut considérer John Cage comme le premier inspirateur, n'a pas fini de nourrir les compositions de l'avenir. Il convient à ce sujet de rappeler le formidable succès de la pensée de Cage en France.

LIBERTÉ ET IMPROVISATION

Marius Constant avait lancé les « improvisations collectives » et, à la fin des années 1960, l'idée d'une extension de l'improvisation sans grille préalable culmine avec un ensemble comme New Phonic Art. Composé de Carlos Roque Alsina, Jean-Pierre Drouet, Vinko Globokar et Michel Portal, le groupe se présente, selon Berio, comme « un petit commando d'une guérilla urbaine qui s'infiltré dans les lignes ennemies pour semer le trouble et inciter à la révolte²⁰ ». Il faut insister sur l'absence de grille préalable : chaque musicien suit son intuition, seule juge du développement du discours, et chacun réagit en fonction de l'inspiration de l'autre. Boulez jugera sévèrement le recours à l'instantanéité dans un esprit libertaire qui fleurait bon l'après-1968. En déclarant que « l'improvisation ne remplace pas l'invention », il suspectait une liberté artificielle née d'une « manipulation de la mémoire »²¹. Quoi qu'il en soit, et par-delà l'importance historique du mouvement, j'ai tenu aussi à introduire le New Phonic Art en raison de

20 Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Genève, Contrechamps, 2010.

21 Pierre Boulez et Célestin Deliège, *Par volonté et par hasard*, Paris, Le Seuil, 1975.

la personnalité de Carlos Roque Alsina, grand pianiste et compositeur exigeant mais fécond, dont l'œuvre défie l'usure du temps. Argentin naturalisé français, Carlos n'a pas seulement servi magistralement le clavier. Son écriture pour cordes se hisse à la même hauteur, où la virtuosité ne renonce jamais à la perfection formelle. Ses œuvres tardives, sur lesquelles je ne m'étendrai pas car elles vont au-delà des années 1980, honorent magnifiquement le violon, approfondissant les données d'un langage trouvé dès l'après-guerre. On pourra à bon droit suspecter ma bonne foi, puisque j'ai créé et joué de nombreuses fois plusieurs pièces (*Belgirate* pour violon seul, *Tan Tango* pour bandonéon, violon et violoncelle, *Voie avec voix* pour quatuor à cordes...), notamment dans le cadre de Musicavanti, groupe fondé par Carlos, mais je crois sincèrement qu'on peut sans risque leur prédire une entrée dans le répertoire. Carlos compta parmi ses élèves Bernard de Vienne qui, à son tour, devait enrichir la littérature pour cordes (quatuors, *Fantaisie* pour violon seul créée par Devy en 1994, etc.).

SPECTRAL

Giacinto Scelsi, dont Devy créa la plupart des œuvres pour violon et qui, dans un premier temps, s'imposa en France plus qu'en Italie, est directement à l'origine de ce qu'on a appelé l'école spectrale. Une fois de plus, je ne vais pas tenter un exposé théorique et je me contenterai d'évoquer une exploration de la nature même du son musical. Une descente au cœur du matériau sonore qui n'est pas sans rappeler l'approfondissement d'une couleur unique chez certains peintres, loin des rosaces ou des agencements de couleurs à la Delaunay, par exemple, si chers à Messiaen, ou encore des compositions de Paul Klee (qui fut violoniste !), si chères à Boulez. Les figures les plus en vue de l'école spectrale sont Gérard Grisey (qui a écrit une très belle pièce d'alto – *Prologue* pour alto et résonateur électronique, 1976 – et auquel on pardonnera d'avoir peu servi le violon), Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michaël Levinas, grand pianiste et – je peux en témoigner – merveilleux chambriste, auquel on doit trois beaux quatuors (1999, 2005 et 2012), et puis Iancu Dumitrescu, Horatiu Radulescu, Jean-

Claude Risset, Thierry Blondeau, Marc-André Dalbavie, Jean-Luc Hervé, Philippe Hurel, Philippe Leroux, Éric Tanguy (production importante pour le violon), Fabien Lévy... Suzanne Giraud est une élève de Murail et Dufourt, Oscar Strasnoy de Grisey et Levinas, Stéphane de Gérando de Grisey, Murail et aussi Bancquart, Dominique Troncin de Murail (et aussi Louvier, Zbar, Malec et Jolas), Mark Andre de Grisey et Ballif, François Paris de Grisey et Malec (et Jolas), Ramon Lazkano, Xu Yi et Kaija Saariaho proclament leur dette à l'endroit du mouvement spectral.

ÉPURE

En parcourant rapidement les œuvres et les maîtres de la seconde partie du xx^e siècle, on a pu remarquer un prestige inaltéré du quatuor à cordes, devenu presque un parcours obligé, ou plutôt une sorte de rêve d'aboutissement dans l'ordre du langage et de l'essence du discours musical. Boulez le dit clairement : « Le quatuor met à vif les faiblesses de pensée comme de réalisation, il magnifie l'invention en même temps qu'il l'épure. Bref, le quatuor à cordes reste une épreuve au sens initiatique du terme²². »

On aura noté aussi une fidélité à la forme concertante, un renouveau du trio à cordes, une réelle présence des pièces pour violon seul, mais, en revanche, une relative désaffection, peut-être une lassitude après un siècle de production ininterrompue, de la sonate française pour piano et violon ; et le contraste est frappant quand on contemple l'insolente santé de la sonate de piano.

INDÉPENDANCE

Plusieurs exceptions, comme il se doit, contredisent ce constat.

Je fus, dans les années 1970, très proche d'Olivier Greif, pianiste phénoménal, compositeur prolifique et inspiré, malgré une longue retraite hors de la scène musicale où le conduisit une quête spirituelle

22 Stéphane Goldet, *Quatuors du xx^e siècle*, Paris, IRCAM/Papiers, 1986.

intense, et qui composa trois sonates pour violon et piano. La troisième, en particulier, intitulée *The Meeting of the Waters*, que je vis naître entre deux séances de musique de chambre, est une partition immense dans ses proportions et dans l'engagement émotionnel – à la limite de la rupture nerveuse – qu'elle exige de ses interprètes. Olivier, dont on redécouvre l'œuvre aujourd'hui, quinze ans après sa disparition brutale à l'âge de cinquante ans, fut ce qu'on pourrait appeler, pour aller vite, un anti-moderne, dans le sens où on l'entendait de certains écrivains des années 1920, chez lesquels l'effroi devant les aspects les plus terrifiants de la modernité ne peut se confondre avec une vulgaire crispation réactionnaire gavée d'anciennes certitudes. Ainsi, Greif, personnalité tourmentée et extraordinairement attachante, ne se voulait pas chef de file d'un mouvement de « retour à », et on aurait tort d'en faire le père de la vogue actuelle qui veut, pour le meilleur et pour le pire, décréter la révérence obligée au système tonal. On retiendra, au contraire, une manière qui lui appartenait en propre de se projeter dans l'avenir à partir d'un regard angoissé et d'une réelle profondeur sur le xx^e siècle finissant, et aussi d'avoir nourri ce regard d'une contemplation sans fin des grandes formes de la musique. Greif n'a pas eu d'élèves à proprement parler, mais plusieurs musiciens veulent se situer dans son sillage : Benoît Menut, Jean-Bernard Collès, Anthony Girard...

Graciane Finzi a connu Greif au temps des études au Conservatoire et nous avons plaisir, aujourd'hui, à évoquer l'ami et le jeune prodige qu'il avait été. Nous répétions récemment *Et si tout recommençait...*, une belle pièce pour violon et piano (2003) dont elle venait de remanier la fin. Graciane a aussi composé *Phobie* (1990), pour violon seul, qui connut un succès considérable, et qui est dédiée à son fils. Elle fut l'élève d'Elsa Barraine.

C'est dans l'entourage d'Olivier que j'ai connu Philippe Hersant, qui nous confia qu'il avait longtemps attendu avant d'écrire pour le violon. Le moins qu'on puisse dire est qu'il s'est bien rattrapé depuis ! Les *Onze caprices* pour deux violons, par exemple, qui furent donnés aux concerts du colloque, sont très joués, quelques années seulement après leur date de composition, et il en va de même de plusieurs pages de musique de chambre qui remettent à l'honneur – je pense en particulier

au *Trio* (1998) – des formes quelque peu délaissées. Je ne saurais mesurer la part exacte de l’allié littéraire dans la production d’Hersant, mais il est bien difficile d’ignorer les fragments de Kafka qui hantent le substrat poétique des duos, ou encore la puissance évocatrice d’un *Nachtgesang* (1988) que je me souviens avoir joué à la tombée de la nuit sous le grand chapiteau du festival des Arcs. Je confesse mon ignorance concernant un concerto écrit pour Augustin Dumay (2003), mais je prends note de la réalité d’une source qui n’a pas renoncé à étancher la soif des violonistes-solistes d’aujourd’hui.

LE CHOIX DE LA FRANCE

J’aurais voulu conclure en disant un mot sur les étrangers qui vécurent ou vivent dans notre pays. Une présence qui nous honore et nous donne confiance. Je n’en dresserai pas une liste ici, même si je ne déteste pas la petite musique mémorielle qui s’en échappe. Nous avons vu passer Kurtág, Saariaho, Luis de Pablo, Eötvös et d’autres... Je devrais évoquer aussi le Portugais Emmanuel Nunes, l’Italien Marco Stroppa, le Grec Alexandros Markeas, les Argentins Oscar Strasnoy, Martin Matalon et Arturo Gervasoni, le Tchèque Krystof Maratka... J’arrête là, sauf pour deux amis : Youli Galperine (marqué par l’influence de Schnittke, auquel je ne suis pas apparenté, sauf, peut-être, si l’on remonte au xv^e siècle !), et Noël Lee, disparu récemment, élève de Nadia Boulanger, merveilleux pianiste qui composa plusieurs œuvres pour violon.

AINSI LA NUIT...

J’ai assez brouillé les cartes et bousculé la chronologie pour me sentir autorisé à finir notre tour d’horizon avec Henri Dutilleux, qui nous a quittés le 22 mai 2013 à l’âge de quatre-vingt-dix-sept ans. Il a offert au violon un somptueux quatuor (*Ainsi la Nuit*, créé en 1977 par les Parrenin), un concerto, *L’Arbre des songes*, créé par Isaac Stern en 1985, et *Sur le même accord*, nocturne pour violon et orchestre, écrit pour Anne-Sophie Mutter en 2001 ; autant de pages entrées du vivant de leur auteur dans le panthéon des classiques, sous toutes les latitudes.

Tout a été dit sur le respect unanime qui entourait Dutilleux, l'homme et l'artiste, sur son extrême perfectionnisme aussi, ses scrupules et sa difficulté à achever, qui renforçaient l'aura et l'attente des œuvres lors des premières auditions. Je me souviens de sa femme Geneviève Joy, mon très aimé professeur de musique de chambre au Conservatoire, face aux obstacles rencontrés pour écrire la dernière page du concerto, et s'écriant, mi-attendrie, mi-exaspérée : « Fais un grand *crescendo* et un gros accord ! » Son mari protestait : « Ce n'est pas si simple ! » et on le croit volontiers. Eh oui, ce n'était pas si simple, et il est certain que le soin entourant chaque partition – patient travail d'orfèvre, agencement extraordinairement subtil des dosages de timbres – n'a pas peu fait pour extraire de leur gangue les bijoux les plus purs. Que n'a-t-on dit aussi sur la modestie non feinte de ce musicien-artisan d'un bel ouvrage. À propos du studio où il se retirait, par exemple, il ne disait pas « là où j'écris mes œuvres » ni même « là où je compose ». Il l'appelait « le lieu de mes travaux ». J'avais vu ses « travaux » en cours, quelques traits où j'aurais été bien en peine de déceler la moindre maladresse dans le traitement de notre instrument. Et j'avais appris qu'il s'était plongé dans l'étude des *Sonates* d'Eugène Ysaÿe avant de commencer à envisager une possible réponse positive à la commande de Stern. Le bloc de poésie pure que constituent les pages pour violon – et l'on pourrait étendre le propos aux cordes en général – exalte la nature aérienne, « ravélienne », de l'instrument et la dépose dans un coffret précieux qui conserve et préserve les derniers vestiges d'une lignée, celle des grands symphonistes français. François Porcile, auteur d'un ouvrage passionnant sur les conflits esthétiques de l'après-guerre (dans lequel j'ai abondamment puisé des informations pour ce chapitre), a fort bien parlé du compositeur, en rapprochant son art de celui d'un Robert Bresson ou d'un Julien Gracq ; même intégrité totale, même fondu du chant et de l'image poétique, et, au final, même perfection formelle d'une œuvre où le plus infime détail renvoie au tout, participe de l'*harmonia* du tout²³.

23 François Porcile, *Les Conflits de la musique française*, op. cit.

DES RÔLES DE COMPOSITION

Je crois qu'il n'était pas inopportun d'arriver au terme de notre voyage avec, dans nos bagages, les œuvres de Dutilleux, car elles représentent, pour nous les violonistes, le point ultime de quelque chose né, peut-être, avec le quatuor de Debussy (page essentielle dans le monde intérieur du compositeur). Nous avons vu ou entrevu les mille chemins, souvent surprenants, que le violon a empruntés depuis la guerre, en s'éloignant un peu ou beaucoup d'un tracé précisé en France à la fin du XIX^e siècle. Cent modes de jeu et cent rôles de composition sont apparus, et l'instrument brisé des tableaux a su par son génie propre, recoller tous ses morceaux, en ne cédant pas la moindre parcelle d'un pouvoir chèrement conquis au cours de quatre siècles d'histoire. Approfondissant toujours le sillon de cette histoire, dans un langage qui lui était familier, il a été capable aussi de sortir de ses frontières naturelles, nullement effrayé par les contre-emplois, allant jusqu'à mettre à disposition ses accessoires fonctionnels (tendeurs, chevilles, vis de l'archet, que sais-je...) quand un Lachenmann, par exemple, voulait les utiliser (comme pour interroger la nature même de l'objet et lever peut-être un pan du voile recouvrant sa légende). Ainsi, sans renoncer à sa vocation lyrique, il a su se faire percussion ou concurrencer des instruments venus d'ailleurs, se mesurant crânement et sans peur aux nouveaux timbres que proposaient les temps nouveaux, les temps de la mondialisation des échanges et de la toute puissance technologique. Il a encore augmenté l'étendue de ses forces ou accepté de murmurer aux confins du silence (chez Pesson, Yoshida ou quand Méfano fait usage de la sourdine de plomb, par exemple). Sa technique s'est faite chromatique, diatonique, microtonique, timbrique, etc., et il nous faut bien constater qu'il a participé à mille aventures de l'esprit sans diluer ou altérer sa présence sur la scène contemporaine.

DES EXCUSES

J'ai cité beaucoup de compositeurs, mais je ne prétends pas avoir été exhaustif. Que les absents me pardonnent, comme ceux qui ont été mentionnés sans plus de commentaire.

Pour aller plus loin je vous renvoie à l'article de Frédéric Durieux (dont je viens de trouver deux partitions de violon à la bibliothèque du Conservatoire !) dans le présent ouvrage, qui traite de l'évolution de notre instrument depuis les années 1980. J'ai déjà fait trop d'incursions au-delà de cette limite, mais elles se voulaient être de simples projections vers l'avenir.

En nous efforçant de clarifier les choses dans le maquis des influences, je crois que nous nous retrouverons, lui et moi, sur l'idée réconfortante que l'aventure continue et que, sans doute, le violon n'a pas dit son dernier mot.

ANNEXE 1 : VIOLONISTES CRÉATEURS

Depuis Georges Enesco créant Maurice Ravel, Ginette Neveu créant Francis Poulenc ou René Benedetti créant Darius Milhaud, on peut continuer un peu le jeu des listes en allant jusqu'à Renaud Capuçon créant récemment le concerto de Bruno Mantovani avec l'Orchestre de l'Opéra ; des listes non exhaustives qui ont plus une valeur d'évocation que d'entrée de dictionnaires.

Francescatti : Casadesu, Tomasi. Ferras : Nigg, Ivan Semenov (double concerto violon et piano avec Pierre Barbizet). Gitlis : *Pièce pour Ivry* de Maderna, concerto de Leibowitz. Fontanarosa : Landowski, Marius Constant. Kantorow : Merlet. Poulet : Boutry, Pesson. Wallez : Jolivet, Bondon, Tisné, Martinon, Florentz, Bacri. Jarry : Amy, Bancquart et une activité, en général, au service de la musique moderne, notamment avec le *Trio à cordes français* (avec Tournus et Collot). Même activisme chez Pasquier avec Musique vivante, chez Gazeau, Moglia, Le Dizès, Ghestem, Conquer, Kang, avec l'Ensemble intercontemporain. Garlitsky : Hersant. Amoyal : Dutilleux, Dumay : Hersant. Flammer : Reverdy, Cage et beaucoup d'autres. Oleg : Malec, Decoust, Jolas. Grimal : Escaich, Zygel, Dalbavie, Pauset, Hersant, Gasparov. Marie-Annick Nicolas : Aubert Lemeland, Nicole Clément. Korcia : Canat de Chizy, Bacri. Degand : Tanguy (*Sonate* pour violon seul) . Graffin : Hersant (*Chants du Sud*), Yves Prin. Phillips-Varjabedian : Mantovani,

Bacri, Gasparov. avec le Tio Wanderer. La plupart des créations d'Erlüh ont déjà été mentionnées.

Il convient de rendre hommage au Trio à cordes de Paris, et en particulier à son violoniste, Charles Frey (on lui doit, entre autres, les créations du concerto d'Ibarrondo, de pièces de Tòn-Thât Tiêt, de Ballif.). Le groupe a donné les trios à cordes de Schönberg et Webern en première audition à Moscou et Léninegrad, en pleine période de glaciation soviétique et a bravé la censure en imposant Denisov (en *bis* !). En France, il lui revient d'avoir découvert et joué le tout jeune Mantovani. La liste des trios créés est imposante ; outre Mantovani, citons : Nunes, Jolas, Tòn-Thât Tiêt, Ibarrondo, Canat de Chizy, Ohana, Aperghis, Taïra, Dao, Guinjoan, Rossé, Bancquart, Ballif, Moëne, Suzanne Giraud, Darasse, Frédérick Martin, Jean-Pierre Leguay, Eugene Kurtz.

Les quatuors, depuis le temps où les Loewenguth jouaient Ibert et Milhaud, où les Calvet jouaient Françaix, ont été, nous l'avons dit, au cœur de la création. Parrenin : Dutilleux, Ohana, Boulez, et aussi Berio, Henze, Maderna, Ligeti. ORTF : Tomba. Bernède : Ballif, Xenakis. Via Nova : Casanova, Castéride. Arcana : Mihalovici, Jolas. Enesco : Chailley, Nigg, Hersant, Sauguet, Werner. Arpeggione : Girard, Bacri, Jolas. Stanislas : Méfano, Alsina, Depraz, Duhamel, de Vienne, Lancino, Capdenat, Thillois. Ludwig : Louvier, Levinas, Escaich. Ysaÿe : Boucourechliev. Rosamonde : Hersant, Gagneux, Reverdy, Tòn-Thât Tiêt, et aussi Kurtág et Dutilleux. Parisii : Boulez, Amy, Pesson.

ANNEXE II : CATALOGUE ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITEURS

Il s'agit d'une liste non exhaustive et sans censure de compositeurs et d'œuvres pour violon. Ne sont pas systématiquement repris des musiciens ou des partitions déjà cités. Nous n'avons pas retenu non plus les pages écrites juste avant la guerre, sauf exceptions : les pages oubliées et créées plus tard (comme, par exemple, la *Fantaisie* pour violon et piano de Messiaen écrite en 1933 pour la violoniste Claire Delbos). Plusieurs compositeurs étrangers sont présents en raison d'un

lien particulier avec la France. La juxtaposition de certains noms, par la malice des classements alphabétiques, donne lieu à des voisinages quelque peu surréalistes. On passe ainsi d'écritures post-franckistes ou post-fauréennes, ou post-ravéliennes, ou, plus simplement, se situant dans une visée pédagogique, aux postes les plus avancés de l'avant-garde, sans la moindre transition, éclairant de ce fait les fossés profonds qui séparaient les esthétiques dans la seconde partie du siècle. Pour une meilleure mise en perspective des différents courants, nous sommes allés délibérément au delà des années 1980, mais sans rendre compte de toutes les tendances les plus récentes.

A

ABOULKER, Isabelle : pièces pour violon, transcriptions d'airs de ses opéras.

ALAIN, Jehan : pièces pour cordes (quintettes) écrites pour les sœurs Bluhm (Norah, Sacha et Béatrice) et pour Lola Bluhm, créées après la guerre.

ALAIN, Olivier : *Suite* pour violon et piano, quatuor.

ALIX, René : quatuor.

AMELLER, André : pièces pour violon et piano.

AMY, Gilbert : *Trajectoires* pour violon et orchestre, *Trois interludes* pour violon et deux percussions, *En trio* pour violon, piano et clarinette, trois quatuors, *Petit thème varié* pour un ou deux violons, 6 duos pour violons, *Adagio* pour violon et piano.

ANCELIN, Pierre : sonate, quatuors, trios à cordes, pièce pour violon et orgue.

ANDRE, Mark : trios à cordes.

APERGHIS, Georges : duos, pièce pour quatuor et percussion, pièces pédagogiques pour cordes.

ARMA, Paul : pièces pour violon seul (pour Jacques Dejean).

ARRIEU, Claude : concertos (pour Jeanne Gautier), sonatine pour deux violons, sonates.

AUBERTIN, Valéry : *Da flogen wir* pour violon.

AUBIN, Francine : sonate, concerto, pièces pour violon et piano.

AUBIN, Tony : *Concertinetto*, pièces.

AURIC, Georges : outre la sonate d'avant guerre, la série des *Imaginées*, pour différentes formations instrumentales.

B

BACRI, Nicolas : quatre concertos, un concerto avec orchestre à cordes, trois sonates pour violon et piano, trois sonates pour violon seul, sonate pour deux violons, trio à cordes, quatuors.

BALLIF, Claude : quatuors, trios à cordes, *Solfeggietto 3* pour violon seul, *Cahier de violon op. 42. Cinq grandes pièces pour violon seul*, *Haut les rêves* pour violon et orchestre de chambre (écrit pour Clara Bonaldi et pour le centenaire de Gaston Bachelard).

BANCQUART, Alain : deux concertos, quatuors, trios à cordes, trio violon-clarinette-piano, pièces pour violon seul.

BARRAINE, Elsa : *Suite juive* pour violon et piano.

BARRAUD, Henry : sonatine, quatuor.

BARRAQUÉ, Jean : dernière œuvre, pour piano et quatuor (inachevée).

BAUDRIER, Yves : quatuors.

BAYLE, François : quatuor.

BEDROSSIAN, Franck : quatuor (création 2e2m, Ens. Alternance).

BELAUBRE, Louis-Noël : sonate, 10 pièces pour violon seul.

BERNAUD, Alain : sonate, trio à cordes.

BIENVENU, Lily : sonate.

BIGOT, Eugène : pièces diverses pour violon et piano.

BITSCH, Marcel : sonate.

BLEUSE, Marc : concerto, pièces diverses.

BLONDEAU, Thierry : trio, quatuor, quintette à cordes.

BLOY-SOUBERBIELLE, Madeleine : deux mélodies, transcription violon-piano.

BOIVIN, Philippe : *Deux esquisses* pour violon, quatuor.

BON, André : *Sept études pour émergence* (6 pour violon seul).

BONDON, Jacques : concerto, sonatine.

BONET, Narcisse : pièces pour violon.

BONNET, Antoine : pièce pour violon (pour Maryvonne Le Dizès), musique pour ensembles.

BOU, François : pièces pour violon.

- BOUCOURECHLIEV, André : quatuors.
- BOULANGER, Nadia : *Lux Aeterna* pour voix, violon violoncelle et orgue.
- BOULEZ, Pierre : *Anthèmes* pour violon seul, *Anthèmes 2* (avec électronique), *Livre pour quatuor*.
- BOUSCH, François : pièces d'ensembles.
- BOUTRY, Roger : sonate, sonate pour violon seul, *Songe d'Urashima* pour violon, piano et quatuor, *Croquis* pour violon et piano et pour violon seul, quatuor.
- BOURREL, Yvon : concerto, sonate, *Suite* pour violon seul, trios, quatuors.
- BOZZA, Eugène : concerto, rhapsodie.
- BRENET, Thérèse : quatuor, pièce pour violon et piano, *Oneiros* pour violon seul, musique de chambre.
- BROWN, Charles : concerto, quatuors, trio.
- BURGAN, Patrick : *Caprices*, *Solstices* pour violon seul.
- BÜSSER, Henri : quatuor.
- c
- CAMPANA, Jose Luis : quatuors.
- CAMPO, Régis : concerto, quatuors.
- CANAT DE CHIZY, Édith : concerto, *Luceat* pour dix violons, quatuors, sextuor, trios à cordes, musique de chambre pour diverses formations, *En mille éclats* et *Irisations* pour violon seul (Korcia).
- CAPDENAT, Philippe : quatuors.
- CAPDEVIELLE, Pierre : *Trois pièces brèves* pour violon et piano, sonate pour violon et violoncelle.
- CARLES, Marc : pièces pédagogiques, musique de chambre.
- CASADESUS, Robert : deux sonates, concerto, *Suite* pour deux violons, trios, quatuors, *Hommage à Chausson* pour violon et piano.
- CASANOVA, André : quatuors, trios, sextuor, septuor, quintette, concerto.
- CASTANIÉ, Gérard : *Mirages* pour violon seul.
- CASTÉRÈDE, Jacques : *Fest Noz* pour violon et piano, *In memoriam André David* pour violon seul.

- CAVANNA, Bernard : *Fauve* pour violon seul (pour Noémie Schindler), concerto, trios avec accordéon.
- CECONI-BOTELLA, Monique : trio, pièces pour enfant.
- CHAILLEY, Jacques : sonate pour violon seul, duos de violons, quatuor.
- CHALLAN, Henri : concerto, sonate, quatuor.
- CHALLAN, René : concerto.
- CHAYNES, Charles : concerto, sonate, *Comme un raga*. pour violon et piano, *Autour d'une mélopée* pour violon seul, *Jeu de cordes* pour violon et piano, *Études* pour violon, pièces diverses pour violon et piano.
- CHARTREUX, Annick : trio.
- CIRY, Michel : *Dolory Paz* pour cordes (commande de Paul Sacher), quatuors, pièces diverses.
- CLÉMENT, Nicole : sonate pour violon seul, duo violon-violoncelle, quatuor.
- CLOSTRE, Adrienne : pièce pour violon et orchestre (création : Serge Blanc).
- COHEN, Denis : *Sonnet* pour violon.
- COLLÈS, Jean-Bernard : quatuors, concerto, *Suite* pour violon seul, pièces diverses, sonate violon-violoncelle.
- COMBES-DAMIENS, Jean-René : quatuor.
- COMBIER, Jérôme : trio à cordes, quatuor, *Anima Foglia* pour violon seul.
- CONDÉ, Gérard : trios à cordes, musique de chambre.
- CONSTANT, Marius : *Cent-trois regards dans l'eau* pour violon et orchestre, pièce pour violon et piano.
- CORNIÈRE, Yves : trio.
- COVATTI, Hélène : sonate.
- CRÉPY, Bernard de : *Thème et variations* pour violon et piano.
- CRITON, Pascale : pièces de musique de chambre et d'ensembles instrumentaux.
- CUNYOT, Laurent : *Passages* pour violon seul.

D

DALBAVIE, Marc-André : *Interludes* (pièces pour violon seul), concerto, trio avec cor, quatuor.

DAMASE, Jean-Michel : concerto (pour Annie Jodry), pièces violon-piano.

D'ANGIOLINI, Giuliano : pièces pour ensembles divers.

DANIEL-LESUR : musique de chambre, pièce pour violon et piano écrite pour le Concours Thibaud.

DAO, Nguyen Thien : concerto, trio à cordes, sextuor, quatuor.

DARASSE Xavier : pièce pour violon et percussion.

DAUTREMER, Marcel : *Divertissement* pour violon et orchestre, musique de chambre.

310

DAVID, André : *Monisme* pour violon seul, *Anaglyphe* pour violon et piano, trios, pages de musique de chambre.

DECOUST, Michel : *Sun* pour violon ou alto et 12 cordes, pièce pour violon seul.

DELAGE, Maurice : quatuor.

DELANNOY, Marcel : quintette.

DELERUE, Georges : quatuor, *Concerto de l'Adieu*.

DELPLACE, Stéphane : *Adagio* pour violon et orchestre à cordes, *Symphonie concertante* pour violon et alto.

DELVIN COURT, Claude : *Danceries*, sonate.

DEMARQUEZ, Suzanne : quatuor, trio à cordes, *Rhapsodie* pour violon et piano.

DEMESSIEUX, Jeanne : sonate.

DEPRAZ, Raymond : quatuors.

DÉRÉ, Jean : sonates.

DÉSENCLOS, Alfred : concerto (pour Marie-Thérèse Ibos), musique de chambre.

DESPORTES, Yvonne : quatuor, quintette.

DEVILLERS, Jean-Baptiste : *Oyu* pour violon et piano, trio à cordes.

DROGOZ, Philippe : *Antinomies I* pour cordes, (et l'opéra *Lady Piccolo et le Violon fantôme* !).

DUBOIS, Pierre-Max : concerto, pièces diverses.

DUCOL, Bruno : musique de chambre.

- DUFOUR, Denis : concerto, duo violon-violoncelle.
 DUFOURT, Hugues : quatuors.
 DUHAMEL, Antoine : deux sonates (pour Willy Boskowsky et Lily Krauss, créées par Roger Germser), concerto, *Sérénade* pour violon, violoncelle et orchestre.
 DUMITRESCU, Iancu : quatuors.
 DUPIN, Marc-Olivier : pièces et arrangements divers (*Danses hongroises* de Brahms pour violon et orchestre, transcrites pour Patrice Fontanarosa).
 DUPRÉ, Marcel : sonate, quatuor et trio avec orgue.
 DUREY, Louis : quatuors.
 DURIEUX, Frédéric : deux pièces pour violon seul, *Poursuivre* pour violon, violoncelle et accordéon.
 DUSAPIN, Pascal : quatuors, *Quad « in memoriam Gilles Deleuze »* pour violon et quinze musiciens, *Iti* pour violon seul, *Ohimé* pour violon et alto, trio à cordes.
 DUSSAUT, Robert : quatuor.
 DUTILLEUX, Henri : *L'Arbre des songes* (concerto écrit pour Isaac Stern), *Sur le même accord* pour violon et orchestre (écrit pour Anne-Sophie Mutter), quatuor *Ainsi la Nuit* (créé par les Parrenin).

E

- ERLIH, Devy : *La Robe de plume* pour violon (ballet), cadences pour les concertos de Mozart et le *Konzertstück* de Beethoven.
 ESCHACH, Thierry : concerto (David Grimal), *Miroir d'ombres* pour violon, violoncelle et orchestre, *Nun Komm* pour violon seul.
 ESSYAD, Ahmed : *Marthiyah* pour violon seul, sonate, quatuors.
 ÉTIENNE, Jean-Luc : *Partita* pour violon et clavecin.

F

- FALCINELLI, Rolande : pièce pour violon et orgue.
 FÉJARD, Simone : sonate pour violon et piano.
 FÉNELON, Philippe : quatuors, concerto (créé par Erlih).
 FIJAL, Anne-Marie : plusieurs pièces d'ensemble pour l'écran.

FINZI, Graciane : *Et si tout recommençait*. pour violon et piano, *Phobie* pour violon seul, *Impression tango* pour violon et accordéon.

FLEURY, André : *Mouvement de trio*.

FOISON, Michèle : *Atmen* pour 5 violons.

FOURESTIER, Louis : quatuor.

FRAISSE, Isabelle : quatuors (pour le quatuor Ysaÿe), *Marben* pour violon et trombone.

FRANÇAIX, Jean : deux concertos, sonatine, quatuor, *Variations* pour violon seul, musique de chambre.

FRANÇOIS, Renaud : quatuor violon et vents, cycle de mélodies pour voix et ensemble, sur des poèmes de Paul Méfano, avec une grande cadence de violon solo.

312

FRIBOULET, Georges : sonate.

FUMET, Raphaël : quatuor, pièces de musique de chambre.

G

GABUS, Monique : sonate.

GAGNEUX, Renaud : quatuors, trios, concerto, quintettes.

GALLOIS-MONTBRUN, Raymond : concerto, nombreuses pièces pour violon, notamment des *Solos de concert* à visée pédagogique.

GALLON, Jean : pièces pour violon et piano.

GALLON, Noël : pièces pour violon et piano.

GALPERINE, Youli : *Partie espagnole* pour violon et violoncelle, *Capriccio* pour violon seul, œuvres de musique de chambre.

GARTENLAUB, Odette : pièce pour violon et piano.

GASTINEL, Gérard : pièces pour violon et piano, musique de chambre.

GAUSSIN, Allain : quatuor, *Ogive* pour violon et piano.

GÉRANDO, Stéphane de : *Virtualité et conscience du vide* pour violon, trio à cordes.

GIRARD, Anthony : pièces pour violon et piano, trios, *Les Quatre Saisons* pour violon seul, *Études* pour violon seul.

GIRAUD, Suzanne : trio à cordes.

GLOBOKAR, Vinko : pièce pour violon seul.

GOTKOVSKY, Ida : *Caractères*, *Capriccio*, pour violon et piano.

GOUÉ, Émile : sonate, quatuors, duo violon-violoncelle, sextuor.

GOUTTENOIRE, Philippe : trio, quatuors, *Lueurs-élans figés* pour violon et alto.

GREIF, Olivier : trois sonates pour violon et piano, *Adagio* pour violon et piano, quatuors, trio, pièces de musique de chambre pour diverses formations.

GROULT, Christine : œuvres à partir de sons de violon enregistrés et transformés.

GUÉRINEL, Lucien : quatuor, sonate pour violon seul.

GUÉZEC, Jean-Pierre : *Concert* pour violon et 14 instruments.

H

HADDAD, Karim : quatuors, trio à cordes, pièce pour deux violons et percussion, pièces pour violon seul.

HAKIM, Naji : *Capriccio* pour violon et orgue, sonate pour violon seul, concerto, quatuor.

HARSÁNYI, Tibor : concerto, concerto pour deux violons et orchestre de chambre (Ibos-Jodry et André Girard), sonatine, duo violon-violoncelle, trio.

HASQUENOPH, Pierre : sonate, trio à cordes, quatuor.

HENRY, Jean-Claude : musique de chambre.

HENRY, Pierre : *Phrases de quatuor*.

HERBIN, René : sonate, quatuor avec piano (trio Pasquier), pièces pour violon et piano.

HERSANT, Philippe : concerto (pour Augustin Dumay), duos, trio.

HERVÉ, Jean-Luc : *Dans l'heure brève* pour deux violons et ensemble, *En découverte* pour deux violons, électronique et vidéo, *Effet lisière* pour deux violons et électronique (création : Crambes-Galpérine).

HOLSTEIN, Jean-Paul : concerto, pièces pour violon et piano, et divers instruments, trio, quatuor, ensembles de cordes.

HOUDY, Pierick : *Concerto da camera*, quintette avec harpe.

HUBEAU, Jean : concerto (pour Henri Merckel), sonate, sonate à deux violons.

HUGON, Georges : *Nocturne* et *Sonate-impromptu* pour violon et piano, quatuor.

HUREL, Philippe: *L'Âme en fête* pour deux violons, *Trait d'union* pour violon et violoncelle.

I

IBARRONDO, Félix: concerto (pour Charles Frey), trios à cordes.

IBERT, Jacques: trio avec harpe, quatuor, *Capriлена* pour violon seul, sonatine.

INGHELBRECHT, Désiré-Émile: sonate, quatuor, *Iberiana* pour violon et orchestre.

J

314 JACOB, Maxime (alias Dom Clément Jacob): sonates.

JAKUBOWSKI, Pascale: pièce pour violon et piano.

JANSEN, Pierre: sonate, sonatine, trio, quatuor.

JARRE, Maurice: *Mobiles* pour violon et orchestre.

JAUBERT, Maurice: *Intermèdes* pour cordes.

JOLAS, Betsy: quatuors, duo violon-violoncelle.

JOLIVET, André: concerto, sonate, quatuor, *Suite rhapsodique* pour violon seul, *Incantation* pour violon seul, pièces de musique de chambre.

JOLY, Suzanne: quatuor.

JORRAND, André: quatuors.

JOUBERT, Claude-Henri: nombreuses pièces pour violon et piano, œuvres pédagogiques (méthode de violon).

K

KOERING, René: concerto.

KOMIVES, Janos: *Caprices* de Paganini, arr. pour violon et vents (création: Erlih).

KURTÁG, György (vit actuellement en France): quatuors, *Huit duos* pour violon et cymbalum, *Concertante op. 42* pour violon, alto et orchestre, pièces pour violon et piano, *Kafka-fragments* pour voix et violon, *Dits de Peter Bornemisza* pour violon et soprano.

L

- LABEY, Charlotte (née Sohy) : deux quatuors.
- LABEY, Marcel : quatre sonates, quatuors, trios, sextuor.
- LACAZE, Sophie : trios.
- LANCEN, Serge : concerto, concerto pour violon et contrebasse.
- LANCIEN, Noël : musique de chambre.
- LANCINO, Thierry : concerto, *Cinq caprices* pour violon et piano, pièce pour violon seul, musique de chambre.
- LANDOWSKI, Marcel : concerto, musique de chambre.
- LANGLAIS, Jean : trio.
- LANTIER, Pierre : *Triptyque* pour violon et orchestre.
- LAZARUS, Pascale : quatuor.
- LEE, Noël : *Oblique* pour violon seul, pièces pour violon et piano (pour Paul Macanowitsky).
- LE FLEM, Paul : *Konzertstück*, sonates, musique de chambre.
- LEGUAY, Jean-Pierre : trio à cordes, quatuor.
- LEIBOWITZ, René : concerto (pour Ivry Gitlis), *Fantasia* pour violon seul (pour Georges Tessier), *Rhapsodie concertante* (pour Rudolf Kolisch), sonate, double concerto violon-piano et 17 instruments « In memoriam Alban Berg », neuf quatuors.
- LEJET, Édith : concerto, pièce pour deux violons (pour Sarah et Deborah Nemtanu).
- LELEU, Jeanne : quatuor avec piano.
- LEMAÎTRE, Dominique : *Toward* pour violon, trios, quatuors, *Vers l'eau, vers le feu* pour violon et 18 instruments.
- LEMELAND, Aubert : concertos (Marie-Annick Nicolas), *Concerto funèbre*, *Rhapsodie* pour violon et orchestre.
- LENOT, Jacques : *Ardendo*, *De la mélancolie*, *Lullaby No Military Parade* pour violon seul, quatuors (Arditti), quintettes, sextuors, trios, trios à cordes, œuvres pour violon et ensembles divers.
- LESAGE, Lucien : *Alouette* pour violon seul (Isabelle Lesage), musique de chambre.
- LEVEL, Pierre-Yves : quatuors, musique de chambre.
- LEVINAS, Michaël : deux quatuors.
- LOSA, Diego : pièce pour violon-violoncelle et électronique (GRM).

LOUCHEUR, Raymond : concerto, sonate pour violon seul.
LOUVIER, Alain : *Hommage à Gauss*, musique de chambre.

M

MÂCHE, François-Bernard : quatuors, duo violon-piano.

MAILLARD, René : *Sonate*, trio à cordes, quatuor.

MALEC, Ivo : quatuor, trio, concerto.

MANOURY, Philippe : concerto (Hae-Sun Kang), quatuors, trio à cordes.

MANTOVANI, Bruno : concerto *Jeux d'eau*, quatuors, *All'ungarese* pour violon et piano, *Perpetuum mobile* pour violon seul, *Happy hours* pour violon seul, *D'une seule voix* pour violon et violoncelle.

316

MARATKA, Kristof : quatuors, sonates pour violon seul.

MARCHAND, Chrystel : pièce pour violon et piano.

MARCLAND, Patrick : *Walk* pour une danseuse et une violoniste, trio à cordes, quatuor.

MARESZ, Yan : pièces pour ensembles de cordes.

MARGONI, Alain : pièce pour violon seul « in memoriam André David ».

MARI, Pierrette : pièce pour violon et piano.

MARKEAS, Alexandre : quatuors, musique de chambre.

MARTI, Jean-Christophe : quatuors.

MARTIN, Frédérick : sonate violon-piano (Galpérine-Gottlieb), trio à cordes, trio avec piano, quatuor, concerto pour violon et 18 instruments (création : Commentale).

MARTIN, Laurent : *Légendes* (concerto avec chœur), *Tranquillo Barbaro* pour violon et ensemble, *7 Chemins de Joël* pour violon et trois vents, *Miniatures* pour violon et violoncelle, *Analexis* pour deux violons, quatuors.

MASSON, Gérard : quatuors, *W3A6M4* pour violon, alto et orchestre de chambre, sonate *Souwtchinsky* pour violon et piano.

MATALON, Martin : *Traces VIII* pour violon.

MARTELLI, Henri : sonate, concerto, trios, quatuor.

MARTINET, Jean-Louis : quatuors.

- MARTINON, Jean : sonates pour violon seul, quatuor, deux duos pour violon et piano, *Suite* pour violon et piano, deux trios à cordes, concertos.
- MASSIS, Amable : pièces pour violon et piano.
- MAZELLIER, Jules : *Poème*, *Ballade*, pièces pour violon et piano.
- MÉFANO, Paul : *Alone*, *Instantanée*, *NGCI* pour violon seul, pièce pour deux violons et alto, *Hétérotopologie* pour voix, violon, synthétiseur, quatuor, œuvres pour diverses formations (*Helios*, *Cendre*).
- MENUT, Benoît : trio, quatuor, *Poème* pour violon et orchestre (pour Stéphanie Moraly).
- MERCK, Armand : concerto (Yvonne Astruc), *Poèmes* pour violon et orchestre, sonates, trios, quatuors, quintette (création : Y. Loriod et ensemble M.-T. Ibos).
- MÉREAUX, Max : quatuor, trio à cordes, *Soledad* pour violon seul, pièces pour violon et piano.
- MERLET, Michel : trio, sonate, concerto avec orchestre à cordes, quatuor, caprices pour violon seul ou pour deux violons.
- MESSIAEN, Olivier : les principales œuvres pour violon s'arrêtent à la guerre. Une *Fantaisie* pour violon et piano a été retrouvée et publiée en 2007.
- MIGOT, Georges : *Suite* pour violon et orchestre, quatuors, trios, deux sonates pour violon seul, *Dialogues* pour violon et piano.
- MIHALOVICI, Marcel : concerto, sonates, sonate violon-violoncelle, sonate pour violon seul, *Torse* pour violon seul, *Élégie 2* pour violon et piano, trio, quatuor.
- MION, Philippe : pièces pour ensembles.
- MIROGLIO, Francis : quatuor (sur projections de toiles de Miró), *Magnétiques* pour violon et orchestre.
- MOËNE, Alain : trio à cordes.
- MONNET, Marc : quatuors.
- MORANÇON, Guy : quatuor.
- MULSANT, Florentine : sonate de concert pour violon, *Suite* pour violon, trios, quatuors, double quatuor.
- MURAIL, Tristan : *Les Ruines circulaires* pour violon et clarinette, musique de chambre.

MURGIER, Jacques : concerto (Annie Jodry).

N

NAON, Luis : quatuor, pièce pour violon et bande.

NARBONI, François : musique de chambre.

NICOLAS, François : *Étude de tango* pour violon.

NIGG, SERGE : concerto, sonate pour violon seul (pour Christian Ferras), quatuor.

NIKIPROWETZKY, Tolia : pièces pour cordes.

NUNES, Emmanuel : trio à cordes, quatuor, *Einspielung 1* pour violon seul.

318

O

OHANA, Maurice : deux quatuors.

OLLONE, Max d' : *Le Petit Ménétrier* pour violon et orchestre de chambre, musique de chambre.

ORMESSON, Antoine d' : quatuors, trio, duo violon-violoncelle.

P

PAPE, Gérard : *Le Fleuve du désir* pour violon (ou 8 violons), bande et électronique en direct.

PARAY, Paul : *Humoresque* pour violon et orchestre de chambre, sonate.

PARIS, François : quatuor, *Sombra* pour violon seul.

PARMEGANI, Bernard : *Violostries* en collaboration avec Devy Erlih.

PASCAL, Claude : quatuor, deux sonates.

PAULET, Vincent : sonatine, *Impromptu* pour violon et piano, trios, quatuors.

PAUSET, Brice : *Kontrapartita* pour violon seul (Grimal), *La Nef des fous* pour violon seul, quatuors.

PÉCOU, Thierry : quatuors, musique de chambre, *Soleil-feu* pour violon et piano.

PETTIT, Jean-Louis : *Haïku* (10) pour violon seul, *Raison pourquoi figure* pour violon seul, *Europa-concertino* pour violon et orchestre.

PETTIT, Pierre : pièces pour violon et piano.

PETTITGIRARD, Laurent : concerto, sonate.

- PESSON, Gérard : quatuors, trios, *La vita e come l'albero di Natale* pour violon et piano, *Bruissement divisé* pour violon et violoncelle
- PHILIPPOT, Michel : quatuors, pièce pour violon seul.
- PINCHARD, Max : *La Loue* pour violon et piano, duo de violons, *Duo concertant* pour violon, violoncelle et orchestre.
- PLANEL, Robert : quatuor, pièces pour violon et piano.
- POLARD-COHEN, Lionel : *Les Clameurs de l'ombre* pour violon seul.
- POLIGNAC, Armande de : deux sonates, musique de chambre.
- PRESLE, Jacques de la : sonate.
- PRIN, Yves : *Deux études en forme de bis* pour violon et piano, concerto (Graffin).
- PRIOR, Claude : *Tabazan*, violon seul (musique de scène pour une pièce de Jo Aeschlimann).
- PUIG-ROGET, Henriette : quatuor.
- PUNTOS, Didier : *Étoile* pour violon seul.
- R**
- RADULESCU, Horatiu : quatuors, *Das Andere* pour violon seul.
- RATEAU, Michel : *Offrande lyrique* pour violon et orchestre (G. Prouvost, J.-P. Wallez).
- REBOULOT, Antoine (franco-canadien) : trio.
- REIBEL, Guy : musique de chambre, *Lune* pour trois violons (pédagogie).
- RENIÉ, Henriette : trio avec harpe.
- REVERDY, Michèle : quatuor, trios, pièces pour violon et piano, musique de chambre.
- RICHARD, Gaël : pièce pour violon et piano.
- RISSET, Jean-Claude : *Schèmes* pour violon et orchestre, *Variants* pour violon et traitement numérique en temps réel.
- RIVIER, Jean : concerto, sonate violon-violoncelle.
- ROBERT-DIESSSEL, Lucie : sonates violon-piano.
- ROIZENBLAT, Alain : pièces pour violon et piano.
- ROLAND-MANUEL : musique de chambre.
- ROQUÉ ALSINA, Carlos : *Belgirate* pour violon seul, *Tan Tango* pour violon, violoncelle et bandonéon, quatuor à cordes, quatuor pour violon, flûte, clarinette et violoncelle.

- ROSENTHAL, Manuel : sonatine pour deux violons, quatuor, double concerto pour violon, piano et orchestre.
- ROSSÉ, François : trios à cordes, quatuor, *Omaggio, Terra e...*, *Fonte* pour violon seul.
- ROSSIGNOL, Bruno : concerto, pièces pédagogiques (violon-piano).
- RUEFF, Jeanine : quatuor.

S

- SAARIAHO, Kaija (qui vit en France) : concerto, pièces pour violon seul, pour deux violons.
- SAGUER, Louis : *Partita* pour violon seul, version avec orchestre.
- 320 SANCAN, Pierre : concerto.
- S AUGUET, Henri : *Concerto d'Orphée* (dédié à Hans Rosbaud et Heinrich Strobel, figures essentielles de la musique moderne dans l'après-guerre), sonate, trois quatuors.
- SAVOURET, Alain : *Artense* pour violon « traditionnel » et orchestre à cordes.
- SCHOELLER, Philippe : *Songs of Violetta* pour violon seul (Le Dizès), *Elfique* pour violon seul (Hae-Sun Kang), *Omaggio, Omaggio*. trio pour violon, flûte et piano.
- SCIORTINO, Patrice : sonate, trio à cordes, sextuor, concerto pour violon et vents.
- SEMENOFF, Ivan : double concerto pour piano, violon et orchestre (Ferras-Barbizet).
- SHAPIRA, Claire : *Cendres* pour violon, flûte et clavecin.
- SIKORA, Elzbieta : musique de chambre.
- SINGIER, Jean-Marc : musique de chambre.
- SOUBERBIELLE, Édouard : *Divertissement* pour quatuor (œuvre d'avant guerre, créée et éditée en 2010).
- SOULAGE, Marcelle : sonate, pièces pour violon et piano, suite, quatuor.
- STRASNOY, Oscar : quatuor, *Trois caprices de Paganini* pour violon et orchestre.

T

- TABACHNIK, Michel : quatuor.

TAILLEFERRE, Germaine : concerto (Yvonne Astruc-Pierre Monteux),
trois sonates.

TAÏRA, Yoshihisa : sonate pour violon seul, *Convergence III* pour violon
seul, trio à cordes.

TAMBA, Akira : quatuor.

TANGUY, Éric : quatuor, œuvres pour violon seul, deux concertos,
musique de chambre.

TANSMAN, Alexandre : quatuors, sonate, *Fantaisie*, musique de chambre.

TESSIER, Roger : quatuor, trio.

THIÉRAC, Jacques : sonate.

THILLOIS, pierre : quatuor, pièces pour violon et ensembles divers.

THIRIET, Maurice : sonate.

TISNÉ, Antoine : sonate, trio, 24 caprices (œuvre ultime inédite).

TOMASI, Henri : concerto (Erlih), trio.

TÔN-THÁT, Tiêt : sonate et *Métal-Terre-Eau* pour violon seul, pièce
pour violon et violoncelle, pièces pour violon et piano, quatuors,
trios à cordes.

TOSI, Daniel : *Phonic Design I* pour violon et piano (Milosi), *Phonic
Design IV* pour violon et marimba, *Flammes synthétiques* pour
violon seul (pour Diego Tosi), quatuor, nombreux arrangements
pour violon et orchestre de chambre.

TRONCIN, Dominique : *L'Oiseau cruel* pour trompette et trio à cordes.

V

VAILLANT, Raymond : concerto de chambre pour cinq instruments.

VANDEBOGAERDE, Fernand : *Jeu de cordes* pour ensemble de cordes et
dispositif électronique ad libitum.

VERCKEN, François : *Une face de Janus* pour ensemble de cordes.

VIENNE, Bernard de : quatuors, pièces pour violon seul, pour deux
violons, trio.

VODENITCHAROV, Yassen : concerto, pièces pour violon seul, musique
de chambre.

VUILLERMOZ, Jean : trios.

W

WEBER, Alain : pièce pour violon seul, pièce pour violon et percussion, musique de chambre.

WERNER, Jean-Jacques : *L'Adieu à Tristan* pour violon et piano (orchestré en 2013), *Spiritual* pour violon et orgue, *Élégie* pour violon seul, quatuors.

WIENER, Jean : *Suite* pour violon et piano.

WILL, Madeleine : *Concerto Grosso*.

WISSMER, Pierre : trois concertos, sonatine (pour André de Ribeaupierre).

WOLFF, Jean-Claude : musique de chambre.

322

WYSCHNEGRADSKY, Ivan : quatuors, *Chant douloureux*, Étude, *Nocturne* pour violon et deux pianos en quarts de ton.

X

XENAKIS, Iannis : *Mikka* et *Mikka « S »* pour violon seul, musique de chambre.

XU, Yi : *Ombres* pour violon seul, trio à cordes, œuvres avec électronique.

Y

YOSHIDA, Susumu : *L'Esprit de l'arbre* pour violon seul, quatuor.

Z

ZBAR, Michel : *Tropismes* pour violon et orchestre (Jarry), pièce pour violon et bande (Le Dizès).

ZOURABICHVILI, Nicolas : *Vita nova* pour violon seul.

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.

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