



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

LES ŒUVRES POUR VIOLON ÉCRITES
 EN FRANCE DEPUIS 1980 :
 QUELLE(S) IDENTITÉ(S) POUR QUELS ENJEUX ?

Frédéric Durieux

J'avoue me sentir contraint dans la tâche qui m'incombe car la notion de « violon en France » me semble trop restrictive, tant la France comme espace culturel et esthétique impose des limites difficiles à respecter. En effet, les esthétiques musicales, depuis les années 1980, ont largement dépassé le cadre des nations européennes, voire du monde occidental. Les courants esthétiques sont aujourd'hui transnationaux et trouvent des représentants dans différents pays. Par exemple, le spectralisme et le post-spectralisme ont certes des représentants en France (Tristan Murail, Gérard Grisey, Philippe Hurel) mais aussi en Allemagne, au Royaume-Uni, etc.

Lorsque je songe aux œuvres pour violon composées ces trente dernières années, comment ne pas évoquer le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) de Luigi Nono (1924-1990), le *Concerto pour violon. Hommage à Louis Soutter* (1995) de Heinz Holliger (né en 1939), les deux quatuors à cordes *Reigen seliger Geister* (1989) et *Grido* (2001) de Helmut Lachenmann (né en 1935) ou enfin le concerto pour violon et orchestre *Prismel Incidences* (1998) et *Prisme* (2001) pour violon seul de Michael Jarrell (né en 1958) et tant d'autres ?

Les années 1980 correspondent à une période charnière. Bien entendu, il est un peu artificiel de mettre une frontière à ce moment précis, mais disons qu'une nouvelle relation au son s'instaure au cours des vingt dernières années du xx^e siècle.

324

L'acmé d'une musique qui court à la puissance sonore tout en se démarquant le plus possible de la tradition classico-romantique se situe aux alentours des années 1950-1960. Pour qu'une musique soit forte et rapide, les violons en particulier et les instruments à cordes en général sont des instruments qui alourdissent les orchestres – du fait de leur nombre nécessaire – ou ne sont pas assez sonores en petit nombre – dans les ensembles –, d'où l'attrait, pour les compositeurs, des vents et des percussions. Qui plus est, le développement des moyens électroacoustiques occupe beaucoup les esprits. Ces moyens ne sont pas encore assez souples et les années 1960-1970 vont apporter des nouveautés technologiques considérables.

À partir des années 1980, le développement de l'informatique musicale va conduire à une *live electronic* qui permet enfin de ne plus suivre une bande magnétique, mais de jouer de son instrument avec un ordinateur qui, cette fois, peut suivre l'instrumentiste. Au début, les moyens technologiques sont lourds, chers et fragiles (voir la station informatique 4X de l'Ircam¹). La micro-informatique va permettre une relative souplesse des moyens électroniques et une démocratisation de ces moyens. À partir des années 1993-1995, il est possible à un ordinateur, *via* des logiciels que l'on nomme « suiveurs de partition » (*score followers*), de suivre une partie de clarinette ou de violon sans avoir besoin d'un instrument avec interface MIDI².

C'est avec ces outils que sera créé *Anthèmes 2* (1997, révision en 2008) de Pierre Boulez. Cette œuvre est particulièrement intéressante,

1 Ordinateur conçu par Giuseppe Di Giugno entre 1975 et 1981, avec lequel Pierre Boulez composera les deux premières versions de *Répons* (1981-1984) et Philippe Manoury son *Jupiter* (1987).

2 Instrument auquel on adjoint des capteurs électroniques qui permettent de traduire différents paramètres musicaux en code MIDI, code numérique rendant possible le dialogue d'un instrument avec un ordinateur.

car elle nous permet de comparer deux partitions à la fois proches et distantes. Une première partition, *Anthèmes* (qui n'est pas encore suivie d'un chiffre), est une commande du concours Yehudi-Menuhin de la Ville de Paris en 1992. En l'écoutant, on constate combien l'écriture pour violon de Pierre Boulez est proche, finalement, de celle de Messiaen. Elle est assez « sage » du point de vue des effets de timbres, même si très virtuose. *Anthèmes 2*, quant à elle, prolonge et développe quelque peu la partition de 1992, mais surtout y adjoint une partie d'électronique qui est réalisée en temps réel, en fonction de ce que joue l'interprète.

Si la prouesse technologique du suivi de partition est pertinente, même si peu spectaculaire, on peut constater que l'électronique n'influe pas sur l'écriture instrumentale. L'électronique suit en tout point le violon et est une sorte de prolongement du jeu instrumental du fait des sons échantillonnés de violon et des transformations sonores en temps réel.

Création Pierre Boulez (1925-2016) :

Anthèmes pour violon seul (1991-1992), par Jeanne-Marie Conquer ;

Anthèmes 2 pour violon & électronique (1997-2008), par Hae-Sun Kang.

LES MUSIQUES INFRA-CHROMATIQUES

La musique infra-chromatique n'est pas une invention des années 1970 comme on le croit trop souvent, confondant ainsi la musique écrite en quarts de ton avec la musique spectrale. L'étude d'œuvres pour violon écrites avec des micro-intervalles permet de préciser les choses.

Dès les années 1919-1920, Alois Hába³ et Ivan Wyschnegradsky⁴ ont expérimenté des systèmes ayant dépassé le tempérament égal tempéré, afin de composer des œuvres écrites avec des quarts de ton mais aussi

3 Compositeur tchèque (1893-1973).

4 Compositeur français d'origine russe (1893-1979).

des sixièmes et douzièmes de ton⁵. Ils ont été suivis en cela par de nombreux compositeurs dont, en France, Claude Ballif (1924-2004) ou Alain Bancquart (né en 1934). Il est important de comprendre que cette musique, si l'on se limite au domaine des hauteurs, est conçue comme un dépassement du chromatisme tempéré. Si nous nous penchons quelques instants sur la musique d'Alain Bancquart, nous pouvons dire qu'elle est une sorte de prolongement de la pensée sérielle à 12 sons vers une pensée néo-sérielle à 24 quarts de ton (même si Alain Bancquart peut utiliser d'autres découpes plus fines de l'octave). Il va sans dire que, sans rentrer dans les détails, sa conception infra-chromatique a une incidence sur sa conception du temps et du timbre.

326

Il est intéressant de constater qu'Alain Bancquart a étudié le violon et l'alto (il est diplômé du Conservatoire de Paris pour les deux instruments), avant de se tourner vers l'harmonie et le contrepoint puis la composition. Cette formation initiale lui a sans doute permis de composer de nombreuses œuvres pour cordes pour lesquelles il entrevoyait de nouvelles possibilités d'intonation. Les cordes, plus encore que les bois puis les cuivres – et en dehors des pianos en quarts ou seizièmes de ton pour lesquels il a composé –, lui ont permis d'explorer l'espace infra-chromatique.

Dans le vaste catalogue d'Alain Bancquart, je voudrais signaler trois concertos pour violon : *Îles*, pour violon et orchestre (créé par Gérard Jarry en 1973) ; *Ma manière d'arbre III. Le grand calcul des arbres*, pour violon et ensemble (créé par Jacques Saint-Yves en 1993) ; et une œuvre récente, *La Mort viendra et elle aura tes yeux*, pour violon et orchestre de flûtes (2010, créée par Sona Khochafian en 2012).

Création Alain Bancquart (né en 1934) :

La Mort viendra et elle aura tes yeux (2010) par Sona Khochafian et l'Orchestre de flûtes français, direction Joël Soichez.

5 Dès 1919, Wyschnegradsky élabore ses premières notations en douzièmes de ton, puis, en 1921, en quarts de ton. Alois Hába compose ses premières œuvres en quarts de ton en 1920.

Ainsi que je le signalais plus haut, la musique spectrale offre une autre conception de la musique infra-chromatique. Il s'agit cette fois non pas de diviser l'octave en n intervalles mais de calculer les résonances ou résultantes harmoniques d'une fondamentale donnée. Ces résonances sont non tempérées par essence et peuvent soit relever d'un spectre harmonique (que l'on retrouve dans la suite des harmoniques naturels) soit provenir d'un spectre plus ou moins inharmonique comme celui des cloches, pour prendre un exemple parlant. Il va sans dire que ces résonances ne donnent pas des quarts de ton de manière exacte, mais les fréquences des spectres harmoniques que l'on a calculés et/ou analysés grâce à l'informatique sont approximées au quart de ton le plus proche afin de faciliter la réalisation instrumentale.

C'est vers les années 1972-1973 avec Gérard Grisey (1946-1998), suivi bientôt de Tristan Murail (né en 1947), que s'élaborent les bases esthétiques de la musique spectrale. Grâce à la facilité relative de jouer des hauteurs non tempérées, les cordes sont à nouveau très sollicitées par ces compositeurs. *Prologue* pour alto seul de Grisey (1976) est sans aucun doute une œuvre phare de ce nouveau traitement des cordes dans la musique contemporaine française. De Murail, on notera *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une source scellée, une fontaine close...* pour alto, également composé en 1976, et *Attracteurs étranges* pour violoncelle solo (1992). Une fois de plus, on voit combien le violon est peu sollicité en solo. Il y a plusieurs raisons à cela. D'une part parce que le violon est encore considéré comme un instrument par trop « romantique » et d'autre part parce que l'alto et le violoncelle ont des registres plus importants et par conséquent des harmoniques naturels et artificiels plus nombreux. Une autre raison à prendre en compte est certainement la richesse du répertoire existant pour violon qui peut « suffire » aux violonistes, tandis que les altistes et les violoncellistes sont plus en recherche d'œuvres et de possibilités nouvelles durant cette période.

Récemment, Philippe Hurel (né en 1955, lui-même ancien violoniste) a composé une œuvre pour violon seul, *Trait* (2014), écrite dans une esthétique spectrale. Cette partition est maintenant rattachée à un cycle, donné en création mondiale en septembre 2014 à la Salle Cortot,

qui comprend *D'un trait* (2007) pour violoncelle, *Trait* (2014) pour violon, et *Trait d'union* (2013) pour violon et violoncelle.

Création Philippe Hurel (né en 1955) :

Trait pour violon seul (2014), par Alexandra Greffin Klein.

LE RENVERSEMENT DU CONTRAT COMPOSITEUR/AUDITEUR

328

Au passage de la fin des années 1970 au début des années 1980, une autre esthétique essentielle va apparaître, celle des compositeurs dits « bruitistes ». Ce terme vague regroupe des compositeurs qui intègrent des sonorités considérées auparavant comme des bruits ou, comme le disait Pierre Boulez de façon assez péjorative, « des sonorités périphériques ». Naturellement, ces compositeurs ne se limitent pas à l'intégration de bruits dans leur musique. Pour résumer, je dirais que l'espace sonore dans lequel évoluent les œuvres de ces compositeurs va de la note la plus traditionnelle aux sons plus complexes comme les multiphoniques⁶, mais aussi tous les modes de jeu qui se sont développés à partir du début du xx^e siècle : jeu avec l'archet près du ou sur le chevalet (*sul ponticello*), derrière le chevalet (*dietro il ponticello*), jeu *arco* avec le bois de l'archet (*col legno battuto*, *col legno e crini*),

6 La production de sons « multiphoniques » ou « polyphoniques » ou « double-sons » est une technique de jeu étendu des instruments « à air » monophoniques (saxophone, clarinette, flûte, voix...) qui permet de produire plusieurs sons simultanément. Le fonctionnement de ces techniques instrumentales a été particulièrement étudié à l'Ircam. Les sons multiphoniques pour les cordes sont des sonorités explorées récemment et qui s'obtiennent en jouant des harmoniques naturels ou artificiels, mais en changeant quelque peu l'intonation de la note effleurée. Par exemple, sur la quatrième corde du violon, si on joue un peu plus bas et/ou un peu plus haut un *si* en note harmonique, on finira, en s'exerçant, à trouver une résultante qui sera composée de plusieurs hauteurs non tempérées. Le positionnement et la vitesse d'archet sont essentiels pour la production de ces sonorités. Pour plus d'informations, on peut consulter www.cellomap.com, site très documenté consacré aux techniques récentes du violoncelle. Les exemples permettent de comprendre ce que sont les sons multiphoniques sur l'instrument. Il est important de souligner à nouveau que les possibilités de ces modes de jeu sont plus restreintes au violon, du fait de la taille de l'instrument.

pizzicati Bartók, etc. À ces techniques s'ajoutent désormais le jeu *arco* sur le cordier et les éclisses, ou tout simplement en fouettant l'air rapidement avec l'archet.

S'adjoignent à tout cet arsenal sonore une réflexion et un enjeu d'ordre esthétique qu'il convient de décrypter quelque peu. La musique savante de tradition occidentale a toujours développé des actions sonores qui allaient vers les auditeurs de plus en plus nombreux. Pour accompagner ce mouvement de *communication directe*, la lutherie a conçu des instruments de plus en plus puissants et on peut constater que, de la musique grégorienne au *xx^e* siècle, la progression du volume sonore des instruments occidentaux est constante. La musique électronique a poursuivi cette tendance du fait de la diffusion amplifiée de sons qui dépassent désormais en puissance, et de loin, les capacités humaines. Les avancées technologiques aidant, la musique populaire – ou commerciale, voire industrielle – a su tirer parti des moyens mis à sa disposition pour produire des musiques moins chères, diffusées en masse, en tout lieu et à toute heure. Il est possible aujourd'hui de jouer devant 50 à 80 000 personnes, avec toute la puissance nécessaire pour faire entendre une musique à une telle masse humaine. Jamais la musique n'a été autant disponible et facile à diffuser via les radios, les télévisions et tous les appareils individuels disponibles de nos jours. Une certaine musique est même omniprésente, voire obligée, dans les lieux publics. Une question finit même par s'imposer : la musique ainsi diffusée, même lorsque l'auditeur ne la souhaite pas, est-elle entendue ?

C'est sans doute aussi du fait de cette diffusion à grande échelle que des compositeurs comme Helmut Lachenmann (né en 1935), Heinz Holliger (né en 1939), Salvatore Sciarrino (né en 1947), puis Beat Furrer (né en 1954) ou Gérard Pesson» (né en 1958) vont écrire une musique qui « renverse », en quelque sorte, le contrat compositeur/auditeur, via l'interprète, bien entendu. La musique jouée ne va pas aussi directement vers l'auditeur tant elle semble ténue et fragile. Un peu comme si l'auditeur devait *aller vers* la musique, de manière volontaire. Dans tout le brouhaha qui nous entoure, au milieu de toutes ces musiques (ou *muzak* en anglais nord-américain) qui semblent surgir de toute part, après ces concerts où les décibels comptent plus que

le langage musical, il existe dorénavant des musiques qui demandent qu'on les écoute avec attention.

Création Gérard Pesson (né en 1958) :

Farrago pour quatuor à cordes (2013), par le Quatuor Diotima.

LES PROLONGEMENTS TECHNOLOGIQUES DU VIOLON

330

Je voudrais enfin montrer rapidement une évolution récente des instruments à cordes en général et du violon en particulier, celle des instruments dits hybrides. De quoi s'agit-il ? Les instruments hybrides sont un des domaines de recherche récents de l'Ircam sous l'égide d'Adrien Mamou-Mani, codirecteur du secteur recherche de l'Ircam et professeur d'acoustique au CNSMDP.

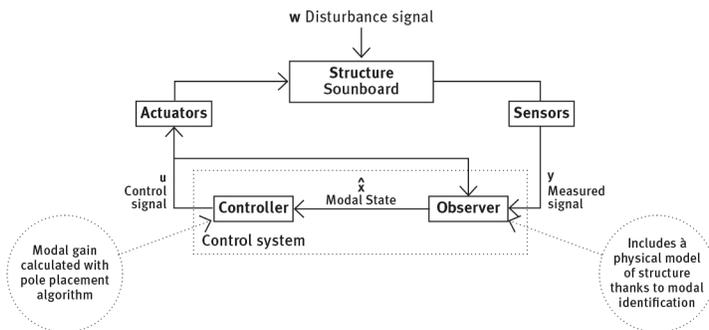
Depuis les années 1950, les compositeurs ont conçu des œuvres dites mixtes qui combinent sons électroniques et instruments acoustiques. Depuis *Différences* (1959) de Luciano Berio (1925-2003) et *Kontakte* (1960) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), quelques partitions essentielles ont réussi ce mélange des lutheries traditionnelles et électroniques. Le principe initial était le suivant : un instrument, amplifié ou non, jouait avec des sons électroniques diffusés sur haut-parleurs, soit par le biais d'une bande magnétique soit, plus tard, d'un ordinateur. Les instruments hybrides constituent de nos jours une nouvelle approche de la lutherie traditionnelle puisque les sons électroniques ne sont plus diffusés par des haut-parleurs indépendants mais à partir du *corps* des instruments traditionnels eux-mêmes. Les premières réalisations sont toutes récentes, les premiers instruments de ce type ayant été conçus dans les années 2012-2013.

Il va sans dire que des manipulations importantes sont nécessaires pour tous les instruments ainsi transformés puisqu'ils doivent intégrer un microphone, un excitateur acoustique et autres « prothèses ». Pour les cordes, la question du prix des instruments a été une barrière difficilement franchissable pour certaines expérimentations. Le quatuor Tana, basé à Bruxelles, a décidé, avec le compositeur péruvien Juan Arroyo (né en 1981), d'acquérir des instruments peu chers puis,

avec le luthier Lucas Balay, de les ouvrir afin d'effectuer les installations électriques nécessaires. Je précise que le choix de ces instruments n'est qu'une étape dans le processus en cours et que, dans l'avenir, des instruments de meilleure qualité seront fabriqués une fois cette première phase de recherche arrêtée.



Fig. 1. Violon hybride (2014), instrument appartenant au quatuor Tana
(Photo © Quatuor Tana/Juan Arroyo)



S. Benacchio, A. Mamou-Mani, B. Chomette, R. Caussé, Active control applied to string instruments, ACOUSTICS 2012, Nantes, 2012.

Fig. 2. Schéma indiquant les principes de lutherie des instruments hybrides

L'important est de bien comprendre que la diffusion des sons électroniques et toutes les transformations sonores passent par la caisse de résonance de l'instrument. De ce fait, la musique mixte sur instrument hybride transforme profondément les principes de la musique mixte qui mélange les sons instrumentaux et électroniques.

Les instruments seuls diffusent les sons instrumentaux *et* électroniques, sans passer par des haut-parleurs. On se retrouve de ce fait dans un cadre qui est celui de la musique de chambre. Cette évolution, si elle se développe et se confirme, va profondément renouveler la lutherie instrumentale occidentale.

Il faut préciser que les instruments hybrides permettent à l'instrumentiste une meilleure relation entre ce qu'il joue de manière somme toute « traditionnelle » et les sons électroniques qui peuvent atteindre une puissance que seuls les haut-parleurs permettent. Surtout, l'instrumentiste entend sonner *dans* son instrument les sons conçus par le compositeur, ceux-ci n'étant plus difficiles à entendre au moment de l'exécution comme c'est souvent le cas. En effet, du fait du placement des haut-parleurs dans la salle et loin des instrumentistes afin d'éviter les effets Larsen dus aux microphones placés sur les instruments, les sons électroniques sont très souvent entendus par le public mais très difficilement voire pas du tout par les instrumentistes qui jouent sur scène.

La voie ouverte par ces instruments est prometteuse tant elle va dans le sens d'une meilleure adéquation entre l'instrumentiste et tout ce qui est conçu par le compositeur. C'est également une véritable nouvelle voie dans la lutherie occidentale qui n'a que peu évolué depuis un siècle.

Création Juan Arroyo (né en 1981) :

Smaqra pour quatuor à cordes hybride (2014-2015), par le quatuor Tana (Auditorium du musée d'art contemporain de Strasbourg le 14 janvier 2013).

Je n'ai pas pu, dans le cadre de ce chapitre, présenter un état exhaustif des partitions écrites pour le violon depuis les années 1980. J'ai dû faire le choix de ne pas mentionner de nombreuses œuvres afin de me focaliser sur celles qui me semblaient les plus représentatives du sujet, au-delà de mes propres travaux et choix esthétiques.

Il demeure certain que la famille des cordes en général et le violon en particulier ont vu naître de grandes œuvres ces dernières années, et que leur évolution n'est heureusement pas achevée.

RÉSUMÉS

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

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

Frédéric Ablitzer et Nelly Poidevin

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

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

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

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

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

346

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

Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais,

Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit

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

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

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

Concevoir la restauration du violon au XIX^e siècle :

instruments et traités techniques, un regard croisé

Stéphane Vaiedelich et Emanuele Marconi

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

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

Pierre Caradot

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

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

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

Claudia Cohen Letierce

348

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

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

Pascal Terrien

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

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

3. ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

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

Guy Gosselin

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

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

Sylvette Milliot

350

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

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

Piyush Wadhwa

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

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

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

4. LE VIOLON EN MOTS

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

Anne Penesco

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

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

352

Projection du violon : analyse sémantique

Danièle Dubois et Claudia Fritz

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

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

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

Alexis Galpérine

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

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

Frédéric Durieux

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

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

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

Frédéric Bevilacqua et Florence Baschet

354

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

LISTE DES AUTEURS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Contact : clcohen@bluewin.ch

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

Contact : marthe.curtit@itemm.fr

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

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

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

Contact : danièle.dubois@upmc.fr

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

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

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

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

Contact : vincent.freour@music.yamaha.com

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

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

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

Contact : alexisgalperine@free.fr

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

Contact : francois.gautier@univ-lemans.fr

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

Contact : guy.gosselin@orange.fr

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

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

Contact : emanuele.marconi.it@gmail.com

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

Contact : sylvette.milliot@orange.fr

360

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

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

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

Contact : anne.penesco@univ-lyon2.fr

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

Contact : daniele.pistone@sorbonne-universite.fr

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

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

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

Contact : pascal.terrien@univ-amu.fr

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

Contact : svaiedelich@cite-musique.fr

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

Contact : piyush.wadhera@gmail.com

TABLE DES MATIÈRES

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

PREMIÈRE PARTIE

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

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

DEUXIÈME PARTIE

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

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

TROISIÈME PARTIE

ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

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

364

QUATRIÈME PARTIE

LE VIOLON EN MOTS

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

CINQUIÈME PARTIE

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

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