



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>

AVANT-PROPOS

Que signifie être *violoniste* de nos jours ? Quelle place occupe le *violon* dans notre monde actuel ? Quel est l'état de la recherche sur l'instrument ?

Telles sont les questions qui ont suscité chez moi le désir premier du colloque « Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours », dont vous tenez les actes entre les mains. Fructueux moment d'échanges et de rencontres, ce colloque fit l'ouverture de « Journées du violon » que j'organisai du 25 au 29 mars 2015 au Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Paris, établissement où j'ai l'honneur d'enseigner le violon, en collaboration avec celle qui fut mon professeur lorsque j'étais enfant et qui est depuis devenue ma collègue, Suzanne Gessner, pilier inébranlable de l'enseignement du violon en France.

Cette belle célébration de l'instrument cher à mon cœur s'avéra aussi riche que diverse. Après deux intenses journées d'un colloque pluridisciplinaire comprenant exposés, tables rondes et concerts d'étudiants, le violon contemporain fut le sujet d'une troisième journée où se rencontrèrent jeunes violonistes et compositeurs autour de la création de cycles de duos spécialement composés pour l'occasion par Benoît Menut¹ et Pascal Zavaro². Un interlude permit aux étudiants de glaner des conseils pratiques sur la profession (associations spécialisées,

1 Benoît Menut, *Les Sons dessinés* (2015), quinze duos pour deux violons, « à Suzanne Gessner et Stéphanie Moraly », publiés aux éditions Artchipel, création mondiale par les élèves du CRR de Paris le 27 mars 2015.

2 Pascal Zavaro, *Duos dansés pour jeunes violonistes* (2015), neuf duos pour deux violons, « à Xavier Delette », publiés aux éditions Billaudot, création

mécénat, fonds instrumentaux...), avant que les deux compositeurs invités ne soient à nouveau à l'honneur d'un concert symphonique cette fois, où furent données en création deux œuvres concertantes : *Songs of Experience* pour violon et chœur de Pascal Zavaró³ par Élisabeth Glab, et *Un poème* pour violon et orchestre de Benoît Menut⁴, par moi-même.

La quatrième journée fut consacrée à l'école française de violon avec les *masterclasses* de Patrice Fontanarosa, Roland Daugareil et Stéphanie-Marie Degand, ponctuées, toujours dans un esprit de partage et d'enrichissement, par une présentation de l'école française de lutherie par Jean-Jacques Rampal, et des grands maîtres de l'école française de violon par Christophe Poiget.

- 8 La cinquième et dernière journée se voulut une véritable fête du violon (ou sans doute fallait-il comprendre – à l'instar de la fête de la musique instaurée par Maurice Fleuret et Jack Lang : « Faites du violon ! »). Grand moment de rencontre où 77 violonistes, de 7 à 25 ans et issus de conservatoires de toute la région parisienne s'unirent – grâce à la complicité de leurs professeurs – pour constituer un *orchestre de violons* et donner un concert enthousiasmant autour des grands chefs-d'œuvre du répertoire, dans des transcriptions spécialement réalisées pour eux par les classes d'écriture et d'arrangement de Thibault Perrine. Superbe et émouvante journée où les jeunes purent également bénéficier d'un atelier sur la construction d'un violon et des conseils d'échauffement musculaire adaptés à leur pratique⁵.

mondiale partielle par les élèves du CRR de Paris le 27 mars 2015 et *Cinq duos pour Nathalie* (2012) à deux violons, « à Élisabeth Glab et Éva Zavaró », inédit.

- 3 Pascal Zavaró, *Songs of Experience* (2014), concerto pour chœur mixte et violon, sur des textes de William Blake, en trois mouvements (« Echoing Green », « A Cradle Song », « The Birds »), « à Élisabeth Glab et France de La Hamelinaye », publié aux éditions Billaudot, création mondiale le 27 mars 2015 à l'Auditorium Marcel-Landowski du CRR de Paris par Élisabeth Glab au violon et l'Ensemble Apostroph' dirigé par France de La Hamelinaye.
- 4 Benoît Menut, *Un poème* (2015), rhapsodie pour violon et orchestre, « à Stéphanie Moraly et Xavier Delette, à la mémoire d'Antony Gachet », publié aux éditions Artchipel, création mondiale le 27 mars 2015 à l'Auditorium Marcel Landowski du CRR de Paris par Stéphanie Moraly au violon et l'Orchestre des Jeunes du CRR de Paris dirigé par Xavier Delette.
- 5 Par Catherine Coëffet, kinésithérapeute spécialisée dans les pratiques musicales.

Ces journées dont je garde un souvenir à la fois ému et comblé ont répondu à mon désir initial de richesse et de partage. Le colloque qui nous intéresse ici donna merveilleusement le ton car il fut un modèle d'ouverture et d'échange.

Mon parcours personnel m'a conduite à explorer divers aspects de la connaissance du violon : formée au Conservatoire de Paris, j'ai eu la chance d'étudier aussi en Lituanie, aux États-Unis et au Royaume-Uni, découvrant des approches différentes et complémentaires de mon instrument. Passionnée d'enseignement et de recherche, j'ai également poursuivi ces deux voies qui, parallèlement aux concerts, m'ont permis très tôt d'avoir une classe et m'ont conduite jusqu'à la rédaction d'une thèse sur la sonate française⁶.

La soutenance de cette thèse avait pu avoir lieu au CRR, établissement où j'avais été récemment nommée professeur, dans la salle même où fut organisé le présent colloque. Ce fut l'occasion pour moi de renforcer une relation privilégiée entre pratique instrumentale et recherche musicologique – j'avais fait précéder mon exposé d'un récital – ainsi qu'une collaboration de plus en plus fructueuse entre le CRR et l'université Paris-Sorbonne, par le biais du Pôle supérieur de Paris-Boulogne-Billancourt (PSPBB) où j'enseigne également. C'est dans une volonté toujours plus profonde de « tissage de liens » qu'est né le désir d'organiser ce colloque sur le violon.

Tout d'abord, j'avais été frappée lors de ma recherche de la minceur de l'état actuel de la recherche sur le violon en France, et en particulier sur les répertoires et pratiques « modernes », soit du XIX^e siècle à nos jours. En définitive, très peu de musicologues travaillent sur le violon⁷,

6 Stéphanie Moraly, *La Sonate française pour violon et piano (1868-1943). Identité d'un genre musical*, thèse de doctorat en musicologie, sous la dir. de Danièle Pistone, université Paris-Sorbonne, 2014.

7 Avec moi, les principaux musicologues violonistes de formation en France sont Anne Penesco et Guy Gosselin, qui tous deux ont participé au colloque et dont vous pourrez lire les articles dans cet ouvrage. Cécile Kubik a participé aux « Journées du violon » en animant avec Jeanne-Marie Conquer et moi-même l'atelier de recherche sur le répertoire violonistique aboutissant aux deux concerts qui conclurent les deux journées du colloque. Seule violoniste en doctorat d'interprète au CNSM, elle a depuis soutenu sa thèse : *Penser l'interprétation des sonates françaises*

et il m'a donc semblé aussi important qu'utile de créer une occasion d'étude. Par ailleurs, j'avais observé que, si la musicologie ne semblait pas encore privilégier le violon, l'instrument était le sujet fréquent d'autres travaux scientifiques, et notamment dans le domaine de l'acoustique musicale. La chercheuse Claudia Fritz avait retenu mon attention par son étude comparative des violons anciens et modernes, du point de vue des musiciens⁸. Elle fut donc la première personne avec qui j'évoquai mon projet de colloque, et accepta immédiatement de l'organiser avec moi. L'enthousiasme de Claudia renforça le mien. La différence de nos spécialités, et par conséquent de nos connaissances et de nos réseaux, nous donna envie d'unir nos forces pour organiser un congrès aussi pluridisciplinaire et varié que possible, afin de faire se rencontrer toutes les communautés qui gravitent autour du violon. Je peux affirmer maintenant, avec autant de joie que de fierté, que ce fut chose faite ! Avant de laisser la place à la science, je tiens à exprimer mon immense gratitude à tous les passionnés qui ont rendu ces « Journées du violon » non seulement possibles, mais extraordinaires en tous sens du terme, et à Claudia Fritz qui fut une merveilleuse partenaire, sans qui le colloque n'aurait jamais atteint cette dimension.

Stéphanie Moraly

pour piano et violon au XIX^e siècle (1800-1870). Des sources au concert, thèse sous la dir. de Jean-Pierre Bartoli et Christophe Coin, CNSMDP/université Paris-Sorbonne, 2016.

8 Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau, Hugues Borsarello, Indiana Wollman, Fan-Chia Tao et Thierry Ghasarossian, « Soloist Evaluations of Six Old Italian and Six New Violins », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 111/20, p. 7224-7229 ; Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau, Palmer Morrel-Samuels et Fan-Chia Tao ; « Players Preferences Among New and Old Violins », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109/3, p. 760-763.

INTRODUCTION

Claudia Fritz & Stéphanie Moraly

Le violon est l'un des instruments majeurs de la musique occidentale et a été étudié depuis de nombreux siècles, sous différents angles, au sein de différents champs disciplinaires. Pourtant, à notre connaissance, aucun congrès n'avait jamais été organisé qui mette en commun la multiplicité de ces approches. Il nous est donc apparu intéressant d'en faire l'objet d'un colloque pluridisciplinaire, associant chercheurs d'horizons divers, musiciens et luthiers.

Ne figurent pas dans ces actes quelques moments qui pourtant contribuèrent à la qualité de l'événement. En prélude au colloque, Benoît Fabre, professeur d'acoustique à Sorbonne Université et chercheur dans l'équipe LAM (« Lutheries, acoustique, musique ») de l'Institut Jean-Le-Rond-D'Alembert, offrit une introduction générale sur le fonctionnement mécanique du violon, initiation utile à une part importante du public d'horizons divers réuni pour l'événement. À l'issue de chaque journée, une table ronde permit d'intensifier les échanges et de les ancrer plus concrètement dans le temps présent. La première (modérée par Claudia Fritz), sur le thème « Le violoniste et son violon au XIX^e siècle », vit les violonistes Alexis Galpérine et Sarah Nemtanu confronter leurs préoccupations à celles des luthiers Pierre Caradot, Nicolas Démarais et Patrick Robin. La seconde (modérée par Stéphanie Moraly), « Composer et interpréter des œuvres pour violon au XIX^e siècle », aborda les enjeux de la musique contemporaine pour violon, avec les violonistes Jeanne-Marie Conquer (soliste à l'Ensemble intercontemporain) et Anne Mercier (membre de L'Itinéraire), les compositeurs Bernard Cavanna et Philippe Hersant, et

le jeune violoniste et compositeur Benjamin Attahir. Le programme fut également complété par deux concerts d'étudiants, résultats d'un atelier de recherche sur le répertoire conduit sur un semestre entier et piloté par trois violonistes, chacune spécialiste d'une période complémentaire du répertoire pour violon – Cécile Kubik (1800-1870), Stéphanie Moraly (1868-1943) et Jeanne-Marie Conquer (xx^e et xix^e siècles) – présentant un panorama de la musique pour violon en France de 1800 à 1945 (George Onslow, Delphin Alard, César Franck, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Joseph-Ermond Bonnal, Arthur Honegger, Jean Cras, Olivier Messiaen) et de 1945 à nos jours (Charles Chaynes, Iannis Xenakis, Yoshihisa Taïra, Pierre Boulez, Gérard Pesson, Philippe Hersant, Bernard Cavanna, Georges Aperghis).

Pendant deux fécondes journées se sont succédé les communications de luthiers, archetiers, violonistes interprètes, violonistes pédagogues, compositeurs, ainsi que de scientifiques dont les spécialités leur ont permis d'aborder des domaines extrêmement variés : lutherie, archèterie, musicologie, acoustique, restauration et conservation d'instruments, mais aussi linguistique, sociologie, didactique, littérature et iconographie. La diversité étant certainement la grande richesse de ce congrès, les communications ont été organisées pour donner de chaque thème une lecture depuis des angles différents, regroupement que nous avons choisi de conserver dans les présents actes.

En premier lieu, l'instrument violon est donc étudié comme objet mécanique dans sa potentialité musicale, tel que le permet le projet PAFI (Plateforme d'aide à la facture instrumentale). L'acousticien Frédéric Ablitzer et l'archetière Nelly Poidevin rendent compte du développement de modélisations numériques et d'un banc de mesure qui permettent de mieux analyser les comportements de l'archet en situation de jeu et ainsi, le cas échéant, d'en diagnostiquer les faiblesses, voire de les résoudre. Les acousticiens Vincent Fréour et François Gautier, le luthier Nicolas Démarais et l'ingénieur Marthe Curtit démontre ensuite les incidences du positionnement de l'âme du violon sur les capacités sonores de l'instrument indépendamment du geste du musicien.

La deuxième partie, « Violons et violonistes en mutation(s) », permet de confronter les points de vue de la restauration, de la conservation et des innovations instrumentales avec ceux de l'évolution du traitement de l'instrument au sein de l'écriture orchestrale et des méthodes d'enseignement. Ainsi, le restaurateur italien Emanuele Marconi et le responsable du laboratoire de recherche et de restauration du Musée de la musique Stéphane Vaiedelich nous montre l'émergence des pratiques modernes de restauration à travers l'évolution des traités tout au long du XIX^e siècle. Le luthier Pierre Caradot rend compte de son travail de recensement de tous les brevets d'invention relatifs au violon déposés à l'INPI (Institut national de la propriété industrielle) de 1791 à 1901, et interroge la notion d'« amélioration » de l'instrument. La violoniste et doctorante en musicologie Claudia Cohen Letierce s'intéresse à l'évolution de l'écriture du violon au sein de l'orchestre aux XIX^e et XX^e siècles. Enfin, Pascal Terrien, maître de conférences en sciences de l'éducation et en musicologie, apporte un regard transverse à ces questions par le biais de l'histoire de l'enseignement du violon et de ses méthodes de 1803 (date de la première méthode du Conservatoire) à 1927 (date de l'article « Violon » de Marc Pincherle dans l'*Encyclopédie de la musique* d'Albert Lavignac).

« Être violoniste à Paris au XIX^e siècle » sera le sujet d'étude suivant. Le musicologue Guy Gosselin porte un regard sociologique inédit sur la professionnalisation des lauréats du Conservatoire entre 1797 et 1851, nous éclairant sur les opportunités et les choix de vie, libres ou contraints, des jeunes violonistes de l'époque. La violoncelliste et musicologue Sylvette Milliot se penche sur la correspondance échangée entre violonistes et luthiers, émouvant témoignage des relations qu'entretenaient artistes et artisans en un siècle où les contraintes environnementales étaient bien supérieures à celles d'aujourd'hui. La photographie est l'angle choisi par le doctorant en histoire de l'art Piyush Wadhwa, qui analysera des clichés parisiens de Joseph Joachim et leur portée à la fois informative et symbolique.

Le quatrième chapitre rassemble les « mots » du violon dans un jeu de miroirs entre littérature, presse contemporaine et linguistique. La violoniste et musicologue Anne Penesco recense toutes les références

faites au violon par George Sand dans ses écrits, qu'ils soient de fiction ou d'autobiographie, mettant en lumière la place occupée par l'instrument dans la vie et la production de l'écrivaine. La musicologue Danièle Pistone, grâce au dépouillement systématique des occurrences du terme *violon* dans la presse contemporaine, nous permet de mieux comprendre les symboliques associées à l'instrument dans l'imaginaire de notre temps. Enfin, Danièle Dubois, directrice de recherche en psycholinguistique, et Claudia Fritz, chercheuse en acoustique musicale, proposent une analyse sémantique de la notion de « projection » du son du violon, telle que rencontrée dans les témoignages des participants d'une étude sur l'évaluation comparative du son de violons anciens et modernes.

14

La cinquième et dernière partie de ces actes est consacrée au violon dans la musique des xx^e et xix^e siècles. En premier lieu, le violoniste et pédagogue Alexis Galpérine, professeur au Conservatoire de Paris, répond à la question de Leibowitz au lendemain de la seconde guerre mondiale « Peut-on encore jouer du violon ? », en dressant un impressionnant panorama des compositions pour violon de 1945 à 1980. Frédéric Durieux, compositeur et professeur au CNSMDP, questionne les identités et les enjeux du répertoire violonistique depuis 1980, mettant en évidence les nouvelles façons de penser le violon. Un témoignage concret en est offert par Frédéric Bevilacqua, chercheur à l'Ircam sur les interactions entre son et mouvement, et Florence Baschet, compositrice, qui partageront leur travail commun sur le geste instrumental du violoniste, avec en particulier la présentation d'œuvres créées pour violon dit augmenté.

Nous espérons que la lecture de ce volume permettra de percevoir la richesse des échanges et des transversalités possibles autour d'un instrument qui continuera d'être cher au cœur de nombreux musiciens et mélomanes : le violon.

PREMIÈRE PARTIE

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 & Nelly Poidevin

Dans le cadre du projet Pafi (Plateforme d'aide à la facture instrumentale), des travaux de recherche réalisés en collaboration avec des facteurs ont mené au développement d'un outil de caractérisation d'archets². Cet outil permet de mesurer des paramètres mécaniques et géométriques à travers une procédure rapide, légère et non invasive. Une souplesse d'utilisation qui a rendu possible une campagne de mesures sur un certain nombre d'archets de la collection du Musée de la musique de Paris. Le choix du corpus s'est fait dans la perspective d'une étude des archets de violon français du XIX^e siècle, des précurseurs de l'archet moderne aux réalisations de quelques grands maîtres³. L'analyse visait à déterminer si, à cette époque charnière, une évolution était décelable dans la forme des archets, tant au niveau du cambre que de la répartition des épaisseurs, et dans les propriétés mécaniques du bois.

- 1 Les auteurs remercient l'équipe du Musée de la musique de Paris pour la mise à disposition des archets de la collection et pour les échanges fructueux qui ont enrichi leur étude, et en particulier Jean-Philippe Échard, conservateur, Stéphane Vaiedelich, responsable du laboratoire de recherche, Sandie Leconte, ingénieure de recherche, et Anne Houssay, technicienne de conservation.
- 2 Frédéric Ablitzer, *Influence des paramètres mécaniques et géométriques sur le comportement statique de l'archet de violon en situation de jeu*, thèse sous la dir. de Jean-Pierre Dalmont et de Nicolas Dauchez, université du Mans, 2011.
- 3 Bernard Millant et Jean-François Raffin, *L'Archet*, Paris, L'Archet Éditions, 2000.

DESCRIPTION DU CORPUS

20

Le corpus regroupe quatorze archets de violon et deux archets d'alto (fig. 1). Toutes les baguettes sont en pernambouc. Pour l'essentiel, ces archets ont été construits au cours du XIX^e siècle. Quatre archets datent de la fin du XVIII^e siècle. Parmi eux, les deux archets de Léonard Tourte présentent les caractéristiques les plus marquées des archets dits « classiques », ou « de transition », avec leur tête de marteau si typique de l'époque. Malgré la forme moderne de sa tête, l'archet de Toussaint Lefèvre peut être également rangé parmi les modèles classiques ; sa baguette est assez courte et relativement peu cambrée. En revanche, l'archet de Louis Simon Pageot (E.980.2.205), daté d'avant 1792, en dépit de sa hausse sans passant, s'apparente déjà aux archets modernes avec sa baguette longue et son cambre très prononcé. Son poids est celui d'un archet du XX^e siècle (62,5 g), malgré l'absence de pièces métalliques sur la hausse en ivoire. Peut-être doit-on le considérer comme un archet d'alto, la hausse et la tête étant un peu au-dessus des critères modernes de violon. Mais en cette fin de XVIII^e siècle, ces hauteurs étaient encore fluctuantes. Les archets du XIX^e siècle présentent une plus grande constance dans les mesures et les formes. Le modèle est désormais bien défini même si on remarque encore des expérimentations, comme la longueur singulière de l'archet d'Antoine Lagarde de plus de 76 cm ou la construction de l'archet de Joseph-René Lafleur (E.665) en cinq lamelles de bois contrecollées. Il est à noter que le poids semble être une caractéristique qui continue d'évoluer au cours du siècle puisque les archets étudiés de la première moitié du XIX^e siècle pèsent entre 52 et 55 g, alors qu'ils font 57-58 g après 1850. Le seul archet du XX^e siècle étudié, un archet d'Eugène Sartory, atteint 62 g.

CARACTÉRISATION DES ARCHETS

Mesure de la géométrie

La géométrie d'un archet est principalement caractérisée par l'épaisseur et le cambre de la baguette. L'épaisseur peut être décrite par la forme de la section (ronde, octogonale, ovale) et l'évolution

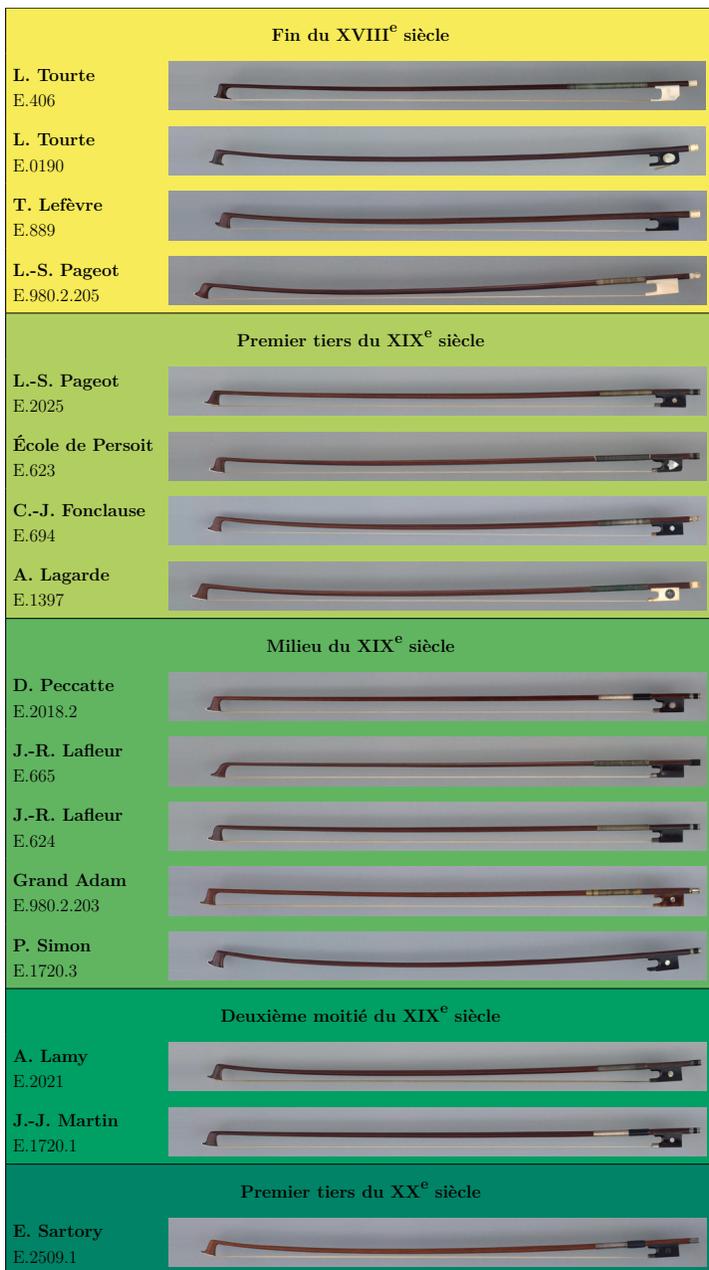


Fig. 1. Corpus de l'étude

des diamètres verticaux et horizontaux le long de la baguette. Ces derniers sont mesurés au pied à coulisse en différentes positions. Une interpolation permet ensuite de décrire l'évolution des diamètres par une courbe continue. Le cambre (la courbure de la baguette) est mesuré par traitement d'image à partir d'une photo de l'archet sans tension. L'archet repose sur deux supports et est éclairé par l'arrière de façon à obtenir une image bien contrastée (fig. 2). Les points d'attache du crin à la hausse et à la tête sont sélectionnés manuellement par l'utilisateur. Les contours inférieurs et supérieurs de la baguette sont ensuite détectés pour déterminer la courbe moyenne. La figure 3 montre le cambre d'un archet extrait par traitement d'image. L'axe longitudinal x et l'axe vertical z ont des échelles différentes. Ce mode de représentation permet de bien mettre en évidence l'évolution de la courbure le long de la baguette. Par ailleurs, les contours de la baguette issus du traitement d'image fournissent une bonne estimation des diamètres verticaux, avec une précision cependant inférieure à la mesure au pied à coulisse.



Fig. 2. Photo de l'archet E.665 rétroéclairé.

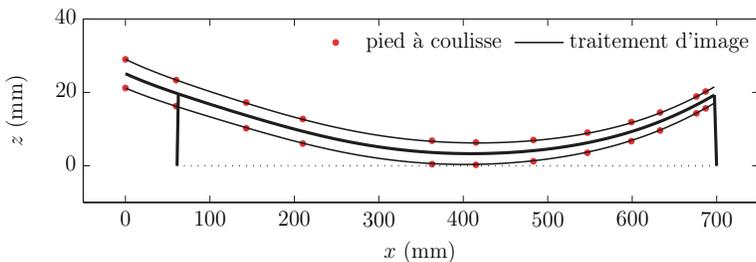


Fig. 3. Géométrie de l'archet E.665 obtenue par traitement d'image.

Les contours en traits continus sont issus du traitement d'image alors que les points rouges correspondent aux diamètres mesurés au pied à coulisse.

Mesure de la raideur

La raideur est une propriété qui renseigne sur la capacité d'une structure à résister à la déformation lorsqu'elle est soumise à des efforts. Plus la raideur est grande, moins la structure se déforme sous un même

chargement. Pendant le jeu, en plus de contrôler la vitesse de l'archet, le musicien exerce une force sur la corde (la « pression d'archet ») par l'intermédiaire de l'archet. La transmission des efforts s'accompagne d'une déformation de la mèche (d'autant plus grande que sa tension est faible) ainsi que de la baguette. Cette dernière se déforme essentiellement en flexion. La raideur de flexion de la baguette est perçue par le musicien (qui pourra par exemple qualifier de « souple » un archet dont la baguette fléchit beaucoup en jeu) et intervient très probablement dans l'appréciation des qualités de jeu d'un archet.

La raideur de flexion d'une baguette dépend à la fois du matériau qui la compose et de sa géométrie. La raideur intrinsèque du matériau est caractérisée par un module d'élasticité (ou module de Young), noté E et généralement exprimé en GPa (gigapascal). Certains matériaux, qualifiés d'anisotropes, présentent une raideur différente suivant la direction dans laquelle a lieu la déformation. Le bois, matériau anisotrope, comporte ainsi trois modules de Young, E_L , E_R et E_T , associés respectivement aux directions longitudinale (suivant l'axe du tronc), radiale (perpendiculaire aux cernes) et tangentielle (parallèle aux cernes). Les baguettes brutes étant le plus souvent débitées suivant la direction longitudinale du bois (dans le sens du « fil »), seul le module de Young longitudinal E_L intervient lorsque la baguette est sollicitée en flexion. Plus le module d'élasticité est élevé, plus le matériau offre de résistance à la déformation. Pour fixer un ordre de grandeur, le module de Young de l'acier vaut environ 210 GPa, celui de l'aluminium environ 70 GPa, et celui du pernambouc dans le sens longitudinal se situe autour de 30 GPa. Par ailleurs, la raideur de flexion d'une baguette dépend également de sa longueur, de la forme de la section et des épaisseurs.

De façon pratique, la raideur de flexion peut être caractérisée par une méthode statique ou dynamique. La méthode statique consiste à appliquer une force en un point de la structure et mesurer le déplacement de ce point (la déflection). La méthode dynamique repose sur la mesure des fréquences de vibration de la structure, liées à ses propriétés d'inertie et de raideur.

Un dispositif permettant de mesurer la raideur par méthode statique est représenté sur la **figure 4 (a)**. La baguette, dont la hausse est retirée, est appuyée en deux points, l'un à proximité de l'origine (abscisse x_1) et l'autre derrière la tête (abscisse x_2). Une masse est suspendue à la baguette à l'abscisse x_m . La déflexion ∂ au point chargé est mesurée à l'aide d'un comparateur mécanique. On en déduit la raideur

$$k = \frac{mg}{\partial},$$

avec $g = 9,81 \text{ m.s}^{-2}$, l'accélération de la pesanteur. Dans cette étude, une masse de 400 g a été utilisée et la mesure a été répétée trois fois pour chaque archet. L'incertitude relative est estimée inférieure à 10 %.

24

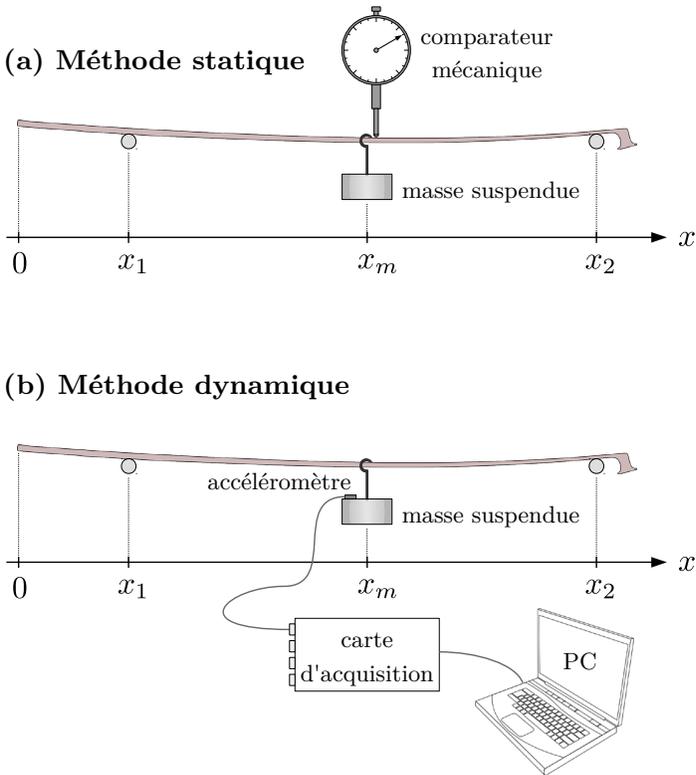


Fig. 4. Mesure de la raideur

Un autre dispositif, représenté sur la **figure 4 (b)**, permet de mesurer la raideur par méthode dynamique. La baguette biappuyée est chargée par une masse suspendue équipée d'un accéléromètre, capteur permettant de mesurer les vibrations d'une structure. Le système constitué de la baguette et de la masse suspendue peut être assimilé à un oscillateur mécanique, dont la fréquence naturelle de vibration (ou fréquence propre) a pour expression

$$f_0 = \frac{1}{2\pi} \sqrt{\frac{k}{m + m_0}} .$$

La raideur k de l'oscillateur correspond à la raideur au point x_m de la baguette biappuyée. La masse de l'oscillateur est la somme de la masse suspendue m et d'une masse inconnue m_0 qui prend en compte l'inertie de la baguette. De l'expression (2) découle une relation liant le carré de la période propre $T_0 = 1/f_0$ à la masse ajoutée m ,

$$T_0^2 = \frac{4\pi^2}{k} m + \frac{4\pi^2 m_0}{k} .$$

Cette relation est l'équation d'une droite dont la pente $4\pi^2/k$ dépend uniquement de la raideur. Pour la déterminer, il suffit de réaliser deux mesures de la période propre T_0 avec des masses m différentes. Pour cela, la baguette est excitée par une légère impulsion de façon à mettre le système en vibration. La **figure 5** montre le signal mesuré par l'accéléromètre et son spectre. La réponse vibratoire après l'impulsion initiale est assimilable à celle d'un oscillateur mécanique amorti, qui s'écrit sous la forme

$$a(t) = A e^{-\xi 2\pi f_0 t} \sin \left(2\pi f_0 \sqrt{1 - \xi^2} t + \phi \right) ,$$

avec A l'amplitude, ϕ la phase, f_0 la fréquence propre et ξ le taux d'amortissement. Ces quatre paramètres sont identifiés au moyen d'une procédure de minimisation. Le signal synthétisé d'après l'expression (4) avec les paramètres identifiés est représenté sur la **figure 5**, ainsi que son spectre. Un très bon accord entre la mesure et le modèle de réponse est

observé. Une estimation fine de la période propre $T_0 = 1/f_0$ est ainsi obtenue. Pour cette campagne de mesures, trois masses suspendues de 50, 100 et 200 g ont été utilisées et les coefficients de l'équation (3) ont été déterminés par moindres carrés.

26

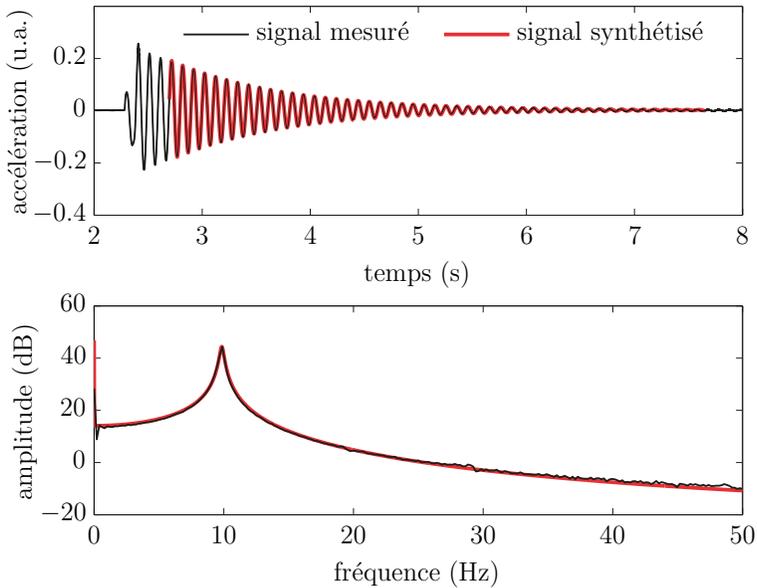


Fig. 5. Signal temporel (en haut) et spectre (en bas) de la réponse vibratoire de la baguette à une impulsion. En noir, le signal temporel mesuré et son spectre ; en rouge le signal synthétisé à partir du modèle de réponse d'un oscillateur mécanique amorti (expression [4]), ainsi que son spectre

Estimation du module de Young

À partir des raideurs mesurées par méthode statique ou dynamique, le module de Young longitudinal E_L du bois est estimé par problème inverse, en utilisant un modèle numérique de la baguette. Cette dernière est modélisée par une poutre de section variable, dont les diamètres verticaux et horizontaux sont issus de la mesure de géométrie. Le problème inverse consiste à simuler l'expérience avec le modèle numérique, en ajustant le module de Young de façon à retrouver par le calcul la même raideur que celle mesurée (par méthode statique ou dynamique). La **figure 6** montre les modules de Young identifiés à

partir des mesures statiques et dynamiques de raideur. D'une façon générale, les deux méthodes donnent des résultats similaires. Les écarts sont inférieurs à 10 % dans la majorité des cas, mais atteignent 23 % pour un archet (D. Peccatte E.2018.2). L'origine de ces écarts n'est à ce stade pas clairement identifiée.

RÉSULTATS

L'étude n'a pas permis de mettre en évidence une évolution nette des caractéristiques de cambre, de rigidité, de calibre des baguettes, ni des qualités du bois. Cependant elle a révélé une réelle adaptation de l'archetier au matériau choisi ou disponible.

On remarque tout d'abord que les modules d'élasticité des bois utilisés sont assez élevés, entre 28 et 39 GPa, les trois quarts se situant au-dessus de 30 GPa (fig. 6)⁴. Cependant, les archets étudiés présentent des raideurs très variées, allant de 700 à 1 270 N/m (fig. 7).

On constate rapidement qu'il n'y a pas de corrélation entre la raideur des archets et le module d'élasticité des bois (fig. 8) puisque la baguette la plus ferme, celle de Toussaint Lefèvre, a l'un des modules de Young les plus bas alors que le Dominique Peccatte, dont le module de Young exceptionnel dépasse les 39 GPa, est classé parmi les archets les plus souples. En l'occurrence, il est aisé de constater que les diamètres du Lefèvre sont presque en tout point supérieurs de 1,7 mm à ceux du Peccatte (fig. 9).

Mais, dans tout le corpus, il existe peu de cas de différences aussi flagrantes dans la grosseur des baguettes. Pour la plupart, elles évoluent entre 8 et 8,5 mm au pan et 5 et 5,3 mm au collet. La disparité des raideurs est à chercher plus finement dans la manière dont les épaisseurs décroissent tout au long de la baguette. Prenons le cas des trois archets les plus rigides, ceux de Toussaint Lefèvre, Alfred Lamy et Eugène Sartory. Notons tout d'abord que les modules de Young des bois dont sont faits ces archets se situent parmi les plus faibles du corpus (surtout

4 Iris Brémaud, « Propriétés vibratoires des bois de facture instrumentale et biodiversité », *Musique & Technique*, 4, 2009, p. 29-42.

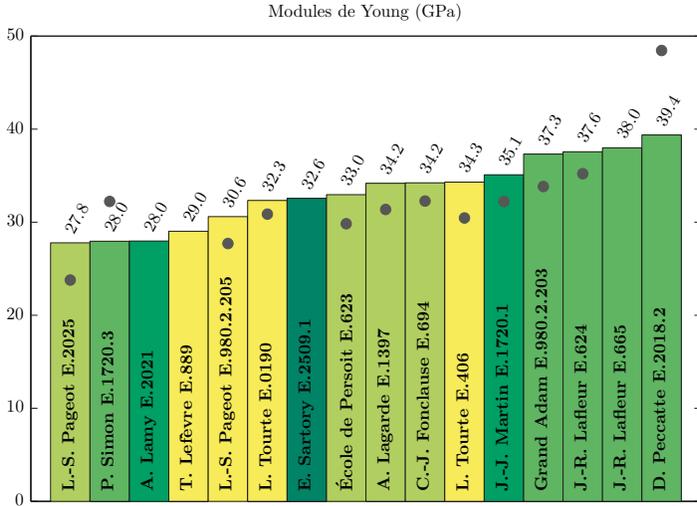


Fig. 6. Modules de Young des bois estimés à partir des mesures dynamiques sur les 16 archets du corpus (barres verticales et valeurs numériques) et des mesures statiques sur 12 archets (cercles pleins)

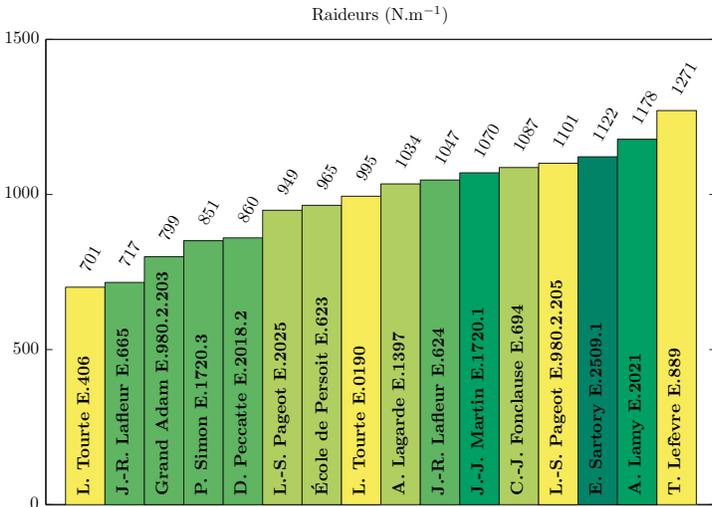


Fig. 7. Raideurs des archets du corpus

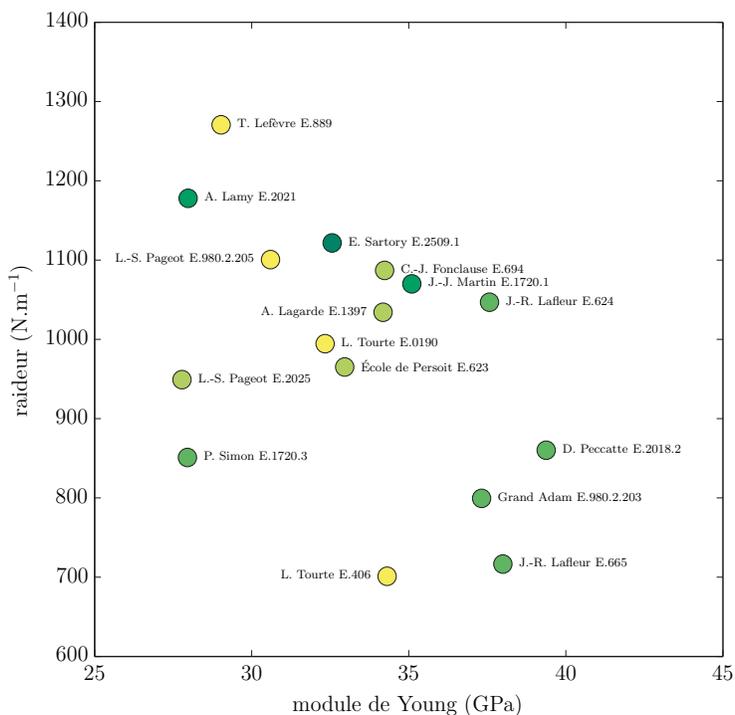


Fig. 8. Raideurs et modules de Young des archets du corps

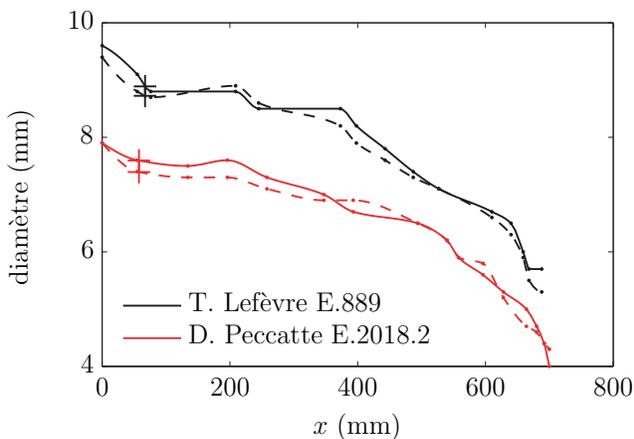


Fig. 9. Dégressivité des baguettes de T. Lefèvre (E.889) et de D. Peccatte (E.2018.2).
 Traits continus : diamètres verticaux. Traits discontinus : diamètres horizontaux.
 La croix indique la position de la hausse.

le Lamy et le Lefèvre). Leur rigidité tient donc plutôt à leur géométrie qu'à leur matériau. Si l'on affiche simultanément les courbes d'épaisseur de l'archet de Lefèvre et de celui de Sartory (**fig. 10**), on s'aperçoit qu'elles se superposent parfaitement dans la moitié supérieure alors que la baguette du Lefèvre a un diamètre beaucoup plus important à son extrémité inférieure (15 % de plus). Le Lefèvre est nettement plus rigide (13 % de plus) malgré un module de Young moins grand (12 % de moins). La grosseur de la baguette dans sa partie inférieure entre donc pour une bonne part dans la rigidité. La dégressivité des diamètres du Lefèvre se présente sous la forme d'une pente régulière. Mais les épaisseurs peuvent être distribuées de manière différente. Ainsi le Lamy, dont le module de Young est moindre de 3 % au Lefèvre, est à peine moins rigide (8 %) malgré un diamètre de départ inférieur de 20 % (**fig. 11**). Cependant cette dimension, au lieu de décroître, augmente nettement puis reste stable sur une bonne longueur pour ne retrouver son diamètre de départ qu'aux deux tiers de la baguette.

Cette courbe de répartition des épaisseurs semble s'imposer à partir du XIX^e siècle. Elle s'esquisse avec le plus ancien des Pageot. Elle est bien installée en 1820 avec Fonclouse et Persoit. Elle est particulièrement marquée sur le Lamy à la fin du siècle. Seules exceptions, les baguettes de Peccatte et de Grand Adam décroissent régulièrement comme les archets du XVIII^e siècle. Il y a de toute évidence une volonté de donner de la souplesse à ces archets malgré la fermeté de leur bois. Le fait que le fil du bois ne soit pas respecté tout le long de la baguette et qu'il soit maintes fois tranché contribue à cette souplesse. La courbe de dégressivité qui se met en place au XIX^e siècle s'accompagne d'une ovalisation des baguettes. Bien souvent elles sont plus hautes que larges. Un diamètre horizontal moindre permet d'alléger sans compromettre la fermeté. Au contraire, l'archet si atypique en cinq pièces de Joseph-René Lafleur E.665 (**fig. 12**) est beaucoup plus large que haut sur toute sa longueur (jusqu'à 2,5 mm de plus). Il est aussi pratiquement le plus souple du corpus malgré le module de Young presque le plus élevé (38 GPa).

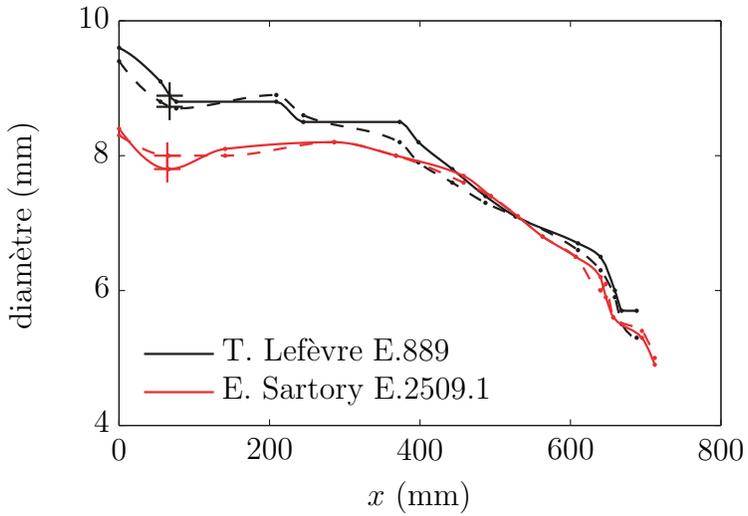


Fig. 10. Dégressivité des baguettes de T. Lefèvre (E.889) et de E. Sartory (E.2509.1).
 Traits continus : diamètres verticaux. Traits discontinus : diamètres horizontaux.
 La croix indique la position de la hausse.

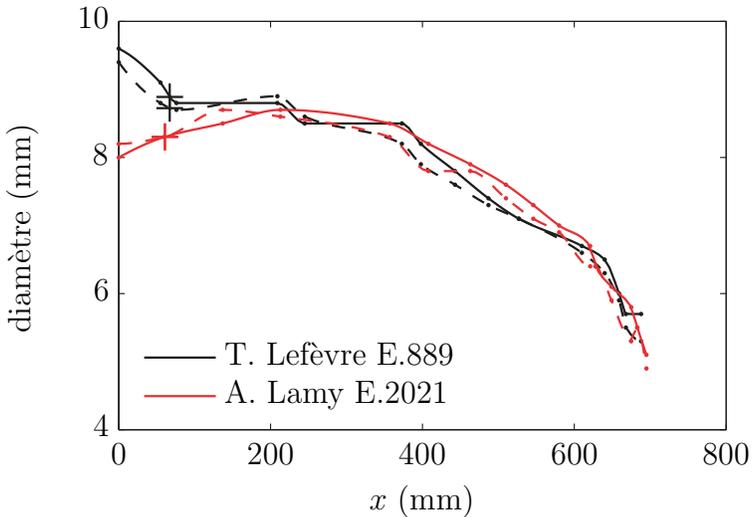


Fig. 11. Dégressivité des baguettes de Lefèvre (E.889) et de Lamy (E.2021).
 Traits continus : diamètres verticaux. Traits discontinus : diamètres horizontaux.
 La croix indique la position de la hausse.

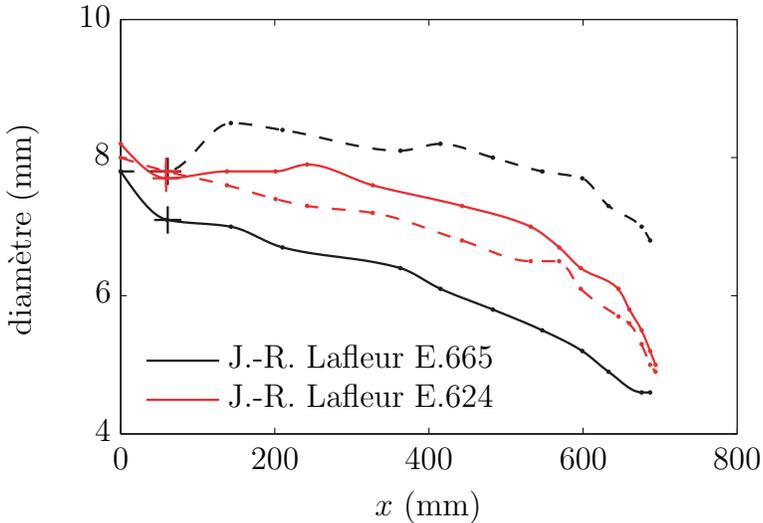


Fig. 12. Dégressivité des baguettes de J.-R. Lafleur (E.665 et E.624).

Avec des bois aux modules de Young assez semblables, Joseph-René Lafleur construit deux archets de souplesses très différentes en modifiant radicalement la répartition des épaisseurs. Traits continus : diamètres verticaux. Traits discontinus : diamètres horizontaux. La croix indique la position de la hausse.

Les baguettes dont la dégressivité est plus linéaire (les archets du XVIII^e siècle, le Peccatte, le Grand Adam) présentent une plus grande égalité des diamètres horizontaux et verticaux.

Le projet amorcé au Musée de la musique est ambitieux et la journée de mesures que nous y avons consacrée ne pouvait bien sûr pas aboutir à une étude exhaustive, mais elle nous a permis de caractériser seize archets qui ont laissé entrevoir des tendances qu'un examen sur un corpus plus étendu pourrait seul valider. Il serait en particulier intéressant d'analyser plusieurs archets d'un même auteur pour repérer s'il a recherché les mêmes qualités de bois tout au long de sa carrière, s'il a toujours visé les mêmes caractéristiques de souplesse pour ses baguettes et comment il a adapté la géométrie et le cambre au matériau disponible. La procédure de caractérisation employée, par sa simplicité d'utilisation et la finesse des mesures qu'elle révèle, a démontré tout l'atout qu'elle peut représenter dans un usage en atelier. Un archetier

saura tirer profit d'informations auxquelles il n'a pas habituellement accès, telles que les qualités d'élasticité des bois qu'il travaille ou la raideur des archets. Il pourra ainsi archiver des données sur sa production, en particulier le cambre qui n'est pas une information facile à représenter et à stocker. La vision très synthétique qu'en donne le logiciel et la possibilité d'en superposer les courbes permettent de surveiller l'évolution du cambre d'un archet dans le temps, de contrôler toutes les modifications qu'il peut subir sous la tension ou en situation de jeu. La représentation graphique des épaisseurs des baguettes facilite la comparaison de plusieurs archets, que ce soit pour le suivi de fabrication ou la constitution d'une bibliothèque d'archets anciens de collection. Dans la perspective de la reproduction d'un archet, le logiciel calcule même les modifications à apporter aux diamètres en fonction des différences de densité et d'élasticité des bois du modèle et de la copie, ceci afin de retrouver la même raideur ou le même poids ou les deux à la fois en jouant sur l'ovalisation de la baguette. Cet outil pourrait bien se révéler indispensable pour adapter la facture des archets à l'utilisation d'essences nouvelles, dans le contexte de difficulté d'approvisionnement en pernambouc. Il serait ainsi une véritable aide à la conception d'archets innovants nourrie des exemples des maîtres du passé.

ANALYSE DES MODIFICATIONS INDUITES
PAR LE RÉGLAGE DE L'ÂME D'UN VIOLON

*Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais,
Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit*

Le savoir-faire des luthiers concernant le réglage des violons, fondé sur des savoirs empiriques reçus par la transmission en atelier et affinés par la pratique quotidienne, leur permet de répondre à la problématique, portée par les musiciens, de la qualité sonore de leur instrument, et d'anticiper dans une certaine mesure le résultat de leurs actions. Parmi les moyens d'action mis en œuvre à cet effet figure le réglage de l'âme, dont les principaux paramètres sont la position, la tension, le diamètre et le matériau.

Le questionnement au fondement de cette étude est le suivant : peut-on mesurer l'effet d'un tel réglage ? Comment agit-il, sachant que le déplacement de l'âme lors du réglage est faible (inférieur au millimètre), mais que l'effet obtenu sur le son est très nettement perceptible par le musicien mais aussi par les auditeurs ? Les mesures de mobilité effectuées jusqu'à ce jour sur des violons réglés différemment ne mettent pas en évidence de différences importantes.

LE POINT DE VUE DU LUTHIER

L'âme du violon

On trouve, dans la littérature spécialisée, de nombreuses évocation de ce qu'est l'âme, sa position, ses effets sur le son, par exemple : « Ce qui distingue les instruments de la famille du violon, même à l'état

embryonnaire, de leurs congénères à cordes frottées ou pincées, c'est donc ce que l'on appelle *l'âme*, petite baguette de bois de sapin, placée librement, sans être collée, sous le pied droit du chevalet, et qui unit la table au fond¹. »

La coupe transversale du violon réalisée par Edward Heron-Allen (1884) (fig. 1) permet de bien comprendre ce qu'est l'âme et sa position relative par rapport à d'autres éléments de lutherie comme le chevalet.

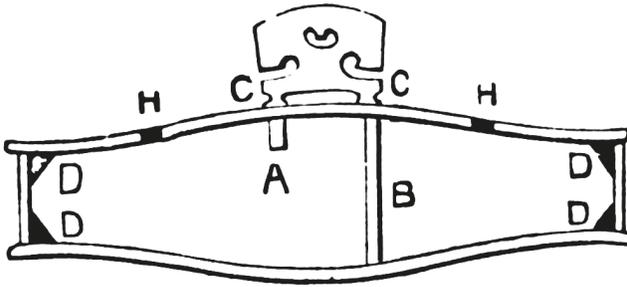


Fig. 1. Coupe transversale : l'âme est un cylindre d'épicéa, d'une longueur 54 mm environ (elle dépend en réalité de la géométrie des voûtes) et d'un diamètre de 6 mm environ (Heron-Allen, 1884)

La variabilité des sons engendrés par des réglages différents de l'âme (sa position, sa longueur, son diamètre, etc.) est connue depuis fort longtemps ; la littérature, depuis le XIX^e siècle, nous en a laissé quelques exemples².

Ces observations concordent généralement entre elles, mais le phénomène en tant que tel n'est ni compris ni expliqué en termes satisfaisants.

- 1 Lucien Greilsamer, *L'Anatomie et la physiologie du violon, de l'alto et du violoncelle*, Paris, Librairie Delagrave, 1924.
- 2 Jean-Claude Maugin, *Manuel du luthier*, Paris, Roret, 1834 ; Edward Heron-Allen, *Violin Making as It Was and Is*, London, Ward & Lock, 1884 ; Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier*, Niort, chez l'Auteur au fort Foucault, 1903 ; Lucien Greilsamer, *L'Anatomie et la physiologie du violon, de l'alto et du violoncelle, op. cit.* ; Roger et Max Millant, *Manuel pratique de lutherie*, Paris, Larousse, 1952 ; André Roussel, *Traité de lutherie*, Paris, A. Roussel, 1966 (3^e éd. revue et augmentée).

Le réglage de l'âme

Rencontre entre luthier et musicien

Le réglage d'un instrument fait souvent suite à une demande du musicien. Cette demande donne lieu à un échange au cours duquel le luthier écoute le son de l'instrument et la demande du musicien. Le second point est complété par l'observation du musicien qui essaye son instrument : l'expression de son visage et sa gestuelle renseignent également sur le ressenti qu'il a de son instrument.

Les points fréquents de discussion portent sur :

- la facilité d'émission : le violon a du retard, est confus, l'attaque n'est pas propre, le son ne sort pas ;
- le timbre : timbre plus ou moins nasal, déséquilibre grave-aigu, son sourd, fermé, « en dedans » ;
- l'équilibre : même puissance sonore sur toute la tessiture, niveau sans rupture du grave à l'aigu ;
- la puissance sonore.

La position de l'âme

La sonorité dépend dans une grande mesure du positionnement de l'âme : sa position latérale par rapport au chevalet, notée (**fig. 2**), et sa position avant/arrière par rapport au chevalet, notée, influent sur l'attaque et la richesse de son. Interviennent également sa tension et la qualité de l'ajustage, c'est-à-dire la surface réellement en contact entre l'âme et la table d'harmonie ainsi qu'entre l'âme et le fond de l'instrument.

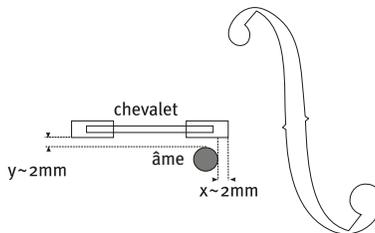


Fig. 2. Position de l'âme par rapport au chevalet

De façon pratique, la position de l'âme est mesurée au moyen d'un feuillet fendu (fig. 3). Une branche de l'outil est insérée par l'ouïe et vient au contact de l'âme, soit sur la lèvre de la fente, soit sur l'extrémité de la branche. La lecture se fait sur la deuxième branche à l'extérieur de la voûte.

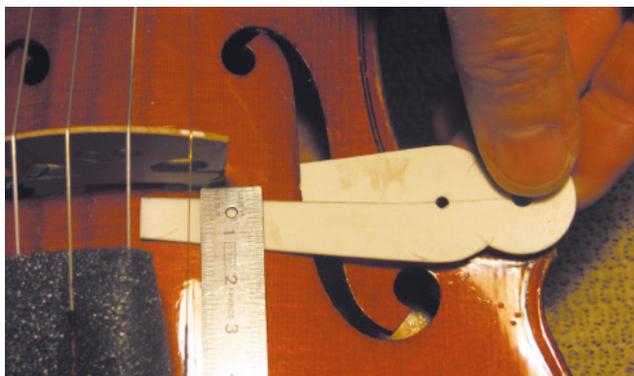


Fig. 3. Mesure de la position de l'âme au moyen d'un feuillet fendu et d'un réglet

38

Effets sur le son des réglages de l'âme : observations empiriques

Réglage latéral

Le premier réglage effectué est celui qui concerne l'alignement latéral de l'âme. Il a une action sur l'équilibre entre registres graves et aigus : si l'âme est positionnée trop à l'extérieur, les aigus gagnent en puissance, voire en agressivité, et les graves sont moins présents, plus ternes. À l'inverse, une position trop rentrée va dégrader la qualité des aigus et favoriser les graves.

Réglage longitudinal

Le réglage avant/arrière (longitudinal) agit sur la facilité d'émission et le timbre. On rapporte souvent qu'un réglage arrière convient à un musicien débutant. On observe que lorsque l'âme s'éloigne du chevalet, le violon est plus tolérant à un geste mal maîtrisé. L'émission est facilitée mais le timbre est moins riche. Un réglage vers l'avant convient à un musicien expérimenté. Plus l'âme est près du chevalet, plus le son est riche et plus le timbre est varié. L'instrument devient plus difficile à

jouer pour un musicien débutant. La notion de difficulté est d'ailleurs toute relative : un instrument réglé pour un débutant est difficile à jouer pour un professionnel, car il ne parvient pas à moduler le timbre à sa convenance. La « tolérance » évoquée plus haut empêche en effet l'instrument de réagir aux subtilités du jeu professionnel.

Les autres paramètres de l'âme

La *tension* de l'âme est liée à sa position et à sa longueur. En raison de la géométrie des voûtes, tirer l'âme en direction de l'ouïe ou en direction du bas de l'instrument augmente sa tension et inversement. Un excès de tension peut donner une sonorité « tendue, dure, agressive », « diminuer le *sustain* », « l'impression de résonance », augmenter la puissance.

Le *diamètre* de l'âme varie autour de 6 mm (5,8 mm et 6,2 mm). Une augmentation de diamètre peut donner lieu à un « timbre plus riche », diminuer la facilité d'émission.

La *nature du matériau* va elle aussi influencer le timbre et l'émission. Ainsi, un choix d'épicéa plus dense peut permettre d'« éclaircir » le son, d'augmenter sa facilité d'émission (« explosivité » de l'attaque). À l'inverse, sur un instrument dont le caractère est agressif, le choix d'un épicéa moins dur, moins dense, peut permettre d'adoucir un peu la sonorité.

MOBILITÉ AU CHEVALET

Avant de présenter les mesures vibratoires effectuées sur l'instrument, il convient de rappeler brièvement les mécanismes de base en jeu dans la production du son dans les instruments à cordes frottées comme le violon. De manière générale, tout instrument de musique peut être décomposé en trois éléments ou mécanismes : un mécanisme exciteur permettant de solliciter l'instrument, un élément vibrant permettant de générer des vibrations, et un élément résonant (ou résonateur) permettant de rayonner l'énergie acoustique dans le milieu ambiant. Pour le violon, le frottement de l'archet sur la corde constitue le mécanisme d'excitation, la corde l'élément vibrant, et le corps de l'instrument l'élément rayonnant, l'énergie vibratoire étant transmise

de la corde vers le corps de l'instrument *via* le chevalet. Sans le corps vibrant, une corde mise sous tension dans les mêmes conditions n'aurait pas la capacité de rayonner l'énergie acoustique dans l'air ambiant. Le corps de l'instrument joue donc ce rôle d'amplificateur, mais aussi, par ses caractéristiques vibratoires, module l'énergie acoustique et participe ainsi à définir le timbre de l'instrument.

Ces caractéristiques vibratoires du corps de l'instrument (la caisse) ont un effet sur le rayonnement acoustique direct de l'instrument mais influencent également les vibrations de la corde (ou des cordes) *via* le chevalet qui couple mécaniquement ces deux éléments. Par conséquent, une mesure vibratoire classique effectuée sur les instruments à cordes consiste à mesurer les caractéristiques vibratoires de la caisse « vues par la corde », c'est-à-dire au niveau du chevalet. Cette mesure permet d'observer comment les différents modes de vibration de la caisse s'expriment en un point de référence crucial dans le mécanisme de production du son, étant le lieu des échanges d'énergie entre l'élément vibrant et l'élément rayonnant.

40

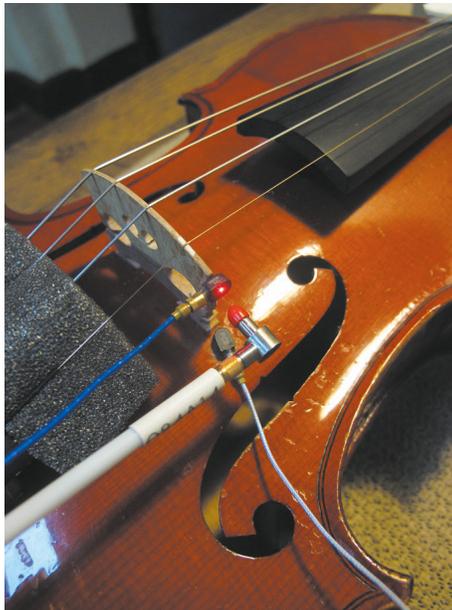


Fig. 4. Marteau d'impact et accéléromètre permettant la mesure d'une mobilité au chevalet

En pratique, la réponse en vitesse du chevalet à une force impulsionnelle appliquée à une extrémité du chevalet dans une direction parallèle au déplacement de l'archet est mesurée (fig. 4). La réponse mécanique est calculée par le rapport de la vitesse sur la force et est appelée admittance mécanique du corps de l'instrument au chevalet, ou encore mobilité au chevalet. Le terme de mobilité est particulièrement explicite : une mobilité élevée à une fréquence donnée indique une grande aptitude de la caisse à vibrer à cette fréquence pour un niveau de vibration de la corde donné. À l'inverse, pour un même niveau de vibration de la corde, une faible mobilité ira de pair avec un faible niveau de vibration de la caisse. La mobilité au chevalet variant avec la fréquence, elle laisse apparaître des pics correspondant à des résonances mécaniques qui reflètent l'expression de modes de vibrations de la caisse. Les matériaux utilisés, les choix de conception, mais aussi les différents réglages apportés à l'instrument (dont le réglage de l'âme) influencent ces modes et donc l'admittance mécanique mesurée au chevalet.

La figure 5 présente la mobilité au chevalet mesurée pour différents réglages de l'âme. Ces effets du réglage se matérialisent par des variations faibles mais significatives de l'amplitude des pics sur la courbe de mobilité (entre 2 et 8 dB, principalement au-dessus de 700 Hz). Sur la figure 6, la mobilité est mesurée pour trois configurations « extrêmes » : nominale, sans âme, et avec sourdine. Les conséquences sur l'admittance sont alors bien plus importantes. On note en particulier que la sourdine a pour effet de réduire considérablement la mobilité dans une région autour de 2 000 Hz. Cette région est souvent caractérisée par un niveau d'admittance élevé lié à un phénomène appelé le *bridge hill* et bien visible pour les deux autres configurations (courbes rouge et noire). Dans le cas de la configuration sans âme, d'importantes variations sont observées à basses fréquences autour des modes dits de signature, sans pour autant avoir un effet aussi important sur la région à plus hautes fréquences.

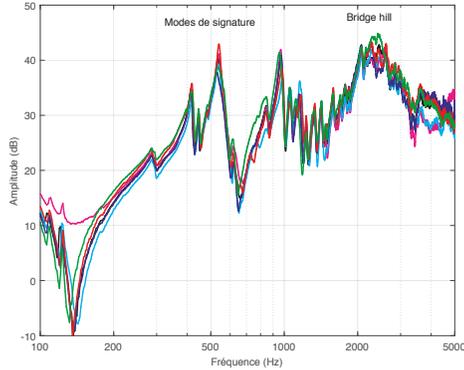


Fig. 5. Module de la mobilité au chevalet mesurée pour six réglages de l'âme d'un même instrument

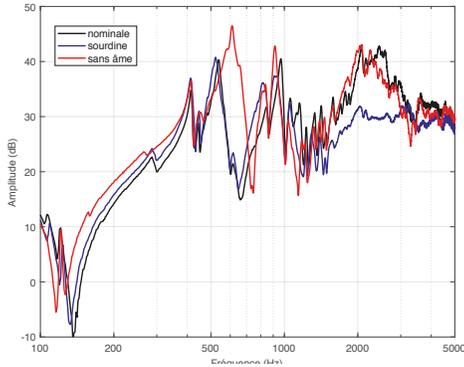


Fig. 6. Modifications de la mobilité au chevalet induites par l'utilisation d'une sourdine ou par une configuration sans âme

MODÉLISATION HYBRIDE

Afin d'étudier l'influence du réglage de l'âme sur la réponse vibratoire du violon, une approche numérique hybride est suivie³. Cette méthode consiste à simuler numériquement la réponse de l'instrument à un geste de contrôle calibré en utilisant un modèle physique décrivant le

3 Octavio Inácio, José Antunes et Matthew C.M. Wright, « Computational Modelling of String-Body Interaction for the Violin Family and Simulation of Wolf Notes », *Journal of Sound and Vibration*, 310, 2008, p. 260-286.

comportement des différents sous-systèmes. Cette approche de type synthèse sonore par modèle physique peut être conduite de différentes manières. Dans le cas présent, une stratégie de synthèse modale est choisie. Elle consiste à décrire l'instrument comme un système mécanique couplé corde-chevalet-caisse, où le comportement vibratoire de chaque élément est décrit par une superposition des différents modes vibratoires propres à chaque sous-système. Le couplage au chevalet est, quant à lui, décrit par une mobilité déterminée expérimentalement. Le modèle final est ainsi qualifié d'hybride en ce sens qu'il est à la fois de nature numérique et expérimentale. Le frottement de l'archet sur la corde est modélisé par une loi physique de friction appliquée en un point de la corde. La résolution dans le domaine temporel des équations en jeu permet de synthétiser l'évolution temporelle de différentes grandeurs physiques décrivant l'état vibratoire du violon.

Une telle approche numérique présente ainsi deux principaux avantages :

- elle permet de suivre l'évolution temporelle des grandeurs physiques en jeu (vitesse du chevalet et de la corde, etc.), en particulier le déplacement de la corde en tout point ;
- par définition elle implique un geste de contrôle numérique où les différents paramètres de contrôle (vitesse d'archet, force d'appui et position de l'archet sur la corde) peuvent être définis et appliqués à l'identique d'une configuration de réglage de l'âme à l'autre.

Ceci permet donc de comparer la réponse de l'instrument pour différents réglages contrôlés de façon précise.

Comme nous l'avons précisé précédemment, le comportement vibratoire du couple chevalet-caisse peut être décrit pour chaque réglage à partir des mesures de mobilité effectuées. Dans le cadre de cette étude pilote, une mobilité « simplifiée » à six modes est utilisée, où l'effet du réglage est simulé en faisant varier la masse modale d'un des modes en jeu (**fig. 7**). On notera que dans les conditions de la simulation, l'effet du réglage concerne un mode dont la fréquence propre est située à proximité du double de la fréquence de jeu (à savoir le premier harmonique de la note simulée [**fig. 9**] de fréquence fondamentale).

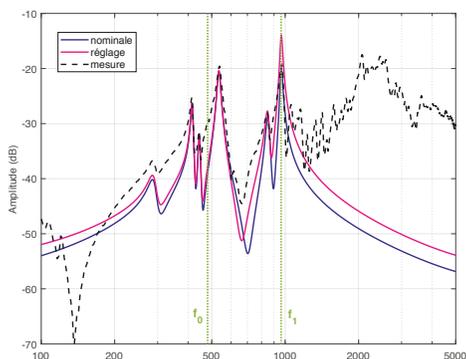


Fig. 7. Comparaison entre une mobilité de violon mesurée (traits pointillés noirs) et deux mobilités simplifiées : en bleu, une mobilité dite nominale synthétisée à l'aide d'un modèle à six modes ; en magenta, une mobilité synthétisée pour laquelle l'amplitude d'une composante modale a été modifiée par rapport à la mobilité nominale pour simuler numériquement un réglage. f_0 correspond à la fréquence de jeu (fréquence fondamentale de la note jouée) et f_1 au premier harmonique.

44

Un geste de contrôle simplifié est appliqué au modèle (fig. 8). Deux grandeurs sont ensuite extraites des simulations : le déplacement de la corde au point de contact avec l'archet et le déplacement du chevalet au point de contact avec la corde. Ces signaux calculés pour la configuration nominale à six modes et la configuration après réglage sont représentés sur les figures 7 et 8 sur lesquelles les grandeurs sont tracées en bleu avant réglage et en magenta après. Sur la figure 9, des modifications de la nature du transitoire de la note simulée, et de la durée d'établissement du régime d'oscillations stable de Helmholtz sont clairement visibles. Par ailleurs, dans la phase stationnaire du son, l'amplitude du déplacement du chevalet présentée sur la figure 8 est plus importante pour l'instrument réglé.

Le réglage de l'âme d'un violon consiste en un ajustement précis de sa position dont dépend le couplage entre la table et le fond de l'instrument. Il est connu des luthiers et musiciens que ce réglage est sensible et peut occasionner des variations importantes des caractéristiques de la sonorité de l'instrument. Nous avons présenté dans cet article une démarche permettant l'analyse de l'effet du réglage de l'âme sur le son produit.

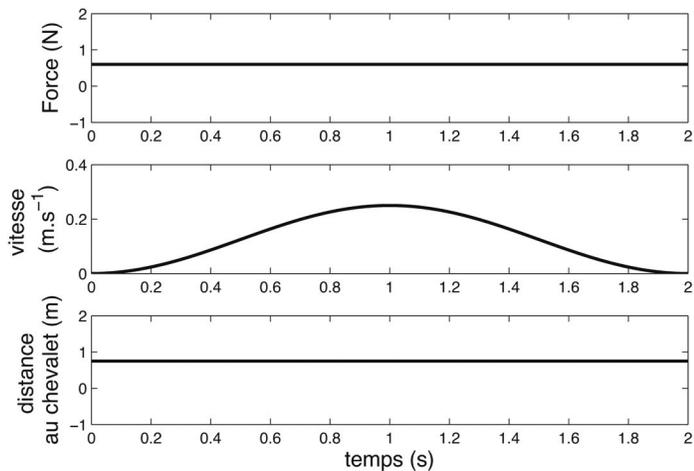


Fig. 8. Variation temporelle des trois paramètres de contrôle du modèle physique : effort appliqué par la mèche de l'archet sur la corde, vitesse de l'archet, distance au chevalet du point de frottement

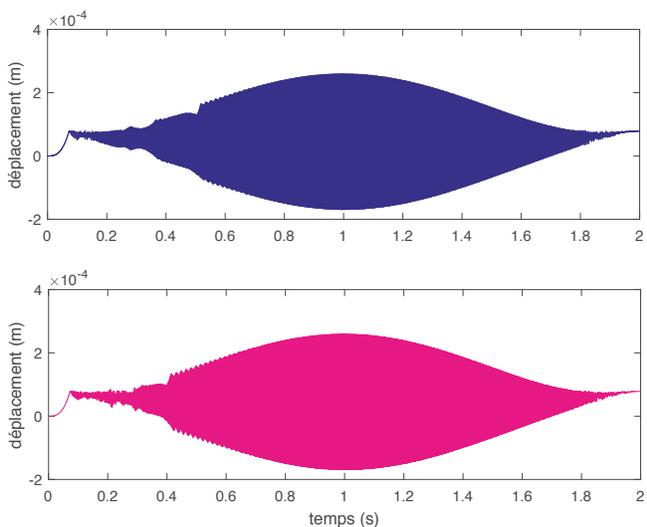


Fig. 9. Simulation du déplacement du point de contact corde/archet en fonction du temps. Deux configurations sont considérées : l'une nominale (en bleu) met en jeu la mobilité simplifiée à six modes décrite sur la figure 6, l'autre dite modifiée (en magenta), correspond à une modification de l'amplitude modale de l'un des six modes de caisse situé à proximité du double de la fréquence de jeu. Cette modification simule numériquement un réglage de l'instrument.

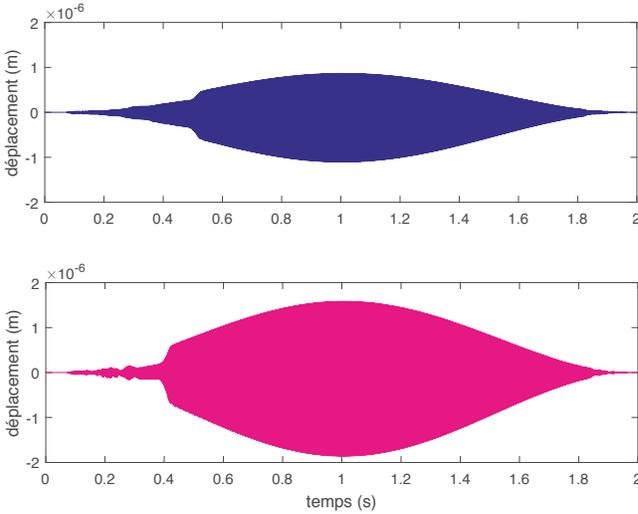


Fig. 10. Simulation du déplacement du chevalet en fonction du temps.
Les configurations de calcul sont celles de la **figure 6**.

L'interaction entre le crin de l'archet et la corde du violon donne lieu à une instabilité de frottement dont la nature exacte dépend, entre autres choses, de la mobilité ou admittance mécanique du chevalet. La mesure de cette mobilité permet d'alimenter un modèle de corde frottée avec chevalet vibrant. Ce modèle est qualifié d'hybride car il associe des données expérimentales décrivant la dynamique du chevalet et une description semi-analytique des vibrations de la corde. Une simulation dans le domaine temporel peut être réalisée pour des valeurs fixées des paramètres de contrôle représentant un geste instrumental. Cette simulation du son produit permet l'analyse de l'effet d'une faible modification de la mobilité induite par un réglage.

DEUXIÈME PARTIE

Violon 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 & Emanuele Marconi

La conservation-restauration des biens culturels explore les modalités d'intervention sur les objets du patrimoine. Elle possède aujourd'hui une méthodologie et s'est dotée de règles déontologiques, d'organisations nationales et internationales, qui guident ses pratiques quelles que soient les œuvres. Elle comprend trois types d'actions spécifiques, la conservation préventive, la conservation curative et la restauration, qui ensemble constituent la conservation-restauration¹. L'objectif d'une restauration au sens moderne du terme consiste, entre autres, à favoriser la lisibilité d'une œuvre. Elle peut être définie comme « l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction, du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux. Le plus souvent,

1 Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel. Résolution adoptée par les membres de l'International Council of Museums – Committee for Conservation à l'occasion de la XV^e conférence triennale, New Delhi, 22-26 septembre 2008, disponible en ligne : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/37063/300067/version/2/file/ICOM-CC%20Résolution%20Terminologie%20Fran%7C%ais.pdf>, consulté le 11 octobre 2019.

de telles actions modifient l'apparence du bien² ». Elle demande au praticien une connaissance intime de l'objet sur lequel il travaille et de ses valeurs culturelles. La conservation-restauration de l'instrument de musique s'inscrit dans le champ général de cette discipline. Elle possède ses spécificités liées à la valeur d'usage de cet objet au travers duquel s'exprime la musique lorsqu'elle n'est pas exclusivement vocale, dans les instants où l'objet est utilisé dans les mains d'un musicien. Dans l'*instrumentarium* occidental, le violon et ses dérivés tiennent une place à part. Au contraire de l'ensemble des instruments que le paysage de la facture instrumentale européenne a sculpté depuis son apparition, il ne semble pas avoir souffert de période d'abandon et accompagne l'écriture musicale depuis maintenant plus de quatre siècles sans discontinuité. Cette situation insolite, probablement unique, a imposé aux facteurs-restaurateurs-réparateurs-raccommodeurs une application constante à maintenir ces objets adaptés aux musiciens et aux goûts de leur temps. Les pratiques d'interventions anciennes, antérieures au XIX^e siècle, sont peu connues car peu documentées par leurs auteurs ou leurs contemporains. Les inventaires après décès des facteurs parisiens des XVII^e et XVIII^e siècles montrent une absence chronique d'un outillage spécialisé adapté à la pratique de l'entretien, de la réparation ou de la restauration³. Plusieurs auteurs font référence à des interventions effectuées sur les instruments d'Antonio Stradivari à la cour d'Espagne mettant en évidence des pratiques peu soucieuses de l'objet, tout comme les résultats mis en évidence au travers des documents comptables provenant des « Menus plaisirs »⁴. Les praticiens semblent avant toute

2 « La restauration doit viser au rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art, pourvu que ce soit possible sans donner lieu à une contrefaçon artistique ou historique, et sans effacer aucune trace du passage du temps sur l'œuvre. » (Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.)

3 Sylvette Milliot, *Documents inédits sur les facteurs parisiens du XVII^e siècle*, Paris, Heugel, 1970; Florence Gétreau, *Aux origines du Musée de la musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris, 1793-1993*, Paris, Klincksieck, 1996.

4 Michael D. Greenberg, « Musical Instruments in the Archives of the French Court: The Argenterie, Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre, 1733-1792 », *Journal of the American Musical Instrument Society*, 32, 2006, p. 5-79.

chose favoriser le maintien fonctionnel de l'objet, sans souci esthétique ni patrimonial particulier.

Selon cette représentation traditionnelle, la qualité de ce que l'on considérera comme une « conservation » est ainsi étroitement associée à la survivance de la fonctionnalité de l'instrument qui, s'il est bien conservé, semble devoir fonctionner au maximum de ses potentialités⁵.

Les pratiques prévalant au début du xx^e siècle, documentées tant sur les objets des collections accessibles que dans les ouvrages techniques dont la diffusion n'a cessé de croître montrent une rupture incontestable avec les pratiques de la fin du siècle des Lumières. On peut penser qu'une finalité commerciale est à l'origine de chaque intervention sur les instruments de musique et qu'elle a pu conditionner l'évolution des techniques de restauration, passées d'une simple intervention fonctionnelle (fig. 1) à la mise en place progressive de techniques d'interventions dans lesquelles l'esthétique de l'objet est valorisée et ce particulièrement à partir du xix^e siècle.

La littérature consacrée à la restauration du violon est rare avant le xix^e siècle et les correspondances restent le plus souvent les sources les plus riches en ce qui concerne les gestes d'intervention sur les instruments. Dans une lettre du 16 mai 1779, écrite au comte Ignazio Alessandro Cozio⁶, Giovanni Battista Guadagnini décrit plusieurs

- 5 Au Museo Stradivariano à Crémone, avant que les collections ne soient transférées dans le nouveau Museo del Violino, le conservateur Andrea Mosconi jouait chaque jour les instruments pendant environ un quart d'heure. Ce fait est tellement connu que Robert Barclay le mentionne comme exemple de mauvaise pratique de conservation : « *It is, however, a mere myth that instruments "lose their voices" unless they are played regularly. Instruments may indeed lose some of their easy response if not played for a longer period of time, but the tonal qualities are easily regained once the instrument is adjusted and settled to playing condition. Thus, the so-called "maintenance" that the splendid violins on display in the City Hall of Cremona receive by being played every day, contributes to the risk of damage, rather than to the upkeep of their musical value.* » (Robert Barclay, *The Care of Historic Musical Instruments*, Museums & Galleries Commission, 1997, p. 40.)
- 6 Ignazio Cozio, comte de Salabue (1755-1840), noble piémontais, violoniste amateur et passionné de lutherie, menait une étroite collaboration avec le luthier Giovanni Battista Guadagnini. Stimulé par la compétence de ce dernier, il réunit une importante collection d'instruments d'Amati, Guarneri et Stradivari.

interventions: changement de table, renversement du manche (inclinaison de celui-ci afin d'augmenter l'angle des cordes au chevalet).

54



Fig. 1. Réalisée avant 1880 – date de l'achat de l'instrument (violon de C. F. Landolfi, 1754, inventaire n° E.906, collection du Musée de la musique) par le musée du Conservatoire au célèbre luthier C.-A. Gand – cette pièce d'âme « par l'extérieur » montre le peu d'importance attribuée à l'aspect visuel par rapport aux besoins fonctionnels lors des réparations entreprises sur les violons à cette époque.

Il précise dans cette même missive qu'il a pratiqué la modernisation de l'assemblage manche-caisse par encastrement de celui-ci dans un bloc de bois (le tasseau) sur un instrument d'A. Stradivari afin de mettre « une queue d'aronde au violon de Stradivari père et faire encore une fois le renversement du manche »⁷. Si certains témoignages sont aujourd'hui accessibles, ils restent épars et ne donnent pas encore un véritable paysage des pratiques.

Les traités et les ouvrages édités durant tout le XIX^e siècle, ainsi que le dépouillement des archives de grands ateliers, fournissent au contraire une somme considérable d'informations. Tout comme l'étude des

7 Elia Santoro, *L'epistolario di Cozio di Salabue (1773-1845)*, éd. Elia Santoro, Cremona, Turrís, 1993, p. 113.

témoins matériels de l'époque que représentent les instruments des collections muséales, ils permettent de construire un paysage des pratiques et de leurs modalités durant le siècle.

Dans des conditions constantes d'usage, interdisant toute distanciation temporelle que permettrait une période d'abandon, dans un siècle qui verra l'écriture musicale se transformer radicalement, comment les acteurs de la lutherie ont-ils inventé des gestes et des techniques dites de restauration ? Quelle fut l'évolution des valeurs privilégiées lors de ces interventions ? Peut-on, pour certaines d'entre elles, discerner une partie des notions modernes de conservation-restauration ? Cette réflexion initiée dès les travaux de F. Gétreau sur la collection du musée instrumental du Conservatoire n'a de cesse d'être poursuivie et les résultats présentés ici se concentreront sur quelques exemples choisis illustrant l'état actuel des recherches en la matière⁸.

LES TRAITÉS DE RESTAURATION EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE : UN TÉMOIGNAGE DES ÉVOLUTIONS DES PRATIQUES ET DES TECHNIQUES DE RESTAURATION

Un groupe restreint de luthiers, fortement liés les uns aux autres, et parisiens

Durant tout le siècle, Paris est un centre musical et éditorial très actif, et peut être considéré comme un pôle de référence concernant les instruments à archet, ce dont les luthiers sont pleinement conscients.

De nombreuses revues et bulletins musicaux y sont publiés⁹. Les facteurs se rendent rapidement compte de l'importance que peuvent

8 Florence Gétreau, *Aux origines du Musée de la musique*, op. cit.; Jean-Philippe Échard, Justine Provino et Thierry Maniguet, « Documentary and Material Evidence of Nineteenth-Century Interventions on Musical Instruments of the Musée de la musique in Paris », dans Isabelle Brajer (dir.), *Conservation in the 19th Century*, London, Archetype Publications, 2013.

9 Le *Manuel Roret* du luthier rédigé par Jean-Claude Maugin sera publié quatre fois durant le siècle (sous la signature de Maugin en 1834 et 1838, puis de Maugin et Maigne en 1869 et 1894). Un récent ouvrage de Danièle Pistone cite plus de 115 publications éditées à Paris (magazines, bulletins, journaux et gazettes) au cours du XIX^e siècle et qui traitent de musique, de concerts et de spectacles musicaux (Danièle Pistone [dir.], *Recherches sur la presse musicale française*, Paris, Observatoire musical français, 2011).

revêtir ces brochures et les livres imprimés sur le plan publicitaire ; cette époque voit donc la naissance d'une série de revues et d'ouvrages imprimés s'intéressant principalement à la construction du violon. Il symbolise à lui seul l'intérêt populaire pour le domaine de la facture instrumentale.

Il est souvent difficile d'y lire une séparation nette entre fabrication, réparation et restauration, et il semble bien qu'à cette époque encore, toutes ces activités soient normalement effectuées dans un même atelier, exécutées par le même ouvrier sans qu'une spécialisation puisse être identifiée.

56

Dans son traité *La Chélonomie ou le Parfait luthier*, dont la première édition date de 1806, l'abbé Sibire, écrivant sous la dictée du célèbre luthier Nicolas Lupot, insiste sur la qualité des luthiers parisiens au regard des pratiques en province¹⁰. S'adressant aux musiciens ou propriétaires d'instruments dont l'état leur semblerait nécessiter des interventions importantes, il leur conseille les ateliers parisiens pour l'entretien de leurs instruments. « Qu'ils les envoient prendre l'air de Paris [...] c'est dans la capitale qu'abondent les remèdes », précise-t-il¹¹. Loin de s'effacer au court du siècle, cette suprématie décrite dans les traités semble encore d'actualité à l'orée du xx^e siècle et Auguste Tolbecque, luthier et musicien de renom, s'en fera l'écho dans son ouvrage *L'Art du luthier*, dans lequel il précise que « c'est à Paris, en effet, que s'exécutent les beaux travaux de lutherie. Là, stimulés sans doute par les exigences des artistes et des musiciens, les luthiers savent s'astreindre aux exécutions parfaites¹² ». Il confirme aussi une organisation régionale voire nationale de l'activité insistant sur certaines spécialités : « Les ateliers parisiens sont également renommés pour leurs travaux de réparation, dont ils ont pour ainsi dire le monopole, Mirecourt ne fabriquant guère que du neuf¹³. » L'exploration des

10 Cette édition reste à ce jour introuvable et nous nous référerons à celle de 1823 (Sébastien-André Sibire, *La Chélonomie ou le Parfait luthier*, Bruxelles, Weissenbruch, 1823 [2^e éd.]).

11 *Ibid.*, p. 132-133.

12 Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier*, *op. cit.*, 1903, p. vi.

13 *Ibid.*, p. viii.

documents que nous avons conduits nous a montré que l'évolution de la restauration et de ses techniques est le fruit de peu d'ateliers, liés les uns aux autres par des rapports professionnels actifs mais aussi souvent par des liens de parenté et d'amitié entre leurs propriétaires (fig. 2).

Ainsi, concernant les grands noms de cette époque, on constate que :

- Charles François Gand (1787-1845) épouse la fille adoptive de Nicolas Lupot et hérite de l'atelier ;
- François Chanot (1788-1825) est le fils aîné de Joseph Chanot, luthier de Mirecourt ;
- François Chanot et Jean-Baptiste Vuillaume se sont connus par l'intermédiaire du frère cadet de François ;
- Georges Chanot, frère cadet de François Chanot, est un contemporain et ami de Jean-Baptiste Vuillaume ;
- Nicolas Simoutre (1788-1870), élève de Nicolas Lupot à Paris, a lui-même comme apprentis les frères Jean-Baptiste et Nicolas Vuillaume¹⁴.

Cette construction de liens de parenté et/ou d'amitié faisant « école » s'exprime par les nombreuses citations de confrères ou prédécesseurs inscrites par les auteurs des traités donnant corps et crédibilité à leur propositions techniques. Ainsi, Laurent Grillet, dans son histoire du violon et du violoncelle parue à l'orée du xx^e siècle, se réfère indirectement à Nicolas Lupot en citant *La Chélonomie*, ouvrage paru près d'un siècle auparavant :

14 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot, 1860-1868 ; Jules Gallay et Sébastien-André Sibire, *Les Luthiers italiens aux xvii^e et xviii^e siècles. Nouvelle édition du parfait luthier de l'abbé Sibire, suivie de notes sur les maîtres des diverses écoles*, Paris, Académie des bibliophiles, 1869 ; *id.*, *Les Instruments des écoles italiennes. Catalogue, précédé d'une introduction et suivi de notes sur les principaux maîtres*, Paris, Gand & Bernardel Frères, 1872 ; Sylvette Milliot, « Tales of the Brothers Gand », *The Strad*, 104, 1983, p. 856-857 ; René Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles, Les Amis de la musique, 1985, t. III, complément des t. I et II par C. Lebet ; Florence Gétreau, *Instrumentistes et luthiers parisiens. xvii^e-xix^e siècle*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1988 ; Thierry Maniguet, « Savart et Vuillaume », dans Musée de la musique, *Violons, Vuillaume. Un maître luthier français du xix^e siècle, 1798-1875*, Paris, Cité de la musique, 1998.

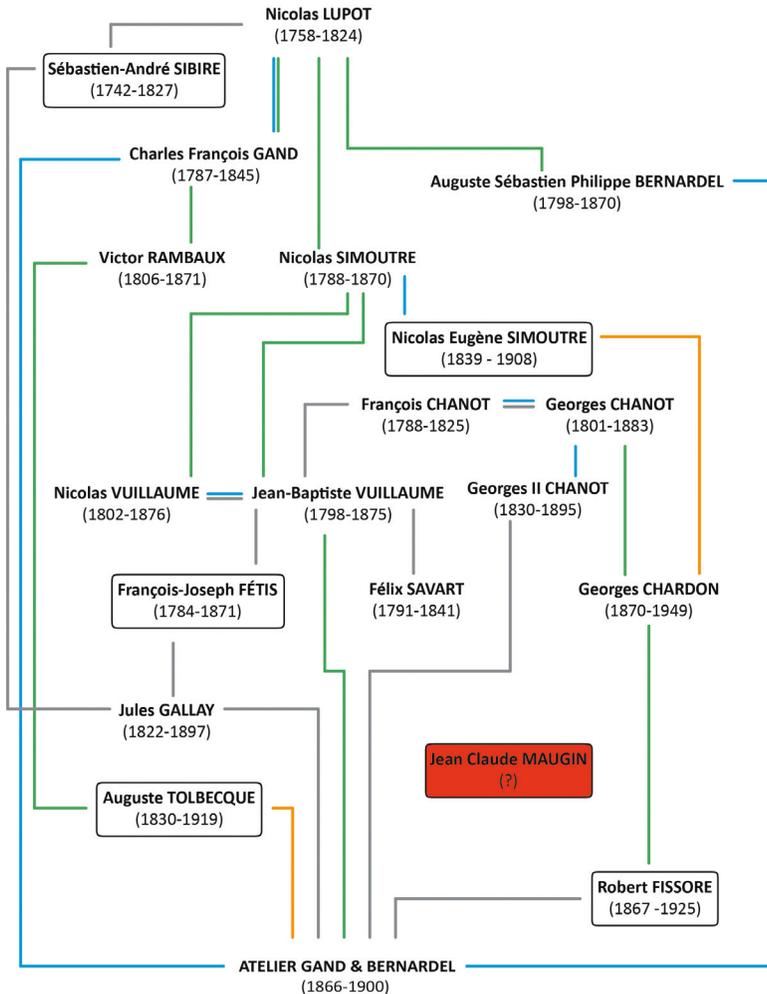


Fig. 2. Construction des liens de parenté entre ateliers et auteurs des traités à Paris durant le XIX^e siècle

Or, comme l'auteur de *La Chélonomie* prévient, dans « l'Avertissement », qu'il n'en est que le rédacteur, et n'a fait que coordonner les notes et observations recueillies par Nicolas Lupot pendant un exercice de trente années, on peut donc être certain que les indications données sont exactes ; car Lupot, qui a été un des plus grands luthiers français de la fin du siècle dernier et du commencement de celui-ci, a pu facilement étudier les violons des maîtres italiens et a dû être appelé à en restaurer un très grand nombre, qui n'avaient jamais été réparés¹⁵.

Auguste Tolbecque, quant à lui, se réfère à Gustave Bernardel : « Bien que j'aie pratiqué et vu pratiquer cette double opération, avant de la conseiller dans ce traité, j'ai voulu consulter mon vieil ami Gustave Bernardel, et voici sa réponse : [...] les doublures qu'on mettra ensuite devront être en bois forcé, afin de donner plus de résistance aux endroits faibles¹⁶. »

Innovations et évolution des techniques d'intervention

Tout au long du siècle, s'étendant de l'édition de *La Chélonomie* de l'abbé Sibire en 1823 à celle de l'ouvrage de Tolbecque en 1903, publications et rééditions contiennent de longues descriptions sur les interventions devant être pratiquées comme restauration. L'étude comparative des ouvrages montre une évolution dans la mentalité des acteurs pratiquant les gestes. Elle permet d'illustrer l'évolution des techniques d'intervention qui ne cesseront de se sophistiquer et intégreront une dimension visuelle au rendu de restauration peu prise en considération jusqu'alors. On y découvre au travers de l'évolution des techniques et des outils que les fabricants d'instruments de musique bénéficient de l'évolution technologique de leur époque et de la pratique de l'expérimentation initiée dès le début du siècle¹⁷ et favorisée par le développement de l'accession à l'instruction. La publication par

15 Laurent Grillet, *Les Ancêtres du violon et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets*, Paris, Schmidt, 1901, t. II, p. 101.

16 Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier*, op. cit., p. 215-216.

17 On peut citer à ce sujet, dans la première partie du siècle, la présentation devant l'Académie des sciences du violon « rationnel » de Félix Savart dès 1818. Au-delà de l'intérêt obtenu par cette invention, la démarche doit être soulignée. Elle associe

François-Joseph Fétis (1856) des travaux de Jean-Baptiste Vuillaume sur l'accord des tables et des fonds des violons en est un exemple¹⁸. Notons de plus la part importante prise par les innovations s'agissant des matériaux, outils et techniques de travail.

Ainsi, Jean-Baptiste Vuillaume mettra en œuvre de nombreuses tentatives concevant par exemple des archets en métal ou en ivoire (fig. 3). L'évolution du regard, l'attention plus grande portée aux matériaux, à la technologie et aux nouvelles études scientifiques sont la conséquence du climat culturel et technologique de l'époque.

60

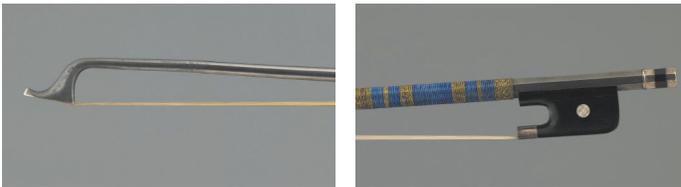


Fig. 3 Archet de violon en métal réalisé par Jean-Baptiste Vuillaume (inventaire n° E.659, collection du Musée de la musique). La baguette est constituée d'une feuille d'acier pliée et soudée (Chouquet, 1875 ; p. 11). La plaque de tête est en maillechort.

Si presque aucune information sur l'existence d'outils spécialisés pour la réparation n'est décelée dans les inventaires des luthiers parisiens du XVIII^e siècle, les traités du XIX^e siècle sont prolixes sur le sujet. On y trouve la description précise des interventions les plus usuelles et les différentes éditions permettent de les situer d'un point de vue diachronique.

De l'instrument ancien « raboté » à l'instrument « restauré »

Parmi l'ensemble des interventions, ce sont principalement les techniques de réassemblage des fractures qui ne cessent d'évoluer. Ces

un grand scientifique à l'exploration des propriétés du violon et ce, appuyé sur les savoirs de l'époque.

18 François-Joseph Fétis, *Antoine Stradivari. Luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius. Précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements*, Paris, Vuillaume, 1856.

interventions conservent au début du siècle un caractère strictement fonctionnel et semblent ne pas devoir retenir l'attention du lecteur trop longtemps. Ainsi, l'abbé Sibire élude la question en moins de deux lignes : « Si il ne s'agissait que de rapprocher les cassures, un peu de colle ferait l'affaire, cela serait un jeu¹⁹. » Quelques années plus tard, Maugin ne s'y attarde pas non plus : « Voilà maintenant comme on soude les fentes qui peuvent exister, soit à la table, soit au fond des instrumens », précise-t-il dans son *Manuel Roret* : « On glisse de la colle bien chaude dans ces cassures, et serrant de la main gauche la partie de la table ou du fond sur laquelle se trouve cette fente, pour faire remettre les deux lèvres de la fente à leur place respective ; serrant dis-je, la table ou le fond contre une cheville que dans un des trous de l'établi, vous posez, en dedans de l'instrument, un morceau de fort papier sur la fente [...]. Ce morceau de papier ainsi appliqué, vous passez sur toute sa longueur un fer chaud qui, faisant dessécher la colle, fixe la cassure²⁰. »

Aucune description d'outillage ni de soin particulier à appliquer au geste n'accompagne le texte. L'intervention manifestement régulièrement pratiquée n'a qu'un sens fonctionnel. Le collage doit tenir sans plus de précision. À la toute fin du siècle, l'évolution technique est notable et l'importance apportée au soin dans la mise en œuvre des collages reflète une volonté de minutie, de précision que l'on peut rapprocher du désir sans cesse accru de dissimulation à l'œil des accidents survenus à l'instrument. C'est ainsi que Tolbecque consacre un chapitre entier de son ouvrage à la réparation. Il préconise l'utilisation d'étaux, éléments majeurs d'innovation du traité, et décrit sur de nombreuses pages la fabrication de serre-joints en bois pour maintenir jointifs les bords de la fracture : « Pour le serrage latéral de toutes ces fractures, on fera des petits serre-joints légers de peuplier [...]

19 Sébastien-André Sibire, *La Chélonomie ou le Parfait luthier*, op. cit., p. 123.

20 Jean-Claude Maugin, *Manuel du luthier*, t. 1, *La Construction intérieure et extérieure des instruments à archet tels que violons, alto basses et contre-basses*, t. II, *La Construction de la guitare*, t. V, *La Confection de l'archet*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1834, p. 134.

Ces serre-joints seront modifiés, quant à leur forme, suivant la nécessité et ajustés le mieux possible pour qu'ils tiennent bien à leur place²¹. »

Reconstituant de la sorte une continuité dans l'objet au travers d'assemblages minutieux, les réparateurs souhaiteront aussi restaurer les voûtes en maintenant intacte à leurs yeux l'intégrité initiale des instruments « anciens » devenant pour certains prestigieux. Ils mettront en place pour cela de multiples méthodes de « revoûtage », développant méthodes, outils et savoir-faire largement précisés dans les traités. Ainsi, Tolbecque nous apprend qu'il existe plusieurs techniques : « La première, qui est la plus simple, consiste à renforcer les parties plates [...], faibles et usées, par du bois neuf et de même espèce que l'on colle en contre-parement. La seconde consiste à doubler à bois forcé²² les parties curvées [...] des tables et des fonds, qui ont été maltraités par l'usure ou d'autres causes, avec des contreperties. La troisième consiste à enlever à la table ou au fond une portion circonscrite en creusant le bois et en ajustant une pièce convexe prise dans la masse d'un bois de même essence²³. »

62

Reconstituer une unité d'aspect, masquer l'existence des interventions

Continuité de structure, de forme et d'aspect de surface sont tout à la fois recherchés et développés. Si, là encore, les siècles précédents semblent muets sur les pratiques en vigueur, la notion de retouche de vernis, en tant qu'apport de matière sur les zones ayant subi une intervention comme le recollage d'une fracture, apparaît lisiblement au travers des descriptions techniques. Elle confirme une modification profonde dans la perception de l'instrument par le musicien et le luthier et celle-ci se construit durant tout le siècle. Les nouvelles pratiques d'entretien qu'elle va initier et qui seront lisiblement décrites dans l'ouvrage de Simoutre (1886) par exemple, à la toute fin du siècle,

21 Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier*, *op. cit.*, p. 214.

22 En pied de page du texte original, on trouve la note suivante : « On appelle pièce à bois forcé une pièce prise suivant le fil droit du bois sans se préoccuper de la concavité de la partie de l'instrument sur laquelle elle s'appliquera et qu'on y fera adhérer en la forçant, soit avec une contre-partie, soit avec un sac de sable chaud. »

23 Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier*, *op. cit.*, p. 214-215.

ne semblent pas être pratiquées de façon régulière quelques décennies auparavant²⁴. L'aspect visuel du violon de Pierre Baillot, conservé dans la collection du Musée de la musique tel qu'il était lors de son usage durant les enseignements, illustre une pratique encore balbutiante de dissimulation des stigmates d'usage portées par un instrument en état de fonctionnement régulier (fig. 4).



Fig. 4. On note l'aspect visible de l'ensemble des fractures présentes sur la table d'harmonie du violon aya e violoniste Pierre Baillot, avec lequel il enseignait (inventaire n° E.242, collection du Musée de la musique).

On y lit un violon fonctionnel, portant de nombreuses traces d'usage typiques d'une manipulation quotidienne, une structure fonctionnelle convenablement stabilisée d'un point de vue mécanique mais sans qu'aucun effort de dissimulation des fractures soit décelé. Certes, il ne s'agit pas là d'un violon réputé signé d'un des grands noms de l'école italienne – qui probablement auront bénéficié les premiers de gestes techniquement plus sophistiqués, comme peut le montrer l'intervention faite par Jean-Baptiste Vuillaume sur le violon de Guiseppe Guarneri dit le Allard, visible dans la collection permanente du Musée de la musique²⁵ – mais il peut quand même témoigner d'une pratique standard de l'époque. L'analyse des traités montre bien l'évolution des usages et l'apparition d'une dimension esthétique de plus en plus importante tout au long du siècle. Considérons à ce titre la place que prend l'ensemble des gestes techniques liés à la retouche de vernis dans cette littérature²⁶. Si la retouche de vernis est totalement

24 Nicolas Eugène Simoutre, *Un progrès en lutherie*, Bâle, chez l'auteur et M. Bernheim, libraire-éditeur, 1886.

25 Inventaire n° E.1217.

26 La notion de retouche est aujourd'hui soigneusement identifiée et se décline suivant différentes catégories. Ainsi, « retouche illusionniste », « retouche de

absente du manuel de Maugin en 1823, Tolbecque est prolix à son sujet et identifie clairement ses objectifs en les plaçant dans le champ esthétique et visuel bien plus que dans celui de la protection de l'objet. Sa préoccupation majeure consiste à donner au praticien les moyens techniques de rendre toutes les interventions structurelles effectuées parfaitement invisibles. Il insiste sur cet objectif au travers même de la sélection des pièces de bois qui en amont doivent être intégrées à l'instrument, soulignant le choix du bois que doit faire le luthier pour cela. Cherchant à maîtriser les reflets et vibrations provoqués par le vernis sur les motifs du bois, il décrit soigneusement l'orientation même de son débit, regrettant que la nécessité de mettre le bois en « sens contraire » puisse avoir « l'inconvénient de rendre la réparation très apparente ». Parlant d'un recollage, il précise l'importance de l'aspect visuel final que doit revêtir une réparation, affirmant que « le joint pourra jusqu'à un certain point se dissimuler par l'application d'un raccord de vernis adroitement fait »²⁷.

Insistant sur ce point, Tolbecque décrit soigneusement les produits à employer, les classe. Il énonce parfois certains de leurs inconvénients en praticien confirmé : « Le reproche que l'on peut faire cependant à ce vernis ou à la gomme laque pure, c'est d'avoir un brillant vitreux que le polissage n'enlève que momentanément et qui laisse toujours voir les parties reprises à côté du vernis original²⁸. »

L'invention du violon « ancien » ou « historique »

L'apparition des techniques de dissimulation – que la facture instrumentale ne cessera de perfectionner jusqu'à aujourd'hui – suit l'évolution des valeurs marchandes acquises par les instruments des maîtres appréciés, qui connaîtra une croissance constante,

surface », « retouche en volume » sont des termes qui décrivent les techniques mises en œuvres pour combler une zone lacunaire où le revêtement de surface, dont on considère qu'il fait partie de l'œuvre, est absent.

²⁷ Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier, op. cit.*, p. 236.

²⁸ *Ibid.*, p. 239.

principalement dans la seconde moitié du siècle²⁹. Elles conduisent à la création d'un objet singulier, hors des âges, sur lequel aucune rupture temporelle ne subsiste, mais conservant dans le même temps des patines de ce que l'on nomme encore aujourd'hui le « violon ancien ».

Dans son ouvrage, Tolbecque aborde l'emploi de produits chimiques dont l'usage semble courant : « Quelques luthiers [...] étendent sur le bois une légère couche de bichromate de potasse dissous dans de l'eau. Ce sel a pour effet d'oxyder la surface du bois et lui donner un ton jaune brun ayant quelque analogie avec celui du bois bruni par le temps³⁰. » Il s'agit, dans le même temps, de construire un aspect visuel faisant disparaître toute trace de chocs, fractures, événements temporels ponctuels, et de proposer à la vue un objet patiné : l'objet reste ainsi témoin d'une époque ancienne sans que des traces de discontinuités existent. Le « violon ancien » devient un instrument témoin du temps de sa genèse – car présentant à la vue (et à l'ouïe selon d'innombrables témoignages écrits qui restent encore à prouver de nos jours) un aspect patiné d'un autre temps – tout en appartenant à l'époque du restaurateur-réparateur –, car adapté aux goûts et aux modes de l'époque de son intervention. Ce « violon ancien » devient ainsi en même temps praticable et moderne, ancien et historique, évocateur de toutes les époques.

Pour autant, les écrits techniques précisent soigneusement les contours de ce qu'il semble impératif de modifier sur ces objets anciens. Tous soulignent l'indispensable modification de la barre d'harmonie, du renversement du manche, suggèrent d'adapter les épaisseurs des pièces. Des cotes normalisées apparaissent et sur ce point l'ensemble des traités est formel, tout instrument « hors norme » doit subir une retaille. Cette dernière transformation modifie totalement la silhouette

29 On pourra, à ce sujet, consulter le fac-similé des carnets d'expertise du célèbre luthier et expert Eugène Gand qui note sur plus de trente années l'évolution de leur coût, parfois pour un même instrument plusieurs fois étudié ou vendu par ses soins (*Catalogue descriptif des instruments de Stradivarius et Guarnerius del Gesù. Vingt années d'expertise d'un grand luthier parisien : 1870-1891*, Spa, Les Amis de la musique, 1870).

30 Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier*, op. cit., p. 239-240.

et le fonctionnement de l'objet. Elle requiert une « main très sûre ». Elle a nécessité la conception de techniques complexes de mise en œuvre : bords ou demi-bords reconstitués venant, comme le souligne Tolbecq, faire contrainte au moment du collage pour cintrer la pièce d'origine (fig. 5). Rétrécis, recoupés retailés, recevant d'autres manches aux proportions et positions différentes, transformés profondément dans leurs propriétés mécaniques, les instruments doivent s'adapter coûte que coûte aux exigences stylistiques voire idéologiques de cette époque.

66



Fig. 93. — VUE D'UN CÔTÉ DE TABLE RECOUPÉ AVEC BORD ET FILET CONSERVÉS.

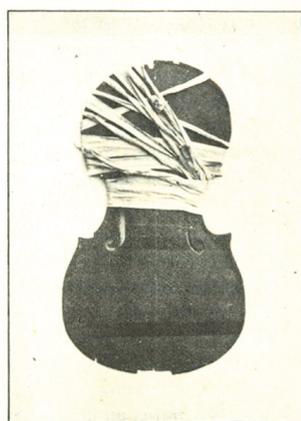


Fig. 94. — PROCÉDÉ POUR COLLER LES BORDS ET LES FILETS APRÈS LE RECOUPAGE.

Fig. 5. Description technique d'une mise aux normes dimensionnelles d'un instrument par Tolbecq³¹

Des gestes aux mots, terminologie des interventions et des maux

Au fil du siècle apparaissent des termes nouveaux – ou en tout cas jamais employés auparavant – concernant l'instrument de musique. Nombre d'entre eux sont plusieurs fois repris et constituent un dictionnaire dont le **tableau 1** présente quelques exemples en face desquels le terme actuel a été consigné.

31 Auguste Tolbecq, *L'Art du luthier*, op. cit., p. 245.

Action	Terminologie	Traités	Terminologie actuelle
Pour ouvrir un instrument	Ouvrir	Maugin – 1834	Détabler
	Décoller les tables	Fétis – 1856	
	Détabler	Simoutre – 1886	
		Fétis – 1856	
		Sibire – 1823	
Pour modifier la barre d'harmonie	Rafraîchir la barre		Rebarrer
	Réaliser une demi-barre telle que précédemment	Sibire – 1823	
	Corroborer la barre,	Sibire – 1823	
	renforcer	Sibire – 1823	
	Rebarrer	Maugin – 1834	
	Enlever la barre, remplacer la barre	Fétis – 1856	
	Remplacer (la barre), substituer (la barre)	Maugin – 1834	
	Replacer une barre	Fétis – 1856	
		Simoutre – 1886	
Pour réassembler une cassure sur une partie de l'instrument	Rapprocher des fractures	Sibire – 1823	Recoller
	Souder les fentes, fixer la cassure	Maugin – 1834	
	Faire disparaître (les traces d'une fracture)	Simoutre – 1886	
	Rétablir une jointe	Tolbecque – 1903	
	Consolider	Tolbecque – 1903	

Tableau 1. Terminologie identifiée dans les traités et terminologie moderne, associées à une même intervention sur un instrument

Au-delà de la conception réelle d'un dictionnaire des pratiques, preuve indirecte de la construction d'une transmission au sein des ateliers des savoir-faire hérités des générations précédentes, l'analyse de la terminologie montre une formalisation précise des causes des dégradations. Autour du concept de conservation, visible dans plusieurs traités tout au long du siècle et qui semble être utilisé dans un sens générique principalement opposé à l'idée de dégradation, une différenciation voit le jour entre des causes internes et externes à l'objet. Deux facteurs externes de dommages aux instruments font leur apparition : l'« humidité » et la « température ». L'une comme l'autre sont identifiées comme des facteurs de risque et de préjudice s'ajoutant aux outrages du temps.

Ainsi, Simoutre précise en 1886 : « Nous allons maintenant rechercher les moyens de conserver ces chefs-d'œuvre, de les restaurer quand l'incurie, l'ignorance et le vandalisme des hommes, ou bien, les accidents, l'influence, les variations de la température, et par-dessus tout, l'action dissolvante du temps, les ont détériorés ». Plus loin, il détaille ses propos sur la température : « Le refroidissement, même dans une chambre, ramollit la colle, et comme la traction des cordes est très forte, le manche est tiré en avant et la touche baissée vers la table »³².

LES ARCHIVES DES ATELIERS DE LUTHIERS CONSERVÉES AU MUSÉE DE LA MUSIQUE : UNE CONFIRMATION DES PRATIQUES DÉCRITES DANS LES TRAITÉS

68

Le Musée de la musique conserve un important fonds d'archives aujourd'hui accessible en ligne. Il s'agit des livres, livres-journaux, correspondances commerciales, qui peuvent nous aider à décrire avec précision les activités quotidiennes d'un atelier³³.

Dans ces archives, on trouve quarante-cinq livres (période 1816-1944), dont dix se réfèrent à la période de l'entreprise Gand & Bernardel entre 1866 et 1900. Cet atelier est parmi les plus célèbres de son époque. Créé par Charles-Adolphe et Eugène Gand, élèves de Nicolas Lupot – lui-même considéré comme le récipiendaire de la grande école italienne du xvii^e siècle –, il est poursuivi par Ernest et Gustave Bernardel, Albert Caressa, Henri et Émile Français, et enfin Jacques Français, traversant plus d'un siècle et demi de l'histoire de la lutherie. À partir du milieu du xix^e siècle, l'atelier Gand & Bernardel acquiert le statut de « luthier du Conservatoire et travaille régulièrement pour le Musée instrumental dont sont issues les collections de l'actuel Musée de la musique³⁴ ». Retraçant l'activité de cet atelier sur une période balayant les trois quarts du siècle, ces archives sont donc une source riche à questionner tant du point de vue de l'histoire des interventions

32 Nicolas Eugène Simoutre, *Un progrès en lutherie*, op. cit., p. 62.

33 Archives du Musée de la musique, collections numérisées des archives de luthiers et de facteurs d'instruments, disponible en ligne : <http://archivesmusee.citedelamusique.fr>, consulté le 11 octobre 2019.

34 Voir à ce sujet Florence Gétreau, *Aux origines du Musée de la musique*, op. cit.

effectuées sur la collection du musée que pour décrire la pratique du siècle au regard du rôle dominant que ces deux ateliers ont pu jouer dans le milieu professionnel. Ainsi, sans que ces luthiers aient eux-mêmes participé directement à la rédaction de traités, ils sont cités par plusieurs auteurs comme l'atelier dans lequel telle ou telle méthode aura été testée³⁵, laissant penser qu'ils ont entretenu des liens très étroits avec les auteurs des traités dont nous venons de faire mention.

Concernant notre propos, trois points ressortent de ces archives pour venir éclairer certains éléments recueillis lors de l'analyse des traités. Si l'on se réfère à la période d'activité de l'atelier – durant laquelle, nous l'avons vu, émergent quelques-unes des pratiques qui s'inscrivent dans la conception actuelle de la restauration –, peu d'interventions sont référencées. La transcription des interventions de la période 1866-1900 révèle environ quarante instruments en trente-quatre ans, un montant limité, après tout, si l'on considère l'importance numérique de la collection du musée.

Est-ce le signe d'une volonté de limiter les interventions sur les objets muséaux ? S'agit-il déjà d'une approche moderne au sens de la minimisation des interventions telles qu'elles peuvent être pensées aujourd'hui dans les musées soucieux d'une réelle conservation ?

À partir de 1884, les descriptions des interventions semblent devenir plus détaillées. Il est difficile cependant de savoir si cela est dû à l'importance « patrimoniale » attribuée aux instruments restaurés par le musée ou par l'atelier (plus d'importance donc plus de détails), ou s'il s'agit d'une tendance liée à la vie même de l'atelier et que les archives viendraient conforter.

Enfin, on note l'apparition fréquente du terme *visiter* pour décrire une action sur un instrument, alors que ce terme ne figure dans aucun des traités examinés. Il semble définir l'observation de toutes les parties de l'instrument et, peut-être dans certains cas, leur entretien. Dans de nombreux cas, il est suivi d'une liste de verbes qui décrivent des actions et des interventions (par exemple : « visité et recollé »).

35 Voir l'ouvrage de Simoutre par exemple dans lequel l'atelier de Gand est nommément cité en référence de ses méthodes (*Un progrès en lutherie, op. cit.*).

Une analyse des prix des interventions accessibles dans ces archives, montre que si le terme *visiter* apparaît seul, le montant se situe entre 8 et 12 francs. Lorsqu'il s'agit du terme *recollé*, il se situe à partir de 20 francs. Souvent, la description d'un simple collage (« recollé ») voisine avec les termes *visité* ou *visiter*, et l'on voit la mention d'un prix extrêmement bas lorsque ce terme est utilisé seul. Ces considérations relatives aux valeurs attribuées aux interventions aident à cerner ce que ce terme représente. On peut raisonnablement penser que ce vocable recouvre un examen approfondi de l'instrument pour en contrôler et évaluer l'état de conservation (au sens moderne du terme).

Ainsi, la comparaison de ce terme et des montants facturés (8-12 francs) avec le salaire journalier moyen d'un ouvrier vers la fin du siècle (environ 5-6 francs) semble montrer que l'action de « visiter » un instrument correspond à une activité de plusieurs heures, pouvant s'apparenter à un constat de l'état de l'objet débouchant sur des préconisations d'interventions à effectuer. Une action qui demande temps et compétence.

L'examen de ces archives laisse entendre que les interventions sur les instruments à archet du musée ne semblent pas s'écarter de la routine typique d'un atelier traditionnel de la même période, une routine identique à celle décrite dans les traités. Aucune pratique particulière n'émerge des documents. La terminologie employée reprend celle identifiée dans les traités. Le remplacement d'une âme, d'un chevalet et des cordes, par exemple, sera souvent décrit sous les termes *monté* ou *remonté*, vocable présent dans les traités explorés.

En plus des pratiques traditionnelles d'intervention (rebarrage, monture, modification de la touche) qui semblent concorder avec ce que les traités décrivent, on peut trouver, grâce aux informations puisées dans les ouvrages imprimés, une attention particulière portée aux retouches de vernis ainsi qu'aux interventions cherchant à rendre le moins visible possible les différences entre pièces d'origine et pièces remplacées ou ajoutées. Le vocable *raccorder* est à souligner. Il illustre parfaitement la conception de la restauration invisible, qui tout au long du siècle ne cessera de s'affirmer.

Comme l'on pouvait s'y attendre, aucun des traités du XIX^e siècle ne différencie vraiment la pratique d'une réparation de celle d'une restauration, et les deux termes sont le plus souvent employés comme synonymes. Ils décrivent surtout l'exécution d'une action appliquée sur un instrument d'une époque différente de celle de l'intervenant. Celui qui réalise la « réparation » ou la « restauration » peut d'une fois à l'autre être un luthier, luthier-réparateur, réparateur, restaurateur. Cette confusion des termes perdure tout au long du XIX^e siècle et semble affirmer qu'une pratique polyvalente prévaut au sein des ateliers parisiens. Cette polyvalence technique, loin d'être seulement notée, semble souhaitée : « Il ne suffit pas au luthier de savoir bien établir un instrument neuf, il faut encore qu'il puisse réparer les anciens instruments³⁶. »

Sans pour autant que la terminologie ne se clarifie véritablement, on note, à la fin du siècle, un glissement des mentalités dans l'acte de la réparation elle-même, qui peut apparaître plus conforme à notre conception moderne : c'est le cas dans l'ouvrage écrit en 1886 par Nicolas Simoutre (1788-1870), élève de Nicolas Lupot à Paris, intitulé *Un progrès en lutherie*, dans lequel il décrit aussi un support harmonique, une de ses inventions fondée sur les récentes recherches sur l'acoustique du violon de Félix Savart. On y trouve surtout un important chapitre dédié aux réparations, dont le titre « Études sur les réparations » révèle l'objectif de l'auteur. On peut y lire que « le vandalisme des réparateurs s'est le plus exercé. Au lieu de respecter les épaisseurs des centres, ils les crurent trop fortes comparativement à celles des joues ; ils s'acharnèrent à les diminuer dans le vain espoir d'obtenir plus de sonorité ». « Et nous, réparateurs, contentons-nous de réparer strictement le dégât, sans chercher à rendre l'instrument meilleur », conseille-t-il³⁷.

Le parcours comparé de ces sources et les quelques exemples matériels proposés en illustration de notre propos offre un éventail des principales interventions effectuées sur les instruments à archet et de leur évolution

36 Jean-Claude Maugin, *Manuel du luthier*, op. cit., p. 130.

37 Nicolas Eugène Simoutre, *Un progrès en lutherie*, op. cit., p. 56.

diachronique au cours du XIX^e siècle en France. La terminologie et la présence récurrente de chapitres d'ouvrages dédiés à la restauration montrent une pratique quotidienne de cette activité de restauration, tout au long du siècle, dans les ateliers parisiens. Elles montrent également qu'il n'existe pas de séparation nette entre les activités de facture et de restauration. Si, comme on pouvait s'y attendre, la pratique semble précéder sa présentation écrite, la comparaison avec les interventions effectivement réalisées démontre une cohérence entre les sources écrites et la réalité artisanale du siècle³⁸.

772

L'ensemble de la production des traités concernant la facture du violon est l'œuvre d'un petit cercle de luthiers, les plus influents et importants de leur époque, luthiers « savants », luthiers innovants dans leur domaine ; tous désireux d'expérimenter techniques et matériaux, de profiter des derniers développements de la technologie moderne et d'améliorer le potentiel des instruments au travers de l'expérimentation, liée aux développements les plus récents de la physique et de l'acoustique appliquées aux instruments à cordes ; créateurs en partie des notions modernes de conservation et de conservation-restauration³⁹.

38 Jean-Philippe Échard *et al.*, « Documentary and Material Evidence of Nineteenth-Century Interventions on Musical Instruments of the Musée de la musique in Paris », art. cit.

39 Pour aller plus loin on consultera : Gustave Chouquet, *Le Musée du Conservatoire national de musique. Catalogue raisonné des instruments de cette collection par Gustave Chouquet*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils et C^e, 1875.

AMÉLIORATIONS DU VIOLON ?
DÉPÔTS DE BREVETS D'INVENTION
AU XIX^e SIÈCLE

*Pierre Caradot*¹

Comme n'importe quel luthier, je suis passionné par cet instrument d'une simplicité et d'une efficacité redoutables qu'est le violon. Le luthier fabricant met et remet son ouvrage sur l'établi, perpétuellement à la recherche de son idéal sonore et esthétique. Il assimile les travaux de ses maîtres, échafaude des théories, les met en pratique. L'intérêt du luthier restaurateur est qu'il apprend par l'observation des instruments de ses prédécesseurs. Le luthier fabricant approfondit sa sensibilité aux matériaux qu'il utilise.

Alors jeune luthier, il a fallu qu'un bon nombre de violons de Miremont, de Gand, de Clément (illustres prédécesseurs du XIX^e siècle) me passent entre les mains avant que le libellé de leurs étiquettes et autres marques ne me fasse réagir : « Miremont breveté SGDG », « Gand breveté », « Clément luthier breveté »... Mais pourquoi donc « breveté » ? Brevet d'excellence ? Brevet de maîtrise ? Aucun indice sur les violons en question, qui semblaient tout à fait « ordinaires ». Quelques questions plus tard, ma curiosité fut satisfaite par mon maître Étienne Vatelot et par quelques confrères : certains luthiers ont déposé

1 Je tiens à remercier Stéphanie Moraly et Suzanne Gessner, professeurs de violon au CRR de Paris ; mes maîtres, les regrettés René Morizot et Étienne Vatelot ; mon exemple, mon ami et prédécesseur Philippe Dupuy ; Sylvette Milliot et tous les passionnés du violon qui m'ont toujours enthousiasmé. Pour aller plus loin : Béatrice Bouvier et François Fossier, *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, t. IV, 1826-1829, Paris, École des chartes, 2006.

des « brevets d'invention » afin de protéger commercialement une innovation particulière.

Cet éclaircissement appela immédiatement d'autres questions : de quelles inventions s'agissait-il ? Pourquoi les protéger ? Pourquoi les instruments que j'avais pu observer ne paraissaient-ils pas différents des instruments « classiques » ?

C'est ainsi que je me suis intéressé à ce sujet, espérant au fond de moi découvrir quelques secrets bien gardés... au moins par l'administration.

RECHERCHES

74

Ma première démarche fut de reprendre et fouiller la littérature existante. Ainsi, Tolbecque, dans *L'Art du luthier*, évoque dans un grand chapitre diverses inventions de Gand Père, de Rambaux, etc.². Le catalogue de l'exposition de 1988, *Instrumentistes et luthiers parisiens*, dirigé par Florence Gétreau³, les livres de Sylvette Milliot⁴, l'historienne de notre profession, et les travaux de Malou Haine, notamment son ouvrage *Les Facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle*⁵, abordent le sujet de manière intéressante.

Ma seconde démarche fut de me rendre à l'INPI (Institut national de la propriété industrielle) qui, comme par un fait exprès se trouvait alors rue de Saint-Pétersbourg dans le VIII^e arrondissement de Paris⁶, soit à deux cents mètres du Centre musical de Paris (sis rue de Rome). L'immeuble qui abritait l'INPI était un bel endroit, une ancienne institution religieuse. Le bâtiment était divisé en trois secteurs ouverts au public : un secteur administratif où l'on pouvait déposer son dossier

2 Auguste Tolbecque, *L'Art du luthier*, Niort, chez l'auteur au fort Foucault, 1903.

3 Florence Gétreau (dir.), *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1988.

4 Sylvette Milliot, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960*, Spa, Les Amis de la musique, t. I, *La Famille Chanot-Chardon*, 1994, t. II, *Les Luthiers du XVIII^e siècle*, 1997, t. III, *Jean-Baptiste Vuillaume et sa famille*, 2006 ; ead., *Nicolas Lupot, ses contemporains et ses successeurs, Pique – Thibout – Gand – Bernardel*, Messigny/Vantoux, JMB Impressions, 2015.

5 Malou Haine, *Les Facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1985.

6 Aujourd'hui l'INPI se trouve 15, rue des Minimes, à Courbevoix.

d'inventeur, payer les droits, photocopier, etc. ; un secteur où l'on pouvait consulter, sous forme de microfilm ou sur ordinateur, tous les brevets déposés aux XX^e et XIX^e siècles ; et enfin un secteur, dans l'ancienne chapelle transformée en bibliothèque, où étaient conservés tous les catalogues papier des brevets déposés depuis l'origine de la législation sur la propriété industrielle, soit de l'année 1791, jusqu'à l'année 1901.

Un travail long et fastidieux commença alors. L'objectif fut dans un premier temps de répertorier, puis dans un second temps de dépouiller tous les brevets concernant spécifiquement notre métier de luthier du quatuor, déposés au XIX^e siècle.

Aujourd'hui, l'ensemble du travail n'est pas achevé mais je livre ici un aperçu qui permet de réfléchir sur l'évolution de ce « sacré » violon qui nous passionne tant.

RÉSULTATS

Environ 4 300 brevets relatifs à la musique ont été déposés entre 1791 et 1901. Sur ce nombre, environ 100 concernent plus précisément la lutherie du quatuor à cordes en général, selon les critères suivants : brevets émis par des luthiers professionnels ou amateurs, brevets émis par d'autres personnes à condition qu'ils aient pour centre d'intérêt l'un ou l'autre des instruments du quatuor ou ses archets.

Une seconde sélection m'a permis d'extraire les brevets déposés par des luthiers ayant acquis une solide réputation, et dont la qualité des violons est incontestable et confirmée dans le temps jusqu'à nos jours, car on peut d'emblée avoir un *a priori* favorable pour une invention d'un de ces luthiers ayant un très haut degré de maîtrise.

Par ailleurs, je ne me suis pas penché spécifiquement sur les vernis, les améliorations du bois ou les colles, sauf lorsque la relation avec les instruments du quatuor était clairement établie par l'inventeur.

Cette centaine de brevets recensés se compose comme suit :

– 36 concernent les accessoires (touches, sourdines, mentonnières, piques, etc.) ;

- 3 concernent le vernis des instruments (pas d'inventeur du nom de Stradivarius malheureusement...);
- 12 concernent des instruments proches du violon mais dont les différences en font quasiment des nouveaux instruments (« violon trompette », « violon en cristal », « violon meuble »...);
- 10 concernent l'archèterie (crins, systèmes de méchage, innovation dans les formes, archets pliants...);
- 45 concernent l'amélioration à proprement parler des instruments du quatuor.

Les dates d'enregistrement s'échelonnent entre le 11 décembre 1817 et le 30 novembre 1901. Dans la masse des inventeurs, il y a d'illustres inconnus, des musiciens amateurs, des instrumentistes professionnels, un sabotier, un coiffeur, deux aubergistes, quelques mécaniciens... (le violon passionne tout le monde); et bien sûr des luthiers, plus ou moins renommés parmi lesquels on peut citer Thibout, Chanut, Clément, Steininger, Vuillaume, Rambaux, Gand, Miremont, Hel, Thibouville, Grandjon, Richelme, Mennesson, Delanoy, Mermillot et Mougenot. Des luthiers étrangers, allemands et anglais essentiellement, ont également protégé leurs trouvailles pour le marché français.

76

ANALYSE

Pour comprendre cette débauche d'inventions, il faut remettre le métier dans son contexte durant le siècle de la révolution industrielle. La situation économique du début du XIX^e siècle est très favorable, avec une forte croissance à partir de 1805. Entre 1805 et 1820, on compte environ trente luthiers à Paris, en 1830 une quarantaine. Puis la croissance du nombre d'ateliers s'accélère, culmine autour d'une centaine, avant de régresser assez fortement dans les dernières décennies du siècle. Dès le début du XIX^e siècle, des rencontres industrielles (expositions nationales, internationales...) sont imaginées pour encourager les fabricants à développer leurs entreprises, par l'innovation, par la compétition. En 1827, lors de l'une des premières grandes expositions nationales, les luthiers Nicolas, Chanut, Lété, Thibout et Vuillaume reçoivent une médaille d'argent, Clément et

Laprévotte une médaille de bronze. Cette publicité est très importante pour leur renommée.

À partir de 1840 s'ouvrent à Paris des succursales d'ateliers de Mirecourt (Poirot, Martin). Parallèlement, des facteurs parisiens ont l'ambition de devenir des hommes d'affaires. Ils dirigent des ateliers de taille remarquable, ouvrent ou prennent des parts dans des ateliers de Mirecourt (Vuillaume, Husson, Buthod) et dans la fabrication de masse. Le commerce des « anciens », notamment des anciens italiens, bat son plein, avec l'argument « massue » – pour les rendre presque inaccessibles – du secret de fabrication.

En 1847, la crise est violente. Économique, elle implique un bouleversement politique et la restauration de la république. Puis, en 1849, les activités commerciales retrouvent de la vigueur. Le libre-échange avec la plupart des pays européens, instauré en 1860, rend la concurrence très rude, avec l'Allemagne et le Royaume-Uni notamment. Enfin, la guerre de 1870 amorce le déclin de la facture instrumentale française. Entre 1872 et 1896, le nombre d'ateliers parisiens se réduit de 50 % pour revenir à une cinquantaine. La lutherie est sans doute, aux yeux de la société du XIX^e siècle, une industrie de luxe, mais pas une industrie d'art (on le constate par exemple avec l'absence de tout secteur de la facture instrumentale dans les différentes enquêtes sur les ouvriers d'art). C'est surtout un artisanat en phase avec cette nouvelle société industrielle, moderne, ou l'invention, l'innovation, dans le grand mouvement du progrès positif et inéluctable, a une place particulière. Voici un court extrait du livre de Malou Haine, très parlant :

Un facteur d'instrument de musique au XIX^e siècle se doit avant tout d'être inventeur dans sa spécialité. Celui qui se contente de reproduire fidèlement des modèles et qui n'apporte aucune innovation n'est pas digne de la considération des critiques de la presse spécialisée (Almanach, annuaires, comptes rendus d'expositions industrielles, etc.) qui ne les mentionnent que « pour mémoire ». Pour réussir et se faire un nom, il faut innover. C'est là une notion moderne ; or l'artisanat traditionnel n'exige pas l'innovation [...]. Dans la France du XIX^e siècle, les facteurs d'instruments présentent cette ambivalence intéressante d'être des

artisans tournés vers le modernisme de leur époque sans pour autant en adopter les structures. Ils appartiennent aux milieux artisanaux en ce qui concerne leur mode de production, mais ils se rattachent, de par la finalité des produits qu'ils fabriquent, à la création musicale qui connaît alors un plein épanouissement. C'est cette « alliance de l'art et l'industrie » – pour reprendre une expression chère à la presse de l'époque – qui engendre cette catégorie particulière de manufacturiers que sont les facteurs d'instruments de musique. Lors des expositions nationales et universelles, c'est une nécessité pour le facteur d'instruments de musique de présenter ses dernières recherches. Aussi constate-t-on une périodicité dans le dépôt des brevets qui correspond à celle des expositions⁷.

78

En conséquence de cet état d'esprit, des luthiers persuadés de faire progresser les capacités des instruments protègent leurs innovations, pour être certains d'en conserver la paternité, et en tirer profit, si elles devaient être adoptées à l'avenir.

Dans ce contexte, quel est l'intérêt de se plonger dans l'étude de ces brevets ? Leur dépouillement nous renseigne *a posteriori* sur d'autres aspects que l'objet même du brevet, et c'est finalement cela le plus enrichissant. Car il faut argumenter l'intérêt de l'invention lorsqu'on la soumet à l'administration. Le luthier explique donc d'abord les faiblesses de l'instrument (ou de l'archet) qu'il veut corriger, et le raisonnement qui l'a conduit à sa découverte. Ainsi se dessinent, au fil des lectures attentives (la calligraphie de l'époque est parfois difficile à déchiffrer !), des théories sur le fonctionnement mécanique et acoustique du violon. Ces théories paraissent parfois saugrenues, mais on se souviendra que l'acoustique ne devient une science à part entière que dans le courant de ce XIX^e siècle – avec Savart, entre autres chercheurs – et que la formation des luthiers est alors assez loin de tout aspect scientifique. C'est un métier de tradition, de transmission orale et d'expérience. Seuls quelques-uns parmi les artisans, de par leur position sociale, côtoient des théoriciens (collaboration J.-B. Vuillaume et Félix Savart, Chanot et son frère ingénieur, etc.).

7 *Ibid.*, p. 309.

BREVETS D'AMÉLIORATION DES INSTRUMENTS

Brevet de Charles-François Gand

Parmi tous les brevets dépouillés, celui de Gand père, daté de 1840, est peut-être le plus connu (fig. 1 et 2). Il concerne la conception des tables en trois pièces (la partie centrale, d'une largeur égale à l'entre-ff, est pliée à chaud). L'argument est que, la table étant habituellement d'une seule ou de deux pièces sculptées, les fibres du bois sont tranchées aux extrémités. Le son, circulant dans les fibres du bois tel un fluide, se trouve lui-même coupé. Plier la partie centrale évite de couper les fibres. Le son circule mieux dans une longueur de fibre de bois la plus grande possible et sans rupture... Gand père est un des luthiers français les plus renommés. Il a été « luthier du roi », « luthier du Conservatoire ». Il a fabriqué les instruments sur ce principe durant les cinq dernières années de sa vie, en collaboration avec son fils. Le procédé sera abandonné petit à petit durant les années 1850. Les essais comparatifs que l'on peut faire aujourd'hui ne permettent pas de conclure à la supériorité sonore des violons faits selon ce principe. Une plus grande difficulté à mettre en œuvre cette construction particulière lui fait perdre son intérêt.

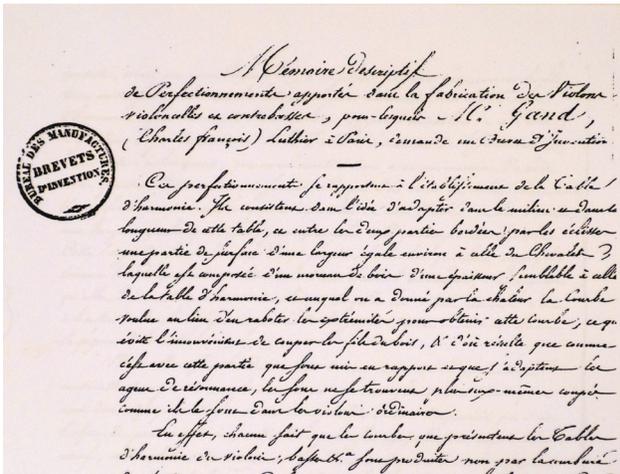


Fig. 1. Première page du brevet de Charles-François Gand, 1840, INPI, brevet n° 11210

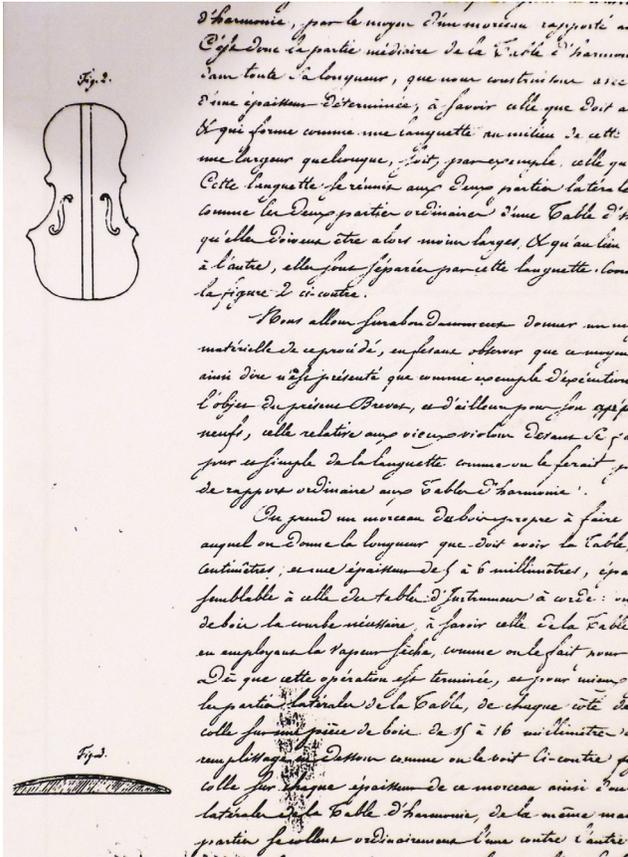


Fig. 2. Suite de la première page du brevet de Charles-François Gand, 1840, INPI, brevet n° 11210

Brevet de François Chanot

Le brevet de François Chanot déposé en 1817 est également célèbre (fig. 3). Il est présenté en détail dans l'ouvrage de Sylvette Milliot sur la famille Chanot⁸. François est le frère ingénieur militaire du célèbre luthier Georges Chanot. Il décrit un violon en forme de guitare et parle longuement de la touche graduée. Il a étudié très précisément

8 Sylvette Milliot, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960*, op. cit., t. I, p. 156-158

ce paramètre et en donne les formules mathématiques de division. Il explique le fonctionnement de l'âme et en déduit qu'il faut la positionner sous les cordes graves (à l'inverse du violon traditionnel). Il remplace la forme compliquée des *fff* en S par une forme simple en arc de cercle, qui coupe moins de fibres de la table. Il s'inquiète de l'angle des cordes au chevalet et propose un cordier réglable. À la fin d'un très long texte de présentation, il raconte que des tests à l'aveugle ont été réalisés comparativement à l'excellent Stradivarius du grand violoniste M. Boucher⁹, et que le jury les a confondus. L'invention n'aura pourtant pas de succès au-delà des années 1830, et ce malgré une tentative de fabrication à plus grande échelle dans un atelier de Mirecourt. Sa forme trop différente, des problèmes de solidité, de possibilité d'entretien et de restauration ont eu raison de cette invention.

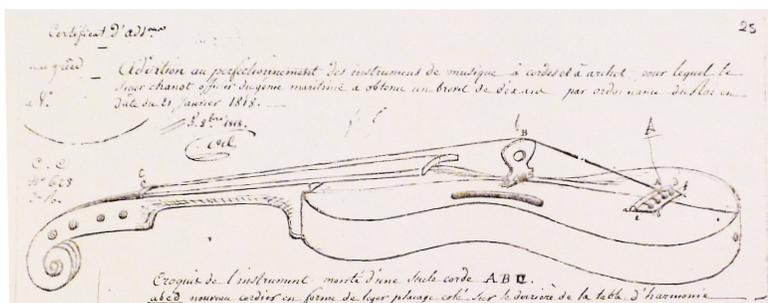


Fig. 3. Certificat d'addition au brevet de 1817 (rapports de l'Institut de France, Académie royale des beaux-arts, les 26 juillet et 24 octobre 1817, et le 3 avril 1819)

Brevet de Jacques-Pierre Thibout

Thibout, luthier de l'Académie royale de musique, présente à l'Académie des beaux-arts ses premiers essais d'amélioration en 1820 mais n'est pas récompensé, le jury se contentant d'exprimer une laconique « satisfaction »¹⁰. Il présente ensuite le perfectionnement de ces essais en 1827, perfectionnement qui n'a pas fait l'objet d'un dépôt de brevet (fig. 4) :

⁹ Anne Penesco. « George Sand : “Je suis née au son du violon” », *infra*, p. 217-230.

¹⁰ Rapport publié dans *Le Moniteur universel* du 24 avril 1820.

Sans agrandir ni rien changer à la forme des instruments, M. Thibout leur a donné une plus grande capacité intérieure en plaçant plus près des rebords des tables les éclisses qui servent à unir la table du dessus à celle du dessous. Par ce moyen, il a obtenu une grande capacité de vibration, ce qui nécessairement donne plus de son à l'instrument. Comme il est reconnu d'après les lois de l'acoustique, que les corps anguleux altèrent la pureté des sons, l'auteur a trouvé le moyen de construire les tasseaux qui servent à soutenir les deux tables d'harmonie de manière à ce que, par leur forme et leur position, ils présentent une surface lisse qui n'offre aucun arrêt au chemin que parcourt le son dans l'intérieur de l'instrument. Enfin, pour améliorer la qualité du son, Thibout emploie une espèce de mixion qui ne laisse aucune trace apparente sur le bois et ne peut l'altérer sous aucun rapport mais qui sert efficacement, lorsque l'intérieur de l'instrument en a été couvert, à donner du moelleux au son, sans rien lui faire perdre de son éclat. De plus, pour contrebalancer la montée du diapason, il renforce ses tables d'harmonie¹¹.

L'argumentaire est pour le moins léger, même au regard des balbutiements de la science acoustique, et le rapport positif des membres du jury de l'Académie des beaux-arts sur l'écoute des instruments perfectionnés ne suffira pas pour que l'histoire retienne ces modifications.



Fig. 4. Coins d'un violon « nouveau procédé » de Jacques-Pierre Thibout

11 Béatrice Bouvier et François Fossier. *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, op. cit. t. IV.

Brevet de François Steininger

François Steininger, luthier rue du Temple à Paris, d'origine allemande, a laissé quelques beaux instruments où l'on peut voir les traces de son brevet déposé le 10 novembre 1827 (fig. 5) :

Ce mécanisme consiste en un renfort de bois plus ou moins épais, que l'on colle sous la table de l'instrument près de la barre, à un éloignement du chevalet d'à peu près les deux tiers de la longueur du côté opposé à la touche. Ce renfort doit être modifié suivant l'épaisseur de la table et la qualité du son que l'on veut obtenir. À travers la table et le renfort, on fixe une cheville assez forte et suffisamment longue pour pouvoir y placer le cordier. Environ à la moitié de la longueur du cordier, on pratique un trou carré ou rond pour le placer dans l'encoche qu'on aura faite à la cheville à 10 ou 12 lignes de la table, pour les violoncelles. La qualité des instruments variant à l'infini, on ne peut fixer définitivement la forme du ressort et la longueur de la cheville.

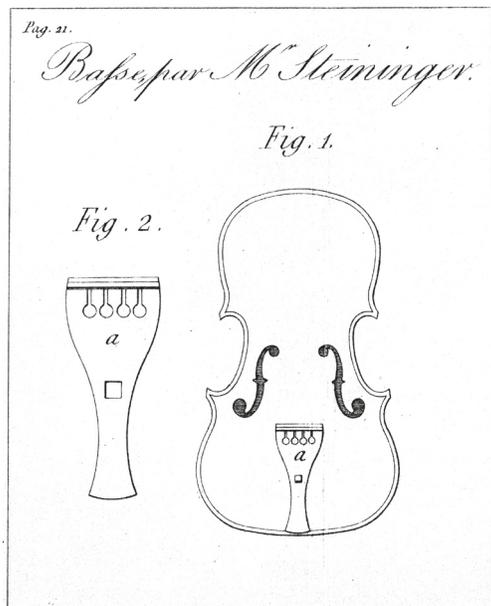


Fig. 5. Dessin présentant l'invention de François Steininger (INPI, brevet n° 3353, catalogue 1791-1827)

La complexité du fonctionnement des instruments du quatuor vient du fait qu'il y a de nombreux paramètres dans un équilibre extrêmement subtil. Il est aisé d'isoler deux de ces paramètres et d'étudier la conséquence d'une modification de l'un sur l'autre. Mais l'impact de cette modification sur l'ensemble de l'édifice est autrement plus complexe. Steininger peut, grâce à son système, soulager le tasseau arrière du violoncelle et augmenter le volume intérieur de manière significative. Mais les vibrations de la table se trouvent totalement modifiées et perturbées (pour produire notamment les harmoniques graves). De plus, la préservation dans le temps de la table n'est plus assurée. Les instruments construits sur ce principe ont souvent été restaurés pour retrouver un état de structure classique.

84

Brevet de Claude-Augustin Miremont

Claude-Augustin Miremont, brevet déposé le 27 avril 1867 (fig. 6) : « Le perfectionnement que j'ai apporté aux instruments à cordes, spécialement les violons, altos, basses et contrebasses, consiste dans l'addition à la barre d'harmonie généralement employée, d'une barre supplémentaire que j'appellerais "barre de percussion" et qui a pour effet d'augmenter, de prolonger, d'adoucir les vibrations et le volume des sons. La barre de percussion se fixe par des attaches à la barre traditionnelle et repose à ses deux extrémités dans des rainures pratiquées sur les tasseaux. » Miremont invente là un système pour stabiliser le violon. La traction des cordes est forte, qui fait pivoter le manche et qui déforme la voûte de la table. Plusieurs systèmes de ce type ont été essayés par différents inventeurs pour résoudre cette instabilité fréquente sur les violons. Aucun n'a été adopté.

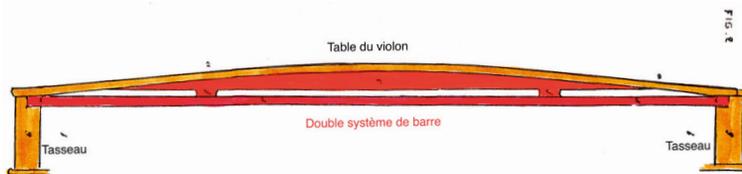


Fig. 6. Système de double barre inventé par Claude-Augustin Miremont (INPI, brevet n° 76246)

Brevet de la Société Jérôme Thibouville-Lamy

Le 12 janvier 1872, Thibouville dépose un brevet (INPI, brevet n° 93842) pour le moulage des violons : « Un système d'emboutissage à chaud de plaques de bois, pour donner la forme des voûtes des violons ou la forme des boîtes. Le moulage s'effectue en dressant le bois à l'épaisseur, en l'humidifiant légèrement, en le pressant sur la matrice de fonte chaude quelques instants, puis après l'avoir retiré et placé entre deux formes serrées on laisse refroidir avant de champtourner. Il y a des matrices pour les éclisses. » Ceci est une invention qui va permettre la fabrication de masse des instruments, en réduisant la perte de matière première et en économisant le temps de sculpture des voûtes et de mise à l'épaisseur des plaques vibrantes. Selon la pensée de Gand que l'on a effleurée précédemment, le problème de la fibre de bois coupée est ainsi résolu sur la totalité de la surface de la table du violon. J'ai vu des instruments moulés construits par le luthier Aldric déjà vers 1820. Mais ils sont rares jusqu'à l'industrialisation de la fabrication des instruments qui débute vraiment vers 1850. Cette invention va donc être adoptée pour la fabrication des instruments d'étude. Mais le son produit par les instruments moulés n'est jamais d'une grande richesse de timbre, et la structure « moulée » n'a pas une bonne tenue dans le temps, une bonne résistance aux forces de traction et de pression d'un instrument sous tension.

Brevet de Maurice Mermillot

Maurice Mermillot installe une « pièce de correspondance » entre l'âme et la barre (fig. 7), « comme un petit pont grâce auquel lorsqu'on joue sur une corde quelconque, toutes les vibrations de la table se transmettent par l'âme, sans affaiblissement » (1895). L'idée est ingénieuse qui traduit le fonctionnement de la table d'harmonie selon l'enfoncement alternatif des pieds du chevalet. Cette pièce est comme un miroir du chevalet à l'intérieur. Les essais pratiqués ont été concluants, et il semblait que le son avait plus de « résonance » avec le support que sans le support. Mais le support même réduit considérablement les possibilités de déplacer l'âme, et ne propose finalement qu'un seul réglage.

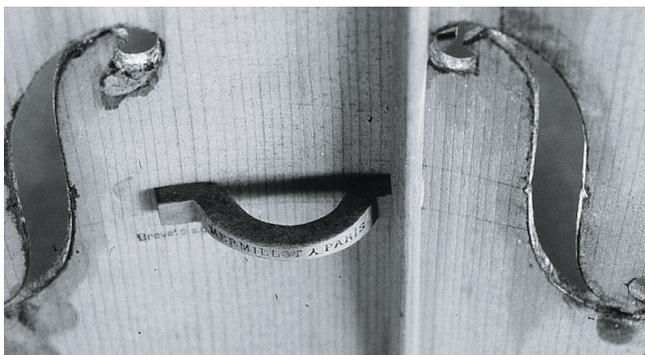


Fig. 7. La pièce de correspondance installée sur un violon de Maurice Mermillot (INPI, brevet n° 247965)

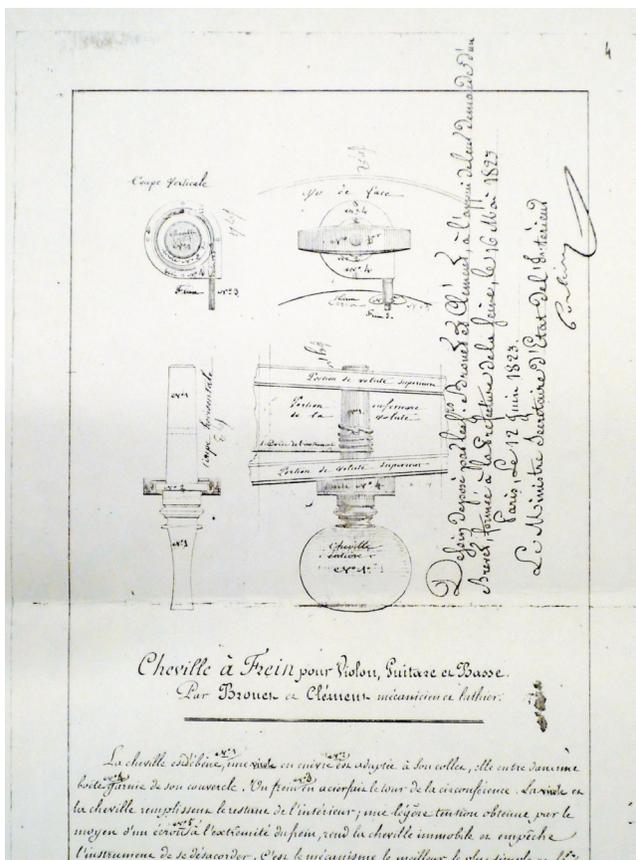


Fig. 8. « Cheville à frein » de Laurent Clément (INPI, brevet n° 2155)

Brevet de Laurent Clément

Parmi les brevets de choix concernant l'amélioration potentielle des violons, il y a ceux qui tiennent à la structure de l'instrument, mais il y a aussi tous les brevets déposés se rapportant aux accessoires, chevilles, cordiers, cordes, mentonnières, etc. Clément invente une des premières chevilles « à frein » en 1823 (fig. 8), dans un brevet recommandé par ses confrères Aldric, Gand et Luptot. Les chevilles sont un problème récurrent pour les musiciens. Ces simples cônes de bois font vite des caprices s'ils sont mal ajustés, s'il fait subitement un temps sec ou un temps humide. Logiquement, beaucoup de brevets ont été déposés en espérant trouver *le* système infailible. Clément s'adjoint les services d'un mécanicien pour fabriquer ce dispositif pour partie en métal. La lourdeur du mécanisme pose des problèmes de confort, et une usure trop rapide ne lui donne pas d'avantage sur les chevilles en bois.

BREVETS D'AMÉLIORATION DE L'ARCHET

L'extension incontournable du violon, l'archet, a bien sûr inspiré des recherches approfondies. L'on comprend, à la lecture des inventions successives, la volonté de simplifier le reméchage, de trouver des produits de substitution au bois de pernambouc et au crin, le désir d'alléger les baguettes, etc. Beaucoup de types de colophane ont fait l'objet de dépôts de brevets, ainsi que les crins : le « crin végétal » (Mourguet, 1852), le « crin en véritables cheveux chinois » (Clusel, 1875), les systèmes de reméchages (J.-B. Vuillaume, 1836 ; Bohmann, 1888).

Duprey

Duprey père & fils, le 10 janvier 1877, tentent de perfectionner l'archet (INPI, brevet n° 116423) :

Bien que l'archet soit un organe moins important, il est cependant le complément indispensable du violon [...] [dont] l'une des qualités les plus recherchées est la légèreté. Mais l'archet ne doit pas être aussi léger que possible pour ne pas fatiguer la main du violoniste, il faut aussi qu'il soit en même temps assez résistant, afin que la baguette ne vienne

pas toucher les crins, lorsqu'on appuie sur les cordes. Il faut enfin qu'il facilite la transmission des ondes sonores. Pour réaliser ces diverses conditions, nous perçons le cœur de la baguette d'un trou allant d'une extrémité à l'autre [...] notre archet pèse ainsi 40 g contre 56 g pour les archets habituels. La baguette ainsi allégée, pour lui donner de la raideur, nous la traversons de part en part de goupilles de bois, plus ou moins distancées et croisées à angle droit.

Le poids de l'archet de violon s'est stabilisé aujourd'hui entre 60 et 65 grammes. Le percement et la multitude de goupilles du procédé Duprey est d'une mise en œuvre trop complexe et ne résiste pas à un long usage de l'archet.

88

Moat

William Moat (Londres), brevet déposé en France le 11 janvier 1851 (fig. 9) :

Ce nouvel archet de violon est fait en plusieurs morceaux. La partie arc est faite séparée et distincte du bout auquel les crins sont attachés. C'est cette pièce du bout qui entraîne tant de difficulté dans la fabrication des archets. Un archet construit d'après l'ancien système est en outre plus lourd que l'archet du système perfectionné. L'utilité de cet archet consiste en ce que le manche¹² et le coude¹³ sont faits de morceaux séparés de l'arc lui-même, et aussi en ce que le haut du manche est de forme conique renversée.

Aucune des innovations qui ont donné lieu à un dépôt de brevet n'a eu de succès durable, malgré les compétences des inventeurs. Les instruments ainsi fabriqués sont souvent revenus à un état « classique » après un passage postérieur dans un atelier, ne gardant de leur état novateur qu'une étiquette ou une marque au fer. Adolphe Gand abandonne au bout de quelques années le système « en trois pièces » mis au point par son père, l'invention de Thibout n'est jamais reprise, le violon de

¹² Le côté de la baguette où vient se poser la hausse.

¹³ La tête.

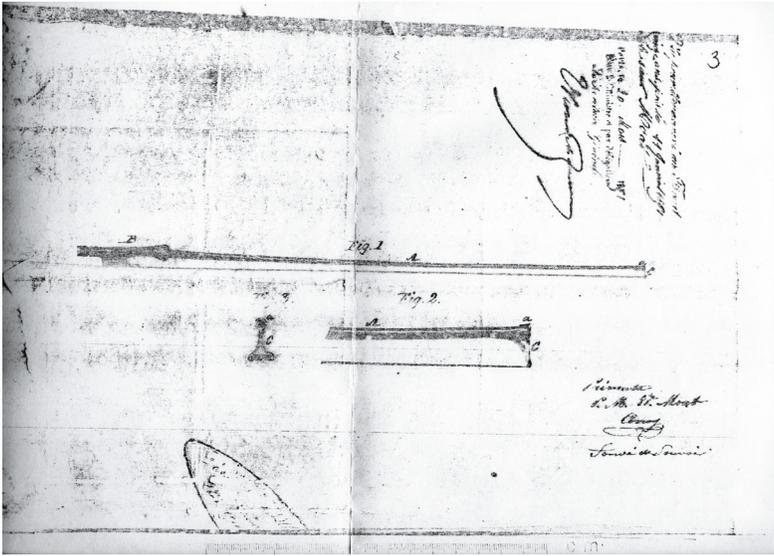


Fig. 9. Archet pliant de William Moat (INPI, brevet n° 11079)

Chanot est trop différent visuellement sans étendre les possibilités de la forme traditionnelle, les archets qui plaisent aujourd'hui sont plus lourds, et les reméchages sont traditionnels, avec du crin de cheval... Les seuls succès concernent la fabrication industrielle (le « moulage » des instruments et des étuis d'instruments, la fabrication d'accessoires à grande échelle) et quelques accessoires, sourdines, cordiers. La

particularité du violon d'être né pratiquement « achevé » (exception faite de la modification de l'inclinaison du manche autour de 1790) le rend rebelle à la transformation qui, soit ne le modifie pas suffisamment pour être un progrès évident, soit le dénature trop et en fait un autre instrument avec une autre esthétique de son pour un autre répertoire musical, soit encore lui fait perdre cette simplicité de construction, de réglage ou de jeu, caractéristiques qui en font un instrument si proche de notre sensibilité. Mais cette volonté d'innovation, affichée par nos illustres ou anonymes prédécesseurs, a ce goût magnifique de la passion pour ces instruments qui jouent si souvent avec notre raison, notre expérience, nos désirs, et nous ramènent toujours à la modestie.

LE VIOLON À L'ORCHESTRE AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES EN FRANCE

Claudia Cohen Letierce

Nous pouvons observer une constante évolution de l'écriture violonistique orchestrale chez les principaux compositeurs de l'histoire de la musique occidentale. Déjà désigné par Marin Mersenne comme le « roi des instruments »¹, le violon joue un rôle fondamental dans la formation des ensembles orchestraux depuis plusieurs siècles : il était non seulement apprécié pour ses qualités mélodiques mais aussi vu comme l'instrument le plus adapté à la danse et au « mode gay et joyeux² ».

Depuis l'arrivée en France de Jean-Baptiste Lully, violoniste et compositeur du XVII^e siècle, fondateur des Vingt-quatre violons du Roi, l'écriture orchestrale pour cet instrument a évolué au travers des siècles grâce à l'apport des divers compositeurs. Ainsi, la recherche d'une virtuosité instrumentale exacerbée fut souvent la préoccupation majeure des compositeurs de tous les temps. Au XIX^e siècle en France, cette évolution fut caractérisée par l'importante 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

1 Marin Mersenne (1588-1648), religieux français, philosophe et mathématicien. En 1627, il écrit son *Traité de l'harmonie universelle. Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, texte revu par Claudio Buccolini (Paris, Fayard, 2003).

2 Marc Pincherle, *Les Violonistes. Compositeurs et virtuoses*, Paris, Henri Laurens, 1922, p. 16.

françaises comme le Conservatoire de Paris. Ainsi que le diront Alfredo Casella et Virgilio Mortari,

[c]et instrument est, de tous les instruments du Quatuor, celui qui a atteint le premier une grande perfection. Perfection de construction, surtout grâce aux grands maîtres luthiers [...], perfection de virtuosité, grâce aux grands violonistes qui se sont succédé, [...] du xvii^e siècle jusqu'à Paganini, grâce aussi aux exigences des compositeurs modernes, qui ont suggéré aux exécutants de nouvelles sonorités, de nouvelles positions [...], bref, de nouveaux moyens capables d'aligner la technique sur les nouvelles nécessités musicales³.

92 Parallèlement, l'orchestre bénéficie progressivement de la virtuosité croissante des interprètes, et l'évolution de leur technique instrumentale influence le traitement orchestral du violon.

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON ET LE CONSERVATOIRE DE PARIS

L'héritage laissé par le premier grand violoniste français, Jean-Marie Leclair, s'avéra déterminant. Selon Arthur Pougin, il fut le véritable fondateur de l'école française de violon. Celle-ci s'épanouira par la suite sous l'influence éclairée de Pierre Baillot, professeur au Conservatoire de Paris⁴. En 1795, lors de la réorganisation et création officielle du Conservatoire, les classes de violon furent confiées aux maîtres Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) et Pierre Rode (1774-1830). À partir de 1800, les professeurs du Conservatoire furent appelés à élaborer des traités et des méthodes pérennisant l'enseignement de cette institution. C'est alors que Baillot, Rode et Kreutzer produisirent ensemble la *Méthode de violon*. Celle-ci fut cependant rédigée seulement par Baillot et achevée en 1802.

3 Alfredo Casella et Virgilio Mortari, « Le violon », dans *La Technique de l'orchestre contemporain*, trad. Pierre Petit, Paris, Ricordi, 1958, p. 149

4 Arthur Pougin, « L'école française du violon », *Le Ménestrel*, 3, 15 décembre 1872, p. 21.

Ce pédagogue écrit en 1834 *L'Art du violon* en développant la première méthode⁵.

Cet enseignement proposé par le Conservatoire influencera le niveau d'exigence technique instrumentale non seulement dans la perspective de former des solistes mais également des instrumentistes d'orchestre. Afin de mettre en place une pratique orchestrale au sein du Conservatoire de Paris, François-Antoine Habeneck crée, en 1806, un orchestre d'élèves qu'il dirigera jusqu'en 1815. Il fondera ensuite, en 1828, la Société des concerts du Conservatoire dans l'intention de reprendre les « exercices publics » des élèves⁶. Ce même orchestre deviendra plus tard, en 1967, l'actuel Orchestre de Paris.

Il est d'ailleurs fort intéressant d'observer l'accroissement du niveau technique exigé des élèves du Conservatoire au cours du XIX^e siècle, notamment au travers de l'évolution des œuvres de concours imposées. Durant les premières années de l'établissement, les programmes sont articulés autour des concertos de Viotti, Kreutzer, Rode et Baillot, tandis que vers la fin du XIX^e siècle, le répertoire s'élargit aux divers concertos de Henri Vieuxtemps, au *Premier concerto* de Niccolò Paganini ainsi qu'au *Troisième concerto* de Camille Saint-Saëns⁷.

-
- 5 Pierre Baillot, *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de musique, s.d. (ca 1834). Voir également : Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer, *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par le C^{en} Baillot*, Paris, Magasin de musique, 1803 ; Genève, Minkoff, 1974.
 - 6 Société des concerts du conservatoire, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005.
 - 7 Constant Pierre, *Concours du Conservatoire de musique*, Conservatoire national de musique et de déclamation 1900, archives disponibles en ligne : <https://archive.org/stream/leconservatoireno2pier#page/n5/mode/2up>, consulté le 12 novembre 2019.

ÉVOLUTION DE L'ÉCRITURE DU VIOLON DANS LES ŒUVRES ORCHESTRALES
À PARTIR DU XIX^e SIÈCLE EN FRANCE

94

En 1830 à Paris, dans une période d'effervescence musicale et six ans après la création de la *Neuvième symphonie* de Ludwig van Beethoven⁸, François-Antoine Habeneck crée la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz⁹ au Conservatoire. Dans son traité, Berlioz met en valeur les possibilités techniques et expressives du violon au service de l'orchestre. Il y définit également une note limite du violon dans l'aigu à l'orchestre, le *do*¹⁰. Sachant que les grands virtuoses du XIX^e siècle « portent encore de quelques notes au-delà de l'étendue du violon dans l'aigu¹¹ », le compositeur considère qu'il est prudent de garder cette limite à l'orchestre : « Les violons surtout peuvent se prêter à une foule de nuances en apparence inconciliables. Ils ont [en masse] la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion. Il ne s'agit que de savoir les faire parler¹². »

C'est ce que fait Berlioz dès le début de sa *Symphonie fantastique*, en ouvrant son premier mouvement, « Rêveries—passions », par une douce mélodie des violons avec la sourdine, faisant appel à l'expressivité mélodique propre à cet instrument (fig. 1).



Fig. 1. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mvt, mes. 3 à 6¹³

- 8 La création eut lieu le 7 mai 1824 à Vienne.
- 9 Cette œuvre, composée par Berlioz en 1830, fut remaniée par ce dernier lors de son voyage en Italie en 1831. Il publia ensuite en 1845 la version que l'on connaît aujourd'hui.
- 10 Selon le système de solmisation français avec un *do* sous la portée en clef de *fa* ; le *do* entre les deux portées du piano étant donc le *do*.
- 11 Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Schonenberger, 1843, p. 3.
- 12 *Ibid.*, p. 33
- 13 *Id.*, *Symphonie fantastique* [1830], Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 1, 2.

En outre, Berlioz ajoute :

Les mélodies tendres et lentes, confiées trop souvent aujourd'hui à des instruments à vent, ne sont pourtant jamais mieux rendues que par une masse des violons. Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en vibration par vingt archets bien exercés. C'est la vraie voix féminine de l'orchestre, voix passionnée et chaste en même temps, déchirante et douce, qui pleure et crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en accents joyeux, comme nulle autre ne le pourrait faire¹⁴.

Au XIX^e siècle, d'une manière générale, le violon assume un rôle mélodique dans l'orchestre. Cependant, depuis Paganini, les passages virtuoses deviennent progressivement plus nombreux dans le domaine orchestral. Un exemple en est le passage suivant du premier mouvement de la *Symphonie fantastique*, fait de doubles croches en sextolets, dans un *spiccato* très léger et *pianissimo* portant des accents, des appoggiatures et des trilles.

Berlioz y joint une note en bas de page très explicite quant à la difficulté du passage :

Les onze mesures qui suivent sont d'une extrême difficulté ; je ne saurais trop recommander aux chefs d'orchestre de les faire répéter plusieurs fois et avec le plus grand soin, en commençant au changement de mouvement (*plus vite*) et finissant à la rentrée du thème (*Tempo I^o*). Il sera bon de faire étudier leur trait aux 1^{ers} et 2^e violons séparément d'abord, puis avec le reste de l'orchestre, jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement sûrs de toutes les nuances de mouvement, qui me paraissent ce qu'il y a de plus difficile à obtenir de la masse, avec l'ensemble et la précision convenables¹⁵.

14 *Id.*, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, *op. cit.*

15 *Id.*, *Symphonie fantastique*, *op. cit.*, p. 113.

The image displays a musical score for Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts, spanning measures 17 to 22. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical ornaments and techniques:

- Measure 17:** VI. I begins with a sixteenth-note scale starting on G4, marked with a '6' (sixteenth-note ornament). VI. II is silent.
- Measure 18:** VI. I continues with a sixteenth-note scale, marked with '6' and an accent (>). VI. II plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with '6' and an accent (>).
- Measure 19:** VI. I features a sixteenth-note scale with a triplet of eighth notes (marked '3') and a sixteenth-note ornament (marked '6 tr'). VI. II plays a rhythmic accompaniment with triplets (marked '3') and sixteenth-note ornaments (marked '6 tr').
- Measure 20:** VI. I has a triplet of eighth notes (marked '3') and a sixteenth-note ornament (marked '6 tr'). VI. II has a sixteenth-note ornament (marked '6 tr') and a triplet of eighth notes (marked '3').
- Measure 21:** VI. I has a sixteenth-note ornament (marked '6 tr') and a sixteenth-note scale (marked '6'). VI. II has a sixteenth-note ornament (marked '6 tr') and a sixteenth-note scale (marked '6').
- Measure 22:** Both parts play continuous sixteenth-note scales, each marked with a '6'.

Fig. 2. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mvt, mes. 17-22

Les passages reproduits dans la **figure 2** révèle la volonté de Berlioz de partager au maximum les traits difficiles entre les violons 1 et 2. Il s'en explique dans son *Traité*, montrant l'intérêt de diviser une ligne entre les pupitres afin d'obtenir une belle homogénéité :

Les violons exécutent aujourd'hui avec l'archet à peu près tout ce que l'on veut. Ils jouent à l'extrême aigu presque aussi aisément que dans le médium ; les traits les plus rapides, les dessins les plus bizarres ne les arrêtent pas. Dans un orchestre où ils sont en nombre suffisant, ce que l'un d'eux manque est fait par les autres et, en somme, le résultat obtenu, sans que les fautes soient apparentes, est la phrase écrite par l'auteur. Dans le cas cependant où la rapidité, la complication et l'élévation d'un trait le rendraient trop dangereux, ou seulement pour obtenir dans son exécution plus d'assurance et de netteté, il faut le morceler, c'est-à-dire, en divisant la masse des violons, donner un fragment du trait aux uns et un fragment aux autres. De cette façon le trait de chaque partie est semé de petits silences que l'auditeur ne remarque pas, qui permettent, pour ainsi dire, aux violonistes de respirer et leur donnent le temps de bien prendre les positions difficiles, et par la suite l'aplomb nécessaire pour attaquer les cordes vigoureusement¹⁶.

La **figure 3** montre un autre exemple de l'utilisation de ce procédé par Berlioz.

Selon Bernard Lehmann, Berlioz marque le XIX^e siècle par « une révolution spécifique » de l'orchestre, développant, d'une certaine manière, l'égalité entre les pupitres des premiers et des deuxièmes violons¹⁷. En outre, il divise progressivement les pupitres, comme dans un passage du dernier mouvement de sa *Symphonie fantastique*, « Songe d'une nuit de Sabbat », où les violons sont partagés en six parties différentes. C'est véritablement à Berlioz que l'on doit l'agrandissement de la masse orchestrale et les divisions de plus en plus nombreuses des violons à l'orchestre.

16 *Id.*, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, op. cit.

17 Bernard Lehmann, « Berlioz, l'orchestre et l'institution », *Regards sociologiques*, 33-34, 2007, p. 43-53.

VI. I et II
Div.
VI. I et II

449

Fig. 3. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mvt, mes. 446-452

Depuis la publication des traités d'orchestration et d'instrumentation, les compositeurs exploitent davantage les possibilités instrumentales du violon, qui sont considérables. Fascinés par les exploits techniques de Paganini, les compositeurs du XIX^e siècle comme Nikolaï Rimski-Korsakov ou Camille Saint-Saëns emploient les nouvelles techniques de jeu et recherchent de nouveaux effets. La *scordatura* fut un moyen très utilisé par Paganini, lorsqu'il jouait ses concertos en accordant son instrument un demi-ton plus haut que l'orchestre, afin de rendre sa sonorité plus brillante¹⁸. Cette idée fut reprise par certains compositeurs dans le but de chercher des effets sonores¹⁹.

Dans la *Danse macabre*, composée en 1874, Saint-Saëns change l'accord d'une seule note du violon solo en baissant la chanterelle d'un demi-ton (du *mi* au *mi* bémol), afin d'obtenir une sonorité lugubre, la traditionnelle quinte juste étant remplacée par une quinte diminuée (ou quarte augmentée)²⁰ (fig. 4). Les accords en cordes à vide

18 Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, op. cit., p. 7.

19 Camille Saint-Saëns (*Danse macabre*), Gustav Mahler (*Quatrième symphonie*), Richard Strauss (*Ein Heldenleben*, *Salomé*).

20 Rappelons qu'il s'agit du « triton » (car intervalle de trois tons), intervalle considéré à la fin du Moyen Âge comme maléfique, et nommé *diabolus in musica*.

deviennent donc « discordants », et correspondent aux vers du poème d'Henri Cazalis : « La mort à minuit joue un air de danse, / Zig et zig et zag, sur son violon²¹. »



Fig. 4. Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, violon solo, mes. 25-33²²

Dans ce poème symphonique, Saint-Saëns emploie également la technique proposée par Berlioz, concernant le partage d'un trait difficile dans les premiers violons. En outre, il ajoute un passage très représentatif des concertos pour violon en mettant en œuvre un jeu d'arpèges sur les quatre cordes (fig. 5).

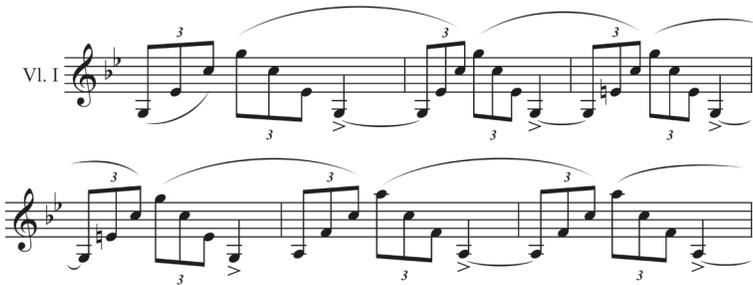


Fig. 5. Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, arpèges des 1^{ers} violons, mes. 253-272²³

Ce genre d'écriture met en valeur le jeu violonistique et rend très brillants les pupitres de violons. Saint-Saëns conclut sa pièce orchestrale avec, aux premiers et deuxièmes violons, un passage virtuose comportant des appoggiatures et des arpèges atteignant le niveau technique des concertos pour violon (fig. 6).

21 Intégré dans le programme de cette œuvre, le poème d'Henri Cazalis est extrait des « Heures sombres », quatrième partie de son recueil *L'illusion* (1875).

22 Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, Paris, Durand, Schoenewerk & Cie, 1875, p. 3.

23 *Ibid.*, lettre L.



Fig. 6. Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, 1^{ers} et 2^{nds} violons, mes. 409-415²⁴

100

Il est indéniable que la virtuosité orchestrale diffère de celle d'un concerto de soliste. Cependant, les compositeurs français du XIX^e siècle tiennent à valoriser le jeu violonistique en lui accordant les principales mélodies, en le faisant chanter et en mettant en évidence sa virtuosité, attribuant ainsi davantage à cet instrument un rôle fondamental au sein de l'orchestre.

Les musiques pittoresques, comme celles inspirées par l'Espagne ou l'Orient, très en vogue à la fin du XIX^e siècle en France, font appel à des possibilités violonistiques nouvelles qui mettent en valeur leur style musical. En 1883, dans *España, rhapsodie pour orchestre* d'Emmanuel Chabrier, l'on trouve déjà une recherche de la couleur instrumentale avec le mariage des timbres du violon et du basson (mes. 365-359), ainsi que ceux du violon, de la flûte et de la clarinette (mes. 373-381)²⁵. Par ailleurs, les premiers et les deuxièmes violons jouent à l'unisson des phrases pleines d'élan et accentuées (mes. 177 *sq.*), des passages au talon de l'archet et sur la corde de *sol*. On constate ici que le rôle des deux pupitres de violons est quasiment identique. Dans *Shéhérazade*, première œuvre orchestrale de Maurice Ravel (datée de 1898), le compositeur fait usage de la quatrième corde à plusieurs reprises et élargit l'étendue de la chanterelle vers l'aigu jusqu'au *ré*.

Les harmoniques artificiels, très répandus dans les œuvres de Paganini et déjà décrits dans le traité de Berlioz²⁶, deviennent plus usuels à l'orchestre vers la fin du XIX^e siècle, comme dans *L'Apprenti sorcier* de

24 *Ibid.*

25 Emmanuel Chabrier, *España, rhapsodie pour orchestre*, Paris, Enoch & Costallat, 1884.

26 Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, op. cit., p. 26-29.

Paul Dukas (composé en 1897), qui les utilise en divisant les violons en quatre parties²⁷.

Avec Claude Debussy, l'art de l'instrumentation s'orientera vers la recherche de la couleur et du timbre. Le traitement du violon dans ses œuvres sera influencé par le développement de couleurs instrumentales nouvelles, grâce à l'utilisation d'effets sonores tels que les trémolos d'archet *sul ponticello*²⁸ en contraste avec le jeu *sul tasto*²⁹, les batteries³⁰, le jeu avec sourdine, l'alternance entre pizzicatos et archet. Dans *La Mer*, par exemple (composée de 1903 à 1905), Debussy divise presque systématiquement les violons, en créant des passages interprétés par des petits groupes de solistes et en exploitant davantage la sonorité du solo de violon. Il place une note harmonique artificielle à la première moitié du pupitre des premiers violons durant 22 mesures dans un moment d'accalmie dans le « Dialogue du vent et de la mer »³¹, confirmant ainsi « son attirance vers la contemplation immobile³² ».

La technique d'instrumentation de Debussy se distingue de celle de Ravel, qui chercherait plutôt des contours précis, nets et percutants. « Debussy place l'émotion au-dessus du jeu, alors que Ravel place le jeu au-dessus de l'émotion³³ » Maurice Ravel utilise une grande palette de possibilités techniques et les exploite de manière plus approfondie. En consultant régulièrement son amie violoniste Hélène Jourdan-Morhange, Ravel développera une connaissance remarquable de la technique du violon. Dans la *Rapsodie espagnole* (1907) et *Daphnis et Chloé* (1909-1912), il met pleinement en jeu ces ressources. Il y insère des arpèges sur les quatre cordes sous la forme d'harmoniques et utilise des techniques telles que le ricochet, les trémolos sur des harmoniques

27 Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier, poème symphonique*, Paris, Durand, 1897, deux mesures avant le chiffre 3 et suivantes, p. 3.

28 Sur le chevalet.

29 Sur la touche.

30 Trémolos de main gauche.

31 Claude Debussy, *La Mer* [1905], New York, Dover, 1983, p. 250-255.

32 Serge Gut, « La musique moderne de 1900 à 1945. L'impressionnisme musical français et son environnement. Claude Debussy », dans Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la musique*, Paris, Bordas, 2004, p. 522.

33 *Ibid.*, p. 525.

artificiels ainsi que les *portamenti*³⁴ dans les mélodies. Ravel utilise, en outre, toute la palette d'harmoniques sur une seule corde. Le compositeur procède ainsi à un mélange de plusieurs modes de jeu en divisant les violons afin d'employer des petits groupes de solistes et de mettre en valeur les solos du premier violon. En outre, il révèle avoir une bonne connaissance des doigtés violonistiques, comme le montre un trait en pizzicato assez rapide sur plusieurs cordes, en *divisi* (fig. 7).

D'autre part, dans *La Valse* (1919-1920), Ravel pousse à l'extrême l'usage de la quatrième corde dans son registre aigu et met en œuvre des coups d'archet parfaitement violonistiques.

Dans sa *Huitième symphonie* (écrite en 1957 et les années suivantes), Darius Milhaud développe la mélodie aux premiers violons dans les registres aigu et suraigu. Le langage employé dans ses dernières œuvres est caractérisé par l'usage d'harmoniques artificiels et par l'utilisation de la polytonalité. La limite vers les aigus est repoussée jusqu'au *fa#*. Le rôle des premiers et des seconds violons est assez clair : les premiers jouent les thèmes dans l'aigu et le suraigu tandis que les deuxièmes jouent des contrechants ou des motifs d'accompagnement dans les registres médium et grave, sauf dans quelques cas d'exception, lorsque Milhaud utilise la technique proposée par Berlioz dans le partage des traits entre les files de droite et de gauche des deux pupitres de violons.

102

The image shows a musical score for Violins I and II, measures 650-685. The score is written in 6/8 time and features pizzicato techniques. The Violin I part (VI. I) consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 3, 0) and a single eighth note (fingering 0). The second staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 3, 0) and a single eighth note (fingering 0). The Violin II part (VI. II) also consists of two staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes (fingerings 4, 1, 0) and a single eighth note (fingering 0). The second staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes (fingerings 4, 1, 0) and a single eighth note (fingering 0). The word 'pizz.' is written above the first staff of each part. The measures are grouped into three measures per staff.

Fig. 7. Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, pizzicatos alternés, mes. 650-685³⁵

34 Glissades.

35 Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (1909-1912), Paris, Durand & Cie, 1913.

Henri Dutilleux travaille, dans ses symphonies, sur la couleur et le timbre instrumental du violon par l'emploi de nuances extrêmement douces, de la sourdine ainsi que par une grande utilisation des sons harmoniques. En 1959, en composant sa symphonie n° 2 intitulée *Le Double*, pour un grand orchestre et un petit orchestre, il exploite le *glissando* sur une seule corde (qu'il indique sur la partition), la couleur statique des harmoniques artificiels et le pizzicato de main gauche. D'autre part, il cultive les *divisi* en faisant travailler les moitiés des pupitres du grand orchestre et instaure également des dialogues entre les violons des deux orchestres.

En 1843, Berlioz précise que, « dans un morceau symphonique où l'horrible se mêle au grotesque, on a employé le bois des archets pour frapper sur les cordes. L'usage de ce moyen bizarre doit être fort rare et parfaitement motivé ; il n'a d'ailleurs de résultats sensibles que dans un grand orchestre³⁶ ». Il en fait lui-même usage sur dix mesures dans la « Ronde infernale » à la fin de la *Symphonie fantastique*, mais cela demeure, chez lui, un phénomène plutôt rare. Par ailleurs, Dutilleux utilisera abondamment le *col legno* dans sa symphonie n° 2 en recherchant, à plusieurs reprises, cette sonorité âpre du bois de l'archet.

Depuis une centaine d'années, la technique orchestrale du violon a considérablement évolué. Son utilisation fortement mélodique et lyrique au courant du XIX^e siècle, s'est enrichie petit à petit par la mise en lumière de sa variété de couleurs, par la recherche de sonorités plus arrondies en utilisant des doigtés en positions hautes sur les cordes plus graves, ou encore de sonorités contrastantes à l'archet comme le *ponticello* et le *sul tasto*. Elle s'est également enrichie par l'emploi de techniques de jeu tournées vers la virtuosité des concertos, entre autres en élargissant la tessiture vers l'aigu jusqu'au *sol*. La technique orchestrale exploite, de plus, de nouveaux effets sonores, voire percussifs du violon. Les doigtés ne sont plus les mêmes pour l'exécution des passages rapides montant au-delà de la septième position. Auparavant,

36 Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, op. cit., p. 20.

cela se faisait principalement sur la première corde. Dans le courant du xx^e siècle, afin d'éviter un grand nombre de changements de position, ces passages sont de plus en plus souvent exécutés en restant dans la même position et en passant d'une corde à l'autre.

En 1885, François-Auguste Gevaert précise dans son *Nouveau traité d'instrumentation* : « La partie de second violon étant presque partout confiée aux exécutants les moins habiles, le compositeur évite, autant que possible, de lui donner des traits de grande difficulté. Rarement le second violon dépasse à l'aigu le *mi*, degré le plus élevé de la quatrième position³⁷. »

104

Ces circonstances se modifient au fil du xx^e siècle et les rôles des premiers et des deuxièmes violons à l'orchestre se confondent progressivement. Les passages de virtuosité ou dans le registre aigu se retrouvent dans les deux pupitres. Par ailleurs, lors des concours de recrutement d'orchestre tous les violonistes sont tenus de présenter les mêmes concertos pour les deux catégories. Le niveau technique des violonistes d'orchestre est ainsi en pleine évolution au courant du xx^e siècle et ce jusqu'à nos jours. Toutefois, cet instrument gardera toujours son rôle chantant et porteur de la mélodie à l'orchestre.

37 François Auguste Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris, Lemoine & fils, 1885, p. 43.

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^{ms} Baillot, Rode et Kreutzer*, méthode qui servira de matrice disciplinaire¹ 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. Kuhn ? Ce 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 Thomas S. Kuhn, adapté à l'enseignement musical², nous décrirons, en prenant quelques ouvrages significatifs, les signes de ces ruptures ou évolutions pédagogiques et didactiques.

- 1 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* [1962], Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2008.
- 2 Pascal Terrien, « De la musique à l'enseignement : la transposition didactique ». *La Revue du Conservatoire de Paris*, 2014/3, <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=900>, consulté le 11 octobre 2019 ; *id.*, *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, Sampzon, Delatour France, 2015.

L'idée que l'histoire de la pédagogie française du violon a évolué soit par touches successives dues à des modifications contextuelles (ajout d'une mentonnière, développement de la lutherie, de la virtuosité, etc.), soit par ruptures (changement de méthodes d'apprentissage, changement de mode de jeux, etc.) est une évidence admise quand on analyse notamment les œuvres du répertoire. Pour évaluer ces évolutions progressives ou par ruptures, les éléments qui fondent le concept de matrice disciplinaire permettent de détecter et d'analyser de manière plus précise les indicateurs de ces changements. Le propos n'est pas de comprendre si cette évolution s'est faite de façon allostérique³ ou par rupture, mais d'en relever les indicateurs et la portée de leur action. Dans *La Structure des révolutions scientifiques*, Thomas S. Kuhn s'intéresse aux événements qui ont été des facteurs de révolution dans l'histoire des sciences et qui ont contribué à la structuration des disciplines scientifiques. La postface de son ouvrage est une réponse aux critiques portées sur son travail d'épistémologue, et en créant la notion de matrice disciplinaire pour répondre aux questions touchant à sa méthodologie, il s'interroge : « Dans quelle mesure les principales thèses de ce livre peuvent-elles s'appliquer à d'autres domaines que la science⁴ ? »

L'objet de ce chapitre est de vérifier si les concepts développés par Kuhn dans son ouvrage autour de cette notion de matrice disciplinaire sont applicables aux disciplines artistiques, notamment instrumentales. D'étudier si l'histoire de la pédagogie du violon peut être lue, voire expliquée, à la lumière des concepts kuhniens. En d'autres termes, si les éléments qui structurent la matrice disciplinaire nous permettent de mieux comprendre, et de mieux expliquer ces mutations dans l'enseignement du violon, d'identifier les facteurs de révolutions pédagogiques, et d'observer si des ruptures « épistémologiques » ont

3 Allostérie, où l'interaction d'une enzyme avec son environnement s'accompagne d'un changement de structure spatiale de cette enzyme et par conséquent de son activité. Ici, observer comment les évolutions organologiques et du répertoire violonistique modifient la pratique de l'instrument (André Giordan, *Apprendre !*, Paris, Belin, 1998).

4 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 239.

modifié entre 1803, date de la première méthode pour violon du Conservatoire, et 1927, date à laquelle Marc Pincherle publie son article « Violon » dans l'*Encyclopédie de la musique* dirigée par Albert Lavignac, les modalités d'enseignements de l'instrument.

Notre propos s'organise autour de trois grands points. En premier lieu, nous proposons un rappel sur les éléments qui fondent la notion de matrice disciplinaire et la vérification de leur utilisation dans le cadre de l'histoire de la discipline « pédagogie du violon ». Dans un second temps, après avoir explicité le choix de notre corpus de méthodes pour violon publiées entre 1803 et 1927, nous choisissons quelques exemples pour vérifier nos hypothèses. Enfin, nous proposons une discussion à partir des résultats qu'apporte cette étude sur la compréhension de l'enseignement de la discipline instrumentale « violon », et sur la réalité de l'école violonistique française et celle plus tardive nommée « franco-belge ».

Après avoir présenté les concepts qui fondent la notion de matrice disciplinaire et en avoir revérifié la pertinence d'utilisation dans le cadre d'une discipline instrumentale comme celle de l'enseignement du violon⁵, nos observations et notre analyse portent sur des exemples pris dans différentes méthodes pour violon parues entre 1803 et 1927. Nous essayons d'en connaître la nature, les fonctions et l'impact sur l'enseignement de l'instrument, ainsi que la manière dont s'est structurée la discipline académique dispensée au Conservatoire de Paris. Suite à ce travail d'explicitation et de compréhension des exemples, nous discutons des raisons et des conséquences de leur évolution ou de leur stabilité, questionnant ainsi certaines idées reçues sur l'école française et franco-belge du violon.

5 Pascal Terrien, « L'histoire des arts : une nouvelle discipline ? », dans Pascal Terrien et Jean-Luc Leroy (dir.), *L'Enseignement de l'histoire des arts. Contribution à la réflexion et à l'action pédagogique*, Paris, L'Harmattan, 2014, t. III, p. 19-32 ; *id.*, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France : 1846-1942 », dans Pascal Terrien (dir.), *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France 1846-1942*, Sampzon, Delatour France, 2014, p. 231-252 ; *id.*, *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, *op. cit.*

Définition

La matrice disciplinaire est ce qui caractérise une discipline scientifique. Elle est définie par Kuhn dans la postface de *La Structure des révolutions scientifiques*, ouvrage sur l'histoire des théories et des découvertes scientifiques et sur la manière dont se sont structurées les disciplines scientifiques :

Je suggère le terme de *matrice disciplinaire* : *disciplinaire*, parce que cela implique une possession commune de la part des spécialistes d'une discipline particulière ; *matrice*, parce que cet ensemble se compose d'éléments ordonnés de diverses sortes, dont chacun demande une étude détaillée⁶.

108

Nous pensons que les éléments de cette notion peuvent nous aider à comprendre l'histoire des théories et des découvertes qui ont contribué à structurer les disciplines instrumentales, notamment celle du violon et de sa pédagogie.

La matrice disciplinaire a été créée par Kuhn en réponse à des critiques méthodologiques, dont la principale portait sur son utilisation du mot *paradigme*. Il utilisait en effet le paradigme dans deux sens différents : d'une part comme un ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques communes aux membres d'un groupe donné ; d'autre part, comme un élément isolé de cet ensemble, soit « les solutions concrètes, employées comme modèles ou exemples, qui peuvent remplacer les règles explicites en tant que bases de solutions pour les énigmes qui subsistent dans la science normale⁷ ». La confusion d'utilisation du terme de paradigme le pousse à créer la notion de matrice disciplinaire. Sans reprendre l'ensemble des justifications de Kuhn sur le remplacement de la notion de paradigme par celle de matrice disciplinaire, il est important de constater qu'en développant

6 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, *op. cit.*, p. 248

7 *Ibid.*, p. 238.

son argument, il clarifie la notion de groupe et d'école, ce qui dans le contexte de l'enseignement musical nous semble intéressant.

Les membres d'un groupe, dit-il, sont définis par leur spécialité scientifique, leur formation et leur initiation professionnelles semblables, par leur littérature et l'enseignement qu'ils en retirent. Ce qui différencie un groupe d'une école, c'est qu'un même sujet est abordé avec des points de vue incompatibles⁸, ce qu'il nomme ensuite « incommensurabilité⁹ ». On peut comprendre la proximité de cette approche avec l'univers de l'enseignement musical où subsistent aussi des groupes artistiques et des écoles : les violonistes et les écoles de violon. L'objectif de notre étude est de vérifier que les éléments, les indicateurs, qui fondent l'école française de violon puis l'école dite franco-belge existent, et de nous demander si malgré les évolutions, les révolutions ou ruptures, où grâce à elles, ces écoles ont eu une réalité normative.

Mais venons-en maintenant à la description du cadre théorique.

Les éléments de la matrice disciplinaire

La matrice disciplinaire est constituée des quatre éléments suivants :

- les généralisations symboliques ;
- les croyances ou « paradigmes métaphysiques » ;
- les valeurs ;
- les exemples.

« Les généralisations symboliques ressemblent à des lois de la nature », mais elles peuvent aussi remplir la fonction de définition de certains symboles. Elles sont partagées et employées par les membres du groupe sans questions ni dissensions. « Ce sont des éléments formels ou facilement formalisables [que l'on] trouve déjà sous une forme symbolique ou sous une forme verbale »¹⁰. Leur rapport entre leur rôle comme loi et leur rôle comme définition varie selon les époques. Kuhn remarque que si les lois sont souvent corrigibles, les définitions

8 *Ibid.*, p. 241.

9 *Ibid.*, p. 269.

10 *Ibid.*, p. 249.

ne le sont pas, et il constate que les révolutions scientifiques naissent de l'abandon des généralisations symboliques. Ainsi, la tenue de l'archet se modifie suite à des modifications techniques, sans que pour autant certaines lois régissant son emploi changent. Nous reviendrons ci-dessous sur des exemples de généralisations symboliques dans le domaine de la discipline « violon ».

La deuxième classe d'éléments dont parle Kuhn est représentée par les croyances ou ce qu'il nommait précédemment « les paradigmes métaphysiques¹¹ ». Ces croyances permettent aux membres du groupe d'adhérer collectivement à certains modèles particuliers, qu'ils soient heuristiques ou ontologiques¹². Ces modèles fournissent au groupe des métaphores, des analogies qui sont acceptées comme explication, comme solution à une énigme. Pour autant, tous les membres du groupe ne sont pas forcés d'accepter un modèle heuristique, le fait d'accepter d'appartenir à une école n'impliquant pas la croyance à l'ensemble des éléments qui la caractérisent.

110

Les valeurs, généralement partagées plus largement par différents groupes (les musiciens, les artistes), scellent un sentiment d'appartenance à un groupe plus large et plus important¹³. Leur importance ne varie pas, mais elles prennent une force particulière quand les membres d'un groupe défini (les violonistes) doivent identifier une crise (une œuvre nouvelle posant un défi technique) ou choisir entre deux manières incompatibles de pratiquer leur discipline (les modalités de jeu). Kuhn remarque que « les valeurs auxquelles on tient le plus sont celles qui concernent les prédictions : elles doivent être exactes », par exemple la technique de l'archet pour les violonistes¹⁴. Elles sont sociales, et constituent un élément déterminant du groupe, mais chaque individu les hiérarchise selon ses priorités. Ces valeurs « doivent être simples,

11 *Ibid.*, p. 250.

12 *Ibid.*, p. 251. Heuristique : nom donné à une démarche qui procède par évaluations successives et hypothèses provisoires, méthode d'exploration. Ontologie : en philosophie, c'est l'histoire propre de l'individu en tant qu'être, indépendamment de ses déterminations particulières.

13 *Ibid.*, p. 251

14 *Ibid.*

cohérentes et plausibles, c'est-à-dire compatibles avec les autres théories en cours¹⁵ ». Le jugement de valeur repose sur deux caractéristiques : les valeurs communes qui sont un élément déterminant et important du comportement du groupe, même si les membres du groupe ne les appliquent pas de la même manière (par exemple la posture du violoniste ; le chant à l'époque de Baillot), et une certaine variabilité individuelle dans l'application des valeurs communes, pouvant servir les fonctions essentielles à la science (ou à la pratique de la musique telle l'interprétation, la couleur sonore de l'instrumentiste, dans le cas de la pratique du violon).

Les derniers éléments qui fondent la matrice disciplinaire sont les exemples. Kuhn les décrit comme des « solutions concrètes de problèmes que les étudiants rencontrent, dès le début de leur formation scientifique, soit dans leurs travaux de laboratoire, soit comme des sujets d'examen, soit à la fin des chapitres dans les manuels scientifiques¹⁶ ». Ces exemples peuvent être communs à un ensemble de disciplines, et ils peuvent être aussi spécifiques à une discipline. Les différences entre les divers groupes d'exemples permettent de connaître la structure fine des groupes scientifiques.

L'exemple est l'élément le plus discuté par Kuhn, car il lui semble qu'au lieu d'être l'outil d'émancipation de l'étudiant, il est au contraire celui qui l'enferme dans le groupe, dans l'école (nous observerons et étudierons cela dans les méthodes)¹⁷. L'exemple n'est jamais donné dans sa complexité, il y a toujours un écart entre le prescrit et le réalisé, et c'est dans le travail effectué pour combler cet écart que le maître façonne son élève. « Les scientifiques résolvent des énigmes en les modelant sur des solutions précédemment trouvées à d'autres énigmes, souvent avec un recours minimum aux généralisations symboliques¹⁸. » Il en est de même dans le jeu instrumental. Mais cela ne dit rien de la complexité

15 *Ibid.*, p. 252.

16 *Ibid.*, p. 254.

17 *Ibid.*, p. 255-260.

18 *Ibid.*, p. 258.

intrinsèque de l'exemple, et cette réalité cachée reste une difficulté à combler dans l'enseignement musical.

S'interroger sur l'évolution des savoirs d'une discipline, c'est s'interroger sur leur transmission. Tout comme dans les disciplines scientifiques, les savoirs sur la musique évoluent sous l'influence de facteurs exogènes, ceux qui dépendent du milieu¹⁹, et endogènes, ceux qui dépendent du sujet. Parmi les exemples de facteurs exogènes cités par les violonistes sont l'évolution du répertoire qui pose de nouveaux problèmes d'expressions et techniques aux instrumentistes (les sonates pour violon de Ludwig van Beethoven par exemple), ou l'évolution organologique de l'instrument qui transforme sa pratique (comme l'archet « moderne » de Francis Tourte) ; et parmi les facteurs endogènes, ce que font ou transforment les interprètes, les adaptations techniques de leur jeu comme solutions aux difficultés intrinsèques d'une œuvre.

112

Les modalités de jeu du violon évoluent, les virtuoses développent de nouvelles techniques, qui sont ensuite analysées, didactisées et enseignées aux jeunes artistes en formation. Les exemples et les exercices qui remplissent les méthodes pour violon sont, à l'instar des exemples et exercices scientifiques, le résultat de recherches sur des pratiques instrumentales, et caractérisent l'évolution dans l'enseignement de la discipline. Que cette discipline soit artistique ou scientifique, la transmission de ses savoirs force le scientifique-pédagogue ou l'artiste-pédagogue à s'interroger sur leur transmission. En effet, Kuhn ne sépare jamais les éléments composant un savoir, parce qu'ils sont « enchâssés dans les exemples partagés par les membres du groupe²⁰ », et que ces exemples sont les modèles qui représentent des « solutions concrètes de problèmes que les étudiants rencontrent, dès le début de leur formation scientifique [artistique], soit dans les travaux de laboratoire [répétitions], soit comme sujets d'examens [concours de fin de cycle], soit à la fin des chapitres dans les manuels scientifiques

19 Yves Clot et Daniel Faïta, « Genre et style en analyse du travail », *Travailler*, 4, 2000, p. 7-42 ; Yves Clot, *Travail et pouvoir d'agir*, Paris, PUF, 2008.

20 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 239

[méthodes]²¹ ». La fonction des exemples scientifiques est la même que celle des exemples musicaux : servir à former un scientifique – servir à former un musicien. Ces exemples sont les éléments composant un savoir, qu'il soit scientifique ou artistique, et si on veut les étudier, nous pensons comme Kuhn que « les termes comme *subjectif* et *intuitif* ne peuvent s'appliquer [à eux] à bon escient », car ils représentent ce que les membres d'un groupe partagent. Étudier, analyser et comprendre ces exemples, c'est mener une réflexion didactique au sens où on l'entend depuis les travaux de Verret, Chevallard, Vergnaud ou Terrien²². La notion de matrice disciplinaire a été reprise et développée en didactique des disciplines par Develay dans les années 1990, et j'ai montré, dans d'autres articles, l'importance que cela peut avoir dans l'enseignement musical²³. Develay n'emprunte pas totalement le vocabulaire de Kuhn, puisqu'il parle d'objets, de tâches, de connaissances déclaratives et de connaissances procédurales, que je préfère nommer pour ma part, à la suite de Vergnaud, forme prédictive de la connaissance et forme opératoire de la connaissance²⁴. Je ne reviens pas sur cet aspect de la matrice disciplinaire parce qu'il me semble que l'approche de Kuhn offre suffisamment de développements.

LA VALIDITÉ DES ÉLÉMENTS DE LA MATRICE DISCIPLINAIRE DE LA DISCIPLINE « VIOLON »

Pour vérifier la validité de l'utilisation des éléments de la matrice disciplinaire afin d'analyser la discipline académique « violon » à la lumière du contenu des méthodes, il est souhaitable de mettre à

²¹ *Ibid.*, p. 254.

²² Michel Verret, *Le Temps des études*, Paris, Champion, 1975 ; Yves Chevallard, *La Transposition didactique. Du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1991 ; Gérard Vergnaud, « À quoi sert la didactique ? », dans *Éduquer et former*, Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2001, p. 273-279 ; Pascal Terrien, « De la musique à l'enseignement : la transposition didactique », art. cit.

²³ *Id.*, « L'histoire des arts : une nouvelle discipline ? », art. cit. ; *id.*, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France », art. cit.

²⁴ Gérard Vergnaud, « À quoi sert la didactique ? », art. cit. ; Pascal Terrien, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France », art. cit.

l'épreuve ces catégories de généralisations symboliques, de croyances ou paradigmes métaphysiques, de valeurs et d'exemples. Cette vérification a pour objectif, dans un second temps, d'observer l'évolution des exemples ou objets d'enseignements (connaissances et savoir-faire), de repérer les raisons d'une relative stabilité, d'une évolution ou des ruptures dans leur transmission, et ainsi de connaître la structure fine des groupes de violonistes-enseignants. Sous quelles formes apparaissent les généralisations symboliques, les croyances, les valeurs et les exemples dans la discipline académique que représente l'enseignement du violon ?

114

Pour vérifier nos hypothèses sur la pertinence de l'utilisation des éléments de la matrice disciplinaire, nous avons fait un choix de méthodes parmi celles qui ont été publiées en France entre 1803 et 1927. Cette sélection a été guidée par la connaissance que nous avons des ouvrages qui ont été utilisés au Conservatoire de Paris, et parmi quelques auteurs les plus représentatifs de cette longue période : *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode & Kreutzer* (1803) ; *L'Art du violon* de Pierre Baillot (ca 1834) ; *Méthode de violon divisée en trois parties* de Charles-Auguste Bériot (1857) ; *Observations relatives aux concours de violon du Conservatoire de musique*, œuvre posthume de Pierre Baillot parue en 1835 et publiée en 1872 ; *Méthode pour le violon analytique et progressive* de Carnaud Jeune (ca 1880) ; *La technique supérieure de l'archet* de Lucien Capet (1916) ; *Le Pupitre du violoniste musicien* de Marcel Herwegh (ca 1925) ; *L'Art du violon* de Carl Flesch, dans la version française de Joachim Chaigneau (1926)²⁵.

25 Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer, *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par le C^{en} Baillot*, Paris, Magasin de musique, 1803 ; rééd. Genève, Minkoff, 1974 ; Pierre Baillot, *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Conservatoire de musique, s.d. (ca 1834) ; *id.*, *Observations relatives aux concours de violon du conservatoire de musique par Pierre-Marie-François de Sales Baillot* [1835], Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1872 ; Charles-Auguste Bériot, *Méthode de violon divisée en trois parties*, op. 102, Paris, chez l'auteur, 1857 ; Félix Carnaud, dit Carnaud Jeune, *Méthode pour le violon analytique et progressive*, Paris, A. Provost et Cie, s.d. (ca 1879-1882) ; Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, Paris, Maurice Sénart et Cie, 1916 ; Carl Flesch, *L'Art du violon*, version française de S. Joachim-Chaigneau, Paris,

Les généralisations symboliques dans les méthodes pour violon

Les généralisations symboliques comme lois de la nature, comme définition de certains symboles, admises par les membres du groupe, embrassent tantôt la posture du violoniste, tantôt l'écriture pour l'instrument. Dès 1803, la *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Kreutzer* décrit une manière de se tenir et de tenir l'instrument :

Article premier : La tenue du violon Le violon doit être placé sur la clavicule, retenu par le menton du côté gauche de la queue, un peu incliné vers la droite, soutenu horizontalement par la main gauche, et de manière que l'extrémité de manche se trouve dans le milieu de l'épaule²⁶.

L'article 2 précise cette tenue. Cette dernière est partagée par l'ensemble de la communauté des violonistes français, d'autant plus partagée que les recommandations sur cette tenue émanent des professeurs du Conservatoire, aux réputations de virtuoses reconnues, et dont l'institution est la référence majeure à l'époque en France en matière d'enseignement instrumental. Cette posture du violoniste, et notamment la position de la main droite et du bras droit, reste stable tout au long du XIX^e siècle. On la retrouve décrite peu modifiée dans les schémas des méthodes de Blanc (1846) et de Guichard (1851)²⁷. Cette posture est donnée comme loi de la nature et les auteurs insistent sur son « caractère noble ». L'intégration de l'invention de la mentonnière dans la méthode de Spohr modifie peu cette tenue de l'instrument. Ce sont d'autres éléments exogènes à l'instrument qui l'ont fait évoluer dans son histoire, notamment les nouvelles compositions écrites pour les virtuoses. Comme le fait remarquer Marcel Herwegh dans

Max Eschig, 1926 ; Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien. Conseils et plan d'entraînement journalier conforme aux exigences de la musicalité moderne*, t. I, *Technique de virtuosité*, Paris, Librairie Hachette, s.d. (ca 1925).

26 Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer, *Méthode de violon*, op. cit.

27 J. Blanc, *Grande méthode complète et raisonnée pour le violon composée sur un plan nouveau et servant d'introduction à celle du conservatoire*, par J. Blanc, Paris, Alex Grus aîné, 1846 ; M. Guichard, *École du violon. Grande méthode complète et raisonnée pour le violon à l'usage du Conservatoire par M. Guichard ex 1^{er} violon du Théâtre-Italien*, Paris, Maurice Schlesinger, 1851.

Le Pupitre du violoniste musicien (ca 1925), « l'art du violon est encore largement perfectible », et il recommande de prendre en compte les changements de techniques de jeu du violon pour adapter la tenue de l'instrument²⁸. « Le malheur veut que la plupart de ceux qui abordent le violon dressent, exercent leur segment brachial *par* le violon et non *pour* le violon. Et c'est beaucoup se contraindre », écrit-il dans l'avant-propos de sa méthode. Il préconise une posture qui libère la main et le corps du violoniste. Comme le stipule Kuhn, cette généralisation symbolique, ici de la tenue du violon, voulue comme « loi de la nature » par un groupe, les violonistes, et décrite et définie comme telle, ne changera que sous l'effet de pratiques de jeu liées à l'évolution du répertoire, donc aux révolutions musicales qui forment des crises interprétatives où le musicien est obligé d'inventer une technique.

Une autre forme de généralisation symbolique est celle de l'écriture pour violon qui est restée relativement stable, à l'instar de l'écriture musicale, jusque dans les années 1950. Certes, certains éléments graphiques originaux sont apparus au cours du XIX^e et du début du XX^e siècle, mais il faut attendre les compositeurs de l'École de New York, ou Iannis Xenakis, pour voir la logique de l'écriture musicale, dans sa forme symbolique la plus conventionnelle, radicalement changer, et par conséquence modifier les modes de lecture et de jeu du violon. Cette transformation a été une période de crise qui a touché le monde de la musique dans son ensemble.

Les croyances à travers les prescriptions des méthodes pour violon

Pour éclairer les croyances ou paradigmes métaphysiques que décrit Kuhn, nous prendrons l'exemple de l'ornementation qui est définie et illustrée de diverses manières dans les méthodes du XIX^e siècle. Les auteurs donnent libre cours à leur façon d'entendre et de jouer les ornements qui vont des appoggiatures aux trilles, en passant par les agréments. Cécile Kubik, à la suite de Marc Pincherle, décrit avec malice

²⁸ Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, *op. cit.*

les différences de définition selon les auteurs²⁹. Ainsi, de Sébastien Demar (1797-1802³⁰) à Carnaud Jeune (1879-1882), les modalités d'exécution de l'ornementation ne sont pas définies par leurs fonctions dans le discours musical, mais par l'idée d'une pratique attachée à une croyance que le musicien s'est forgée dans l'exercice de son métier. Les définitions données par les auteurs, les exemples qui servent à illustrer ces définitions ou à titre d'exercices donnent lieu à de multiples approches, à des compréhensions diverses selon que l'instrumentiste débutant est guidé par un expert ou non. Ces exemples nous renseignent sur le degré d'expertise de l'auteur, expertise dans la connaissance de la variété de l'ornementation, mais aussi expertise dans le savoir-faire d'une ornementation. Si tous les violonistes adhèrent aux modèles, la variété heuristique voire ontologique de leurs représentations les oblige à fournir au groupe des métaphores et des analogies qui doivent être acceptées comme explications et solutions d'énigmes, sans pour autant résoudre ces dernières. Le vocabulaire utilisé par les auteurs situe la source de leurs connaissances : « battement », « tremblement » pour Perrin³¹, « le trille » pour Alexandre Bergerre³², « la cadence ou trille » pour Constant Cadot³³, « le port de voix ou notes d'agrément » chez

-
- 29 Cécile Kubik, « Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIX^e siècle violonistique français », *La Revue du Conservatoire de Paris*, 2013, disponible en ligne : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=713>, consulté le 11 octobre 2019.
- 30 Sébastien Demar, *Méthode abrégée pour le violon faite d'une manière très facile, avec tous les principes indispensables pour jouer de cet instrument par Sébastien Demar*, Paris, Imbault, s.d. (ca 1797-1802).
- 31 J.D. Perrin, *Leçons élémentaires et progressives à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du violon, composées et dédiées à Messieurs Grétry et Dalayrac. Par J.D. Perrin musicien et professeur de violon au lycée impérial*, Paris, P. et J.J. Le Duc, s.d. (ca 1808-1810), p. 114.
- 32 Alexandre Bergerre, *Nouvelle méthode pour le violon ou recueil de leçons avec les observations nécessaires pour apprendre à bien jouer de cet instrument, dédiée à Monsieur Lottin père par Alexandre Bergerre professeur, membre de plusieurs sociétés savantes*, op. 46, Paris/Orléans, Cotelle/Lodde, 1839, p. 52.
- 33 Constant Cadot, *Méthode élémentaire pour le violon contenant les principes de la musique et la tenue du violon ainsi que les gammes et leçons nécessaires pour parvenir aux difficultés*, Paris, Lahanier, s.d. (ca 1820), p. 8.

Bretonnière³⁴. Comme le remarque Cécile Kubik, ces appellations ou exemples, aujourd'hui disparus, sont directement issus du siècle précédent³⁵. Si ces descriptions et définitions renseignent sur l'origine des connaissances et celle de la formation des auteurs, elles masquent aussi leur pratique réelle de l'ornementation dans les musiques de leur époque. Il semble envisageable qu'un écart important entre le déclaré – ce qui est défini dans la méthode – et le pratiqué – ce que ces artistes réalisent lorsqu'ils jouent la musique de leur temps –, soit comblé par une pédagogie orale adaptée aux situations musicales et d'enseignement. J'étais cette hypothèse en m'appuyant sur ce qu'en dit un Herwegh quelques décennies plus tard, dans l'avant-propos de sa méthode :

118

Notre pédagogie actuelle, nos disciplines d'école, nos procédés, nos routines, ne sont pas, il faut l'avouer, appropriés à l'exécution qui nous est demandée. Nos façons d'apprendre le métier ne cadrent pas avec les nouvelles formes musicales. C'est nous qui en quelque sorte, bridons l'essor de la musique³⁶.

Les valeurs déclarées dans les méthodes pour violon

Les valeurs, nous explique Kuhn, « scellent un sentiment d'appartenance à un groupe plus large et plus important³⁷ ». Elles sont sociales, et lorsqu'elles sont des prédictions, elles doivent être exactes. Le jugement de valeur repose sur deux caractéristiques : les valeurs communes peuvent être un élément déterminant important du comportement du groupe, même si les membres du groupe ne les appliquent pas de la même manière, et une certaine variabilité

34 Victor Bretonnière, *Méthode théorique et pratique pour le violon contenant principes de musique, leçons préparatoires, tablatures, études, suivis d'airs extraits des opéras de nos grands maîtres, et terminés par des études extraites des œuvres de Dancla* par V. Bretonnière, op. 224, Paris, Léon Escudier, 1862, p. 24.

35 Cécile Kubik, « Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIX^e siècle violonistique français », art. cit.

36 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit.

37 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 251.

individuelle dans l'application des valeurs communes peut servir les fonctions essentielles en sciences³⁸, donc en musique. Les méthodes pour violon que nous avons analysées montrent combien les violonistes adhèrent aux valeurs de leur époque. Nous prenons deux illustrations : la première est la nature de la musique écrite pour l'instrument qui répond aux standards de la musique tonale occidentale et surtout aux pratiques violonistiques les plus communément répandues ; la seconde est liée à la virtuosité, élément nécessaire pour permettre aux instrumentistes de se distinguer entre eux. Ces deux valeurs, la tonalité et la virtuosité, toujours entendues dans ce que les auteurs de méthodes nomment le « bon goût », font évoluer les modalités de jeu de l'instrument tant sur le plan technique que musical. Si, sur le langage tonal, la valeur est partagée par l'ensemble des musiciens, les gestes de virtuosité seront plus spécifiquement attachés à l'instrument. L'exemple de la « Note de l'auteur » écrite par Lucien Capet dans *La Technique supérieure de l'archet* (1916) illustre cela :

Pour obtenir dans une interprétation le plus de variété possible, il est nécessaire de développer toutes les facultés de la main droite, car le caractère supérieur de l'Œuvre d'Art violonistique ne réside pas dans la technique de la main gauche, mais dans l'Archet.

La virtuosité de la main gauche poussée aussi loin que possible sera toujours empreinte d'une certaine stérilité artistique, tandis que la virtuosité de l'Archet, par ses facultés multiples, donnera à chacun la possibilité de traduire les Éléments les plus subtils et les plus profonds dans l'interprétation de l'Œuvre d'Art³⁹.

Il reste un dernier élément de la matrice disciplinaire qui est l'exemple que nous allons maintenant développer, car il relie les différents éléments entre eux et surtout il permet de connaître de manière plus fine les subtilités qui traversent le groupe et qui infirment ou confirment l'existence de sous-groupes ou d'écoles.

38 *Ibid.*, p. 253

39 Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, op. cit.

Les exemples comme solutions aux problèmes techniques dans les méthodes pour violon

Kuhn les décrit comme des « solutions concrètes de problèmes⁴⁰ » qui permettent aux étudiants de résoudre des difficultés dans leurs apprentissages, et qui peuvent aussi être données dans des ouvrages reconnus, comme les méthodes pour violon. Tels qu'ils sont décrits par Kuhn, les exemples ressemblent aux illustrations qui accompagnent les définitions, ou aux exercices qui permettent à l'apprenti violoniste d'apprendre un geste, une technique, un savoir-faire spécifique à son instrument. En voici quelques-uns.

La tenue du violon

120

Les exemples comme illustration donnent à voir une posture, comme celle qu'il convient d'adopter au XIX^e siècle pour tenir son instrument. L'illustration, le schéma de la posture du violoniste est un exemple spécifique à cet instrument, et il a représenté un certain consensus pendant une longue période. Cela étant, on retrouve ces schémas de tenue d'instrument dans d'autres méthodes instrumentales⁴¹.

L'illustration de l'ornementation ou du trille

Les illustrations de ces pratiques musicales sont des exemples qui revêtent deux aspects de nature différente : d'une part, il s'agit d'exemples communs à l'ensemble du monde de l'interprétation musicale, l'ornementation ou le trille n'étant pas une spécificité violonistique mais une manière d'agrémenter la musique, et c'est bien ce qui est décrit dans leurs définitions⁴², raison pour laquelle cet aspect

40 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 254.

41 Pascal Terrien, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France : 1846-1942 », art. cit.

42 Pierre Baillot, *L'Art du violon*, op. cit., p. 78 ; Antoine Fontaine, *Méthode élémentaire et progressive de violon contenant l'Abrégé des principes de musique, une théorie nouvelle pour l'archet, des Gammes et études propres à former l'intonation des élèves, à les familiariser avec les distances difficiles sur le violon, et à leur faciliter le mécanisme de l'archet, un choix d'airs nouveaux tirés des opéras de Bellini, Meyerbeer, Rossini, avec accompt d'un second violon ad-lib. Composée et dédiée à son Cousin L. Fontaine, ex-artiste de l'Op. Comique par A. Fontaine*, Paris,

est aussi une valeur ; d'autre part, les différentes illustrations de la manière de jouer au violon un trille ou une ornementation sont aussi spécifiques à l'instrument dès lors que l'auteur précise comment les jouer sur l'instrument en utilisant la division de l'archet⁴³, et dans ce cas l'exemple devient l'illustration d'une croyance attachée à une pratique singulière de l'instrument, oubliant les spécificités de leur exécution dans certains contextes.

Les exemples de l'ornementation au violon décrits par Cécile Kubik montrent à la fois que les violonistes partagent des valeurs communes lorsqu'ils les définissent, et révèlent des croyances personnelles lorsqu'ils en expliquent les spécificités de jeu au violon avec l'utilisation de l'archet. Ils omettent parfois de décrire certaines caractéristiques de jeu liées à l'époque de composition de l'œuvre.

La tenue de l'archet

L'exemple de la tenue de l'archet indique une diversité d'approches. Depuis Baillot, Kreutzer et Rode, qui décrivent assez sommairement dans leur méthode la tenue de l'archet⁴⁴ à Carnaud Jeune⁴⁵, la variété de prise de l'archet indique des choix personnels des auteurs, souvent dus à la morphologie de leur main de violoniste. Cela valide la remarque de Kuhn qui mentionne que le fait d'appartenir à un groupe ou à une école n'implique pas la croyance à l'ensemble des éléments qui la caractérisent. Ces croyances, pour ne pas dire ces idéologies, seront dénoncées par Marcel Herwegh⁴⁶.

Cette illustration ou description de l'utilisation de l'archet est une trace de l'histoire du violon. Comme le souligne Marc Pincherle⁴⁷, la

Meissonnier, 1837, p. 9 ; Adolphe Herman, *Méthode complète de violon*, op. 40, Paris, Lemoine, 1860, p. 44.

43 Pierre Baillot, *L'Art du violon*, op. cit. ; Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, op. cit.

44 Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer, *Méthode de violon*, op. cit., article 3.

45 Carnaud Jeune, *Méthode pour le violon analytique et progressive*, op. cit., p. 5.

46 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit.

47 Marc Pincherle, « Le violon », dans A. Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique*, deuxième partie : *Technique, esthétique et pédagogie*, Paris, Librairie Delagrave,

division en trois du jeu de l'archet décrite par Baillot, Kreutzer et Rode dans *La Méthode de violon*, renvoie à *L'Art de l'archet* de Geminiani⁴⁸, avec une base d'étude que les auteurs définissent ainsi :

Pointe	Milieu	Talon
Faiblesse	Équilibre	Force

Dans *La Technique supérieure de l'archet*, Capet détaille l'utilisation de l'archet, et on assiste à une rupture sur la conception de son utilisation.

Un premier bilan

Ces quelques aspects nous portent à considérer que certains exemples communs au groupe social des musiciens deviennent spécifiques au groupe social des violonistes par le transfert de la manière de les réaliser sur leur instrument, et ils peuvent devenir des croyances personnelles lorsque les descriptions de jeu sont particulières à tel ou tel auteur. Si l'on peut considérer que ces solutions indiquent des possibilités d'interprétation liées à des modes de pensée, des idéologies « personnelles », ces exemples sont des indicateurs des particularités de chaque sous-groupe ou école.

Les exemples donnés dans la méthode illustrent des savoir-faire (tenue de l'archet), des savoir-être (posture du violoniste), des activités (interpréter une mélodie), des tâches (maîtriser la division de l'archet). L'observation et l'analyse des différentes formes que recouvre l'exemple nous renseignent sur la stabilité, l'évolution, les crises et les ruptures qui accompagnent et qui marquent l'histoire de la discipline « violon ». La notion de matrice disciplinaire permet de le faire.

Les exemples s'avèrent être des indicateurs précieux pour comprendre cette histoire, car ils concrétisent des changements. En les étudiant, on découvre aussi les causes ou les origines de ces mutations. J'ai parlé plus haut de facteurs exogènes et de facteurs endogènes. Concernant

1927, t. VIII, p. 1794-1837.

48 Francesco Geminiani, *L'Art de jouer le violon contenant les règles nécessaires à la perfection de cet instrument avec une grande variété de compositions très utiles à ceux qui jouent la basse de violon ou le clavecin etc. composé par F. Geminiani, op. 9*, Paris, Aux adresses ordinaires où se vend la musique, 1752.

les facteurs exogènes, l'exemple de la description de la tenue de l'archet montre le temps qu'il a fallu au groupe des violonistes français pour homogénéiser une manière de faire. Cette « bonne manière » est due à la fois à la transformation de l'outil par Tourte à la fin du XVIII^e siècle, et au répertoire de l'instrument qui a évolué sous l'influence des compositeurs. Les difficultés techniques croissantes ont alors obligé les auteurs de méthodes à décrire des exercices qui permettent de les surmonter, mais il faut attendre le début du XX^e siècle pour qu'une véritable réflexion didactique apparaisse avec un Herwegh, un Capet, un Flesch. Est-ce à dire que les violonistes français auteurs de méthodes au XIX^e siècle se seraient contentés de copier la méthode de Baillot, Kreutzer et Rode ? Si, comme nous le révèle l'étude des exemples, une certaine continuité existe dans les exercices, cette étude nous dévoile aussi que les auteurs sont très attachés à la tradition de leur instrument (le vocabulaire technique utilisé, par exemple), et qu'il existe certainement un écart entre la musique de leur époque, qu'ils jouent et maîtrisent, et les contenus qu'ils enseignent.

LA DISCUSSION

L'étude de quelques méthodes pour violon publiées entre 1803 et 1930, faite à l'aide des éléments de la matrice disciplinaire, éclaire l'histoire de l'enseignement de la discipline sous d'autres aspects que ceux observés à ce jour⁴⁹.

49 Marc Pincherle, « Le violon », art. cit. ; Aristide Wirsta, *L'Enseignement du violon au XIX^e siècle*, thèse, université de Paris, 1971 ; Anne Penesco, « Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon », dans A. Bongrain et A. Poirier (dir.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Deux cents ans de pédagogie*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, p. 91-99 ; Stéphanie Moraly, « Aux sources d'un âge d'or. La sonate pour violon et piano en France au XIX^e siècle », *Ad Pamassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 7/13, 2009, p. 59-93 ; ead., *La Sonate française pour violon et piano. Identité d'un genre musical (1868-1943)*, thèse sous la dir. de Danièle Pistone, université Paris-Sorbonne, 2014 ; Cécile Kubik, « Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIX^e siècle violonistique français », art. cit.

Partant des travaux sur l'histoire du violon de Marc Pincherle⁵⁰, et de l'article de Cécile Kubik sur la recherche d'éléments de compréhension de l'interprétation au violon au XIX^e siècle⁵¹, et surtout après avoir fait le retour aux sources que représentent les méthodes, nous nous proposons d'établir une synthèse de nos résultats et d'en discuter les apports.

Sur le plan historique, s'il existe une école française bien avant la création de l'enseignement de cette discipline instrumentale au Conservatoire, c'est par l'école italienne que l'instrument a accédé à un véritable statut au XVIII^e siècle, et notamment avec la méthode de Francesco Geminiani. Ce dernier cherche à rendre le violoniste conscient de ses gestes. Ces principes sont repris par Giovanni Battista Viotti, qui est le maître de deux des auteurs de la méthode pour violon éditée par le Conservatoire en 1803 : Baillot et Rode.

Cette méthode française fixe par article les principes de la tenue et les modalités du jeu de l'instrument, et ces principes sont appliqués pédagogiquement à l'ensemble des élèves qui sont formés au Conservatoire.

Lorsqu'en 1834, Baillot publie *L'Art du violon*, il reprend le cadre de la précédente méthode mais le contenu en est profondément modifié par des explications plus techniques, voire scientifiques, sur les manières d'enseigner et d'apprendre l'instrument, et, dans une seconde partie, il aborde les questions de « l'expression et de ses moyens » : « Plus le violon offre aujourd'hui de diversité dans ses ressources, plus il fallait mettre de diversité dans les exemples ».

Cet enseignement fonde l'école française du violon qui se différencie d'autres écoles, notamment allemande et italienne, par un certain nombre de techniques liées à la tenue et aux modalités de jeu de l'instrument. Mais cette école française n'est pas uniforme et elle est pénétrée, voire influencée, par un enseignement venu d'autres écoles. Ainsi, d'autres auteurs publient des ouvrages où les approches

50 Marc Pincherle, « Le violon », art. cit.

51 Cécile Kubik, « Des méthodes pédagogiques inédites comme contribution à la connaissance interprétative du XIX^e siècle violonistique français », art. cit.

techniques de l'instrument sont différentes sur la tenue de l'archet, sur l'étude des positions qui impactent les méthodes françaises⁵².

Cette évolution est principalement due à l'impact que les œuvres de Ludwig van Beethoven ont eu sur le milieu des violonistes au début du XIX^e siècle. En effet, lorsque le compositeur va proposer sa *Sonate op. 47* pour violon à Kreutzer, celui-ci aurait déclaré qu'elle était injouable⁵³. Mais, comme le relèvera Herwegh un siècle plus tard, cette œuvre a fait progresser la technique violonistique. Le même phénomène se reproduira avec les œuvres de Ernest Chausson, Claude Debussy ou Richard Strauss, qui pousseront les violonistes à revoir leur approche de l'instrument et faire progresser son enseignement en développant de nouveaux exercices techniques permettant de surmonter les difficultés présentes dans ces œuvres.

Cette évolution va indiquer une approche plus didactique de la pédagogie de l'instrument. Surmonter les difficultés techniques ne demande pas seulement aux violonistes de créer, d'imaginer des exercices, cela leur demande aussi de réfléchir sur la complexité des gestes qui sont à réaliser. Cette posture réflexive du musicien, où l'approche didactique est évidente, porte l'instrumentiste à comprendre par la description, les schèmes qui structurent le geste instrumental dans le contexte musical où il est réalisé. Cette réflexion est d'abord celle de l'artiste sur sa propre pratique (forme de transposition didactique interne) avant d'être celle qui constituera un enseignement de l'instrument (forme de la transposition didactique externe). En démontant les schèmes d'action qui constituent un geste violonistique, le musicien devient enseignant, il s'enseigne à lui-même, dans le sens où il met en signes pour lui-même les tenants et aboutissants du nouveau geste.

52 Louis Spohr, *École ou Méthode pour le violon à l'aide du teneur de violon*, Paris, Richault, s.d. (ca 1840) ; Armand Parent, *Exercices pour violon*. École moderne. 1^{er} volume, d'après les principaux traits de V. d'Indy, « Sonate », Lalo, « Concerto » et « Symphonie espagnole », C. Saint-Saëns, « 3^e concerto », Paris, Durand, 1917 ; Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit. ; Émile Chaumont, *L'École du violon, méthode analytique et pratique en cinq parties*, Leipzig/London/Bruxelles, Cranz & Co., 1935.

53 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit., p. 1.

Mais revenons à la matrice disciplinaire de Kuhn. Comment les éléments qui la structurent nous permettent-ils de comprendre, d'identifier, et ainsi d'expliquer l'évolution pédagogique du violon ?

Les généralisations symboliques en discussion

126

Premier élément de la matrice disciplinaire, les généralisations symboliques représentent à la fois les lois et les définitions que le groupe des violonistes partage. Dans le cadre des méthodes pour enseigner le violon, ces généralisations symboliques sont à la fois les règles, les articles, qui régissent la tenue de l'instrument, la posture du violoniste, que les définitions qui sont données d'un mode de jeu. Ainsi, la description de la tenue de l'instrument évolue sensiblement de 1800 à 1930 en France, notamment avec la prise en compte de la mentonnière qui va définitivement être adoptée par Spohr dans sa méthode de 1801⁵⁴. Autre généralisation symbolique, la tenue de l'archet qui est marquée par des différences entre les conceptions française, allemande, italienne ou russe. Pour la conception française, Capet en présente une description systémique dans sa méthode de 1916.

Ces évolutions révèlent les différentes écoles au sein du groupe des violonistes, et indiquent aussi les choix axiomatiques qui ne manquent pas d'apparaître dans l'enseignement du violon des grandes écoles nationales. La méthode de Capet devient le modèle de l'école française, après celle de Baillot. Et le système centralisé de l'enseignement musical français ne fait qu'accentuer cet effet.

On remarque que, très souvent, ces généralisations symboliques sont à la fois des lois et des définitions : il faut tenir son instrument de telle manière pour telle raison. Dans les méthodes, les définitions servent souvent à justifier la loi, sans que ces définitions soient forcément fondées sur le plan scientifique. Les recours à des justifications physiologiques n'apparaissent qu'avec une certaine approche scientifique de l'enseignement violonistique, et pas toujours pour le bien de l'instrumentiste, comme le montre Pincherle lorsqu'il décrit

54 Marc Pincherle, « Le violon », art. cit.

les exercices d'assouplissement pensés pour la main gauche, et même les machines « créées pour procurer en un minimum de temps un maximum d'assouplissement ou de dislocation des muscles : telles celle du russe Ostrowski, ou l'*Ochydactyl* de l'ingénieur Rétif⁵⁵ ». À l'instar d'autres pratiques instrumentales⁵⁶, l'idée de progrès scientifique est aussi présente et partagée par les violonistes et influence certaines approches pédagogiques.

Lorsque la tenue du violon évolue pour s'adapter à l'exécution d'œuvres nouvelles, si la partie la plus générale de la loi reste valide (le placement de l'instrument sur l'épaule gauche), la définition devient plus précise et décrit un rapport nouveau à l'instrument dans les gestes liés à son inclinaison, à la posture des bras, par exemple⁵⁷.

Lorsque les lois changent, les règles régissant la tenue de l'instrument changent aussi. Ces changements marquent l'évolution au sein d'un groupe et redéfinissent les contours des écoles. Le cas de la tenue de l'archet est significatif. La description qu'en font les auteurs des méthodes françaises indique les ruptures au sein du groupe et la naissance de sous-écoles au sein de l'école française de violon. Alors même que Kreutzer et Baillot enseignent tous deux au Conservatoire, chacun décrit une manière de tenir l'archet qui fera école en Allemagne ou en France. Il en est de même entre Carl Flesch (condisciple de Jacques Thibaud au Conservatoire) et Lucien Capet au début du xx^e siècle. La différence de cette tenue de l'archet est encore plus marquée entre Auer et Joachim, la tenue de l'école franco-belge étant intermédiaire entre ces derniers.

C'est dans ces microévolutions, ces changements infimes, que les violonistes se définissent comme appartenant à telle ou telle école.

55 Marc Pincherle, « Le violon », art. cit., p. 1811.

56 Marie Jaëll, *La Musique et la Psychophysiologie* [1896], Paris, F. Alcan, 1926 ; rééd. 1980.

57 Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, op. cit. ; Carl Flesch, *L'Art du violon*, op. cit.

Qu'en est-il des croyances ?

Ces justifications scientifiques sont aussi très liées au contexte dans lequel elles sont exprimées. Les conceptions et descriptions de l'assouplissement des doigts de la main gauche du violoniste sont contemporaines des travaux sur la pronation et la supination décrites dans les méthodes pour piano⁵⁸. Il y a une véritable croyance dans les capacités de la science à pouvoir améliorer les performances physiques des violonistes. Le « scientisme » au détriment du développement physique du sujet devient un sujet d'étude.

128

Autres croyances, celles très marquées d'appartenir à une école spécifique, jusqu'à en oublier ses origines. L'école française de violon est issue de l'école italienne comme nous l'avons observé : les principaux violonistes du XIX^e siècle et professeurs au conservatoire étaient les élèves de Viotti et les sources auxquelles puise Baillot pour rédiger la première méthode officielle du conservatoire étaient très clairement extraites de celle de Geminiani *via* Viotti. Même la tenue de l'instrument est aussi empruntée aux Italiens ! Cela n'invalide pas l'idée que progressivement va apparaître un style français, mais les méthodes n'en rendent pas ou peu compte avant que les principes soient formalisés par des auteurs comme Capet ou Herwegh. Ce dernier rappelle, en 1925, dans l'avant-propos de sa méthode :

Il nous faut pour cela créer une pédagogie nouvelle. [...] Et c'est en étudiant analytiquement les ressources de la main humaine et en éduquant notre oreille par de nouveaux procédés toniques que nous pourrons nous approcher de cette perfection technique que nos grands virtuoses du passé atteignirent par leur expérience propre et par intuition⁵⁹.

Conscient du travail d'analyse sur les pratiques qui doit être fait, il est certainement l'un des premiers à l'exprimer aussi clairement.

Les croyances permettent aux membres du groupe d'adhérer collectivement à certains modèles particuliers. Quels sont les modèles

58 Marie Jaëll, *La Musique et la Psychophysiologie*, *op. cit.*

59 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, *op. cit.*

auxquels les membres d'un groupe adhèrent ? Ces modèles sont les maîtres, les méthodes, les traditions de pratiques. Rien n'est fondé scientifiquement : c'est une identification à des manières de faire, la nécessité d'appartenir à une école et de s'inscrire dans une filiation instrumentale d'excellence. Il s'agit ainsi de s'inscrire ou d'être reconnu comme l'héritier ou le témoin d'une tradition, celle des écoles, souvent liée au répertoire et aux modes d'interprétation, mais aussi celle d'une pratique de la musique de chambre ou d'orchestre.

Un enseignement des valeurs

Les valeurs des violonistes apparaissent dans les justifications qu'ils avancent sur la posture de l'instrumentiste, sur les raisons de jouer telle ou telle ornementation, sur la reproduction des apprentissages tels que ceux des gammes. C'est indiscutablement l'élément de la matrice disciplinaire qui nous permet de repérer le plus large consensus tant dans le savoir-être de l'instrumentiste que dans ses savoir-faire. Les recommandations sur la tenue de l'instrument et les raisons de les respecter indiquent la volonté des professeurs de violon de faire valoir « le caractère noble » de l'instrumentiste, à l'instar des descriptions faites par les saxophonistes à la même époque pour faire valoir l'aspect martial du musicien⁶⁰. Ces illustrations et les explications qui les accompagnent situent les groupes socialement.

De même, la description et les modalités d'exécution de certains exercices font référence à un passé que les auteurs présentent comme prestigieux ou qui donnent du prestige à la pratique de l'instrument. Nous avons observé l'utilisation du vocabulaire concernant l'exécution des ornements qui doit toujours rester de « bon goût ».

La référence aux exemples

Les exercices des méthodes, notamment celles du début du xx^e siècle, sont succincts, ce qui semble indiquer que l'auteur s'intéresse plus à la

60 Pascal Terrien, « La "modernité" de l'enseignement du saxophone en France : 1846-1942 », art. cit.

description d'un geste, d'une technique, qu'à sa mise en œuvre par des exemples écrits spécialement pour eux.

Cela montre aussi que les auteurs ancrent leur enseignement dans une pragmatique musicale, c'est-à-dire dans une pratique du répertoire qui renvoie l'étudiant violoniste aux difficultés qui existent dans les œuvres. Les auteurs n'extraient pas les difficultés de leur contexte musical. Les explications techniques qui existent dans ces méthodes dépassent le modèle incriminé pour questionner l'apprenant sur les aspects cognitifs de la difficulté à surmonter, l'amener à réfléchir sur les actions qui structurent son geste.

130

L'analyse des exemples précise aussi certaines idéologies, et révèle comment on passe progressivement d'un enseignement où la primauté à l'oral est vérifiable dans le peu d'explications techniques accompagnant les exercices, à un enseignement plus didactisé où la description et l'explicitation des gestes sont systématisées et minutieuses⁶¹. D'une certaine façon, le désir de professionnaliser la formation du violoniste est apparent dans les propos de Marcel Herwegh : « Nos façons d'apprendre le métier ne cadrent pas avec les nouvelles formes musicales⁶². »

Le concept de matrice disciplinaire et les thèses avancées par Kuhn dans son ouvrage *La Structure des révolutions scientifiques* sont adaptables à l'univers de la musique. Les éléments de la matrice disciplinaire nous permettent de cerner les théories qui structurent la discipline « violon », que ces théories soient générales à la musique (le monde tonal ou atonal ; les modalités d'écriture) ou plus spécifiques à l'instrument (les modalités de jeux ; la technique de l'archet). Ces différents aspects de la matrice disciplinaire révèlent les valeurs du milieu et l'évolution des comportements liés aux changements de la société, et surtout à l'évolution du répertoire. Ils mettent en lumière certaines croyances qui dévoilent les origines de la formation de l'instrumentiste mais aussi les fondements de cette formation qu'ils

61 Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, op. cit. ; Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit. ; Carl Flesch, *L'Art du violon*, op. cit.

62 Marcel Herwegh, *Le Pupitre du violoniste musicien*, op. cit.

soient ancrés académiquement ou qu'ils soient directement issus des expériences d'artiste. À la lumière de ces éléments, nous observons que la discipline se structure progressivement autour de l'étude, l'analyse et la compréhension des pratiques instrumentales plus ou moins contextualisées, et que l'évolution de celles-ci met un certain temps à pénétrer le milieu des professeurs de violon et à modifier leurs pratiques pédagogiques. D'autre part, notre analyse semble mener au constat que l'école française de violon et l'école franco-belge recouvrent, selon les époques, des réalités polymorphes tant les styles des artistes diffèrent au sein même de cette école, comme le montrent la lecture et l'étude des contenus des méthodes. Enfin, la vitalité de la pratique instrumentale passe par l'appropriation de nouvelles œuvres dont les difficultés techniques vont être à l'origine d'innovations pédagogiques et didactiques. Comme le rappelle Herwegh dans l'avant-propos de sa méthode, les grands pédagogues de l'instrument sont les artistes qui ont conscience qu'ils « brid[ent] l'essor de la musique » s'ils n'étudient pas, avec les connaissances et le savoir-faire de leur époque, les difficultés que pose l'enseignement de leur instrument⁶³.

63 *Ibid.* Pour aller plus loin, on consultera les ouvrages suivants : Stéphanie Moraly, « Du goût au style : création d'une identité musicale française ; la sonate pour violon et piano au tournant du xx^e siècle », dans Pascal Terrien (dir.), *Musique française. Esthétique et identité en mutation, 1892-1992*, Sampzon, Delatour France, 2012, p. 241-254 ; Armand Parent, *Les Instruments à archet dans les musiques du xx^e siècle*, Paris, Champion, 1992 ; Louis Spohr, *Violinschule*, Vienne, C. Halinger, 1832.

TROISIÈME PARTIE

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

Voyez ce jeune homme aux joues creuses, au teint fatigué et maladif [...] renfermé dans une mansarde usant son âme et son corps à racler son instrument [...] Après 2, 3 ou 4 ans, son professeur lui dira qu'il n'a plus rien à apprendre, qu'il est artiste achevé ! Dérision ! Et alors que fera-t-il ? Que deviendra-t-il ? Exécutera-t-il un air varié dans un petit concert borgne ? [...] Le seul parti qui lui reste est de reprendre la diligence [...] Vous croyez peut-être que je vous dépeins là un être imaginaire ? [...] Hélas non. Ce jeune homme, c'est 20, 100, 1000 jeunes gens que vous avez rencontrés et coudoyés comme moi ; c'est toute une classe : c'est *l'exécutant*¹.

Entreprendre une étude des carrières professionnelles et artistiques des violonistes lauréats du Conservatoire de Paris durant ses cinquante premières années d'activité incite à la plus grande prudence tant l'accès aux sources s'avère problématique. Certes, les travaux accomplis à ce jour, bien que majoritairement anciens, sont nombreux ; mais bien souvent ils n'ont trait qu'aux structures de diffusion les plus célèbres

1 Franz Liszt, « De la situation des artistes et de leur condition dans la société (4^e article) », *Gazette musicale de Paris*, 26 juillet 1835, p. 245-248, repris dans *Artiste et société*, éd. Rémy Stricker, Paris, Flammarion, 1995. C'est nous qui soulignons.

(Opéra, Société des concerts...). Seul un retour aux archives encore disponibles permettra sans doute d'établir une rétrospective fidèle de la professionnalisation des violonistes lauréats à cette période. Pour l'heure, nous tentons une première synthèse à partir des sources secondaires qui pourra servir à une étude exhaustive et approfondie du sujet de recherche.

Nous avons en premier lieu procédé à un dépouillement des travaux à caractère statistique et historique qui concernent les deux entités que nous placerons en regard l'une de l'autre, à savoir les résultats des classes de violon et les structures professionnelles susceptibles d'accueillir ces lauréats.

136

En ce qui concerne la première entité, les relevés des ouvrages anciens à caractère de sources de Théodore de Lassabathie en 1860 et de Constant Pierre en 1900 demeurent largement utilisables². Nous les avons avantageusement complétés par les études plus récentes d'Emmanuel Hondré³ ainsi que par les ouvrages parus à l'occasion du bicentenaire de l'établissement sous la direction d'Anne Bongrain, d'Yves Gérard et d'Alain Poirier⁴, et plus récemment par les travaux de Frédéric de La Grandville sur les classes de piano⁵.

Pour ce que nous appellerions de nos jours le « bassin d'emploi », notamment constitué par les cinq orchestres afférents aux principales structures que sont la Société des concerts du Conservatoire, l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien et la Musique de l'Empereur ou

2 Théodore de Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, Michel Lévy Frères, 1860 ; Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués*, Paris, Imprimerie nationale, 1900.

3 Emmanuel Hondré (dir.), *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, Paris, Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995.

4 Anne Bongrain et Alain Poirier (dir.), *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*, Paris, Buchet/Chastel, 1999 ; Anne Bongrain et Yves Gérard (dir.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Buchet/Chastel, 1996.

5 Frédéric de La Grandville, *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris, 1795-1850*, Paris, L'Harmattan, 2014.

du Roi, nous nous sommes référé à Antoine Elwart⁶ et bien sûr à Kern Holoman⁷ pour la première tandis que, pour les quatre autres, nous avons retenu les données établies par Adam Carse⁸, Jeffrey Cooper⁹ et Peter Bloom¹⁰ ainsi que celles contenues dans les trois volumes parus en 2002, 2007 et 2008 du programme de l'European Science Foundation (ESF), *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, institutions, représentations* sous la direction de Hans Heinrich Bödecker, Patrice Veit et Michael Werner. Enfin, l'ouvrage de Joël-Marie Fauquet *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1910* a fourni l'essentiel des renseignements relatifs à cette orientation professionnelle adoptée par certains lauréats¹¹.

La brièveté des rares travaux consacrés aux innombrables théâtres et sociétés de second ordre établis dans la capitale s'avère plus gênante, d'autant qu'elle se double généralement d'une absence d'analyse plus systématique à visée sociale. Comment deviner derrière les discours et écrits institutionnels, les intentions des « producteurs », la qualité des offres, la pérennité des emplois, la rémunération des artistes et le niveau de considération sociale qui leur est accordé ? Autant de questions que nous ne faisons qu'effleurer aujourd'hui en tentant de rendre intelligibles les connexions entre les observations de détail recueillies sur les différents terrains.

-
- 6 Antoine Elwart, *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique*, Paris, S. Castel, 1860.
 - 7 Kern Holoman, *The Société des concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004.
 - 8 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz: A History of the Orchestra in the First Half of the 19th Century, and of the Development of Orchestral Baton-conducting*, Cambridge, W. Heffer and Sons, 1948.
 - 9 Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, rééd. 2000.
 - 10 Peter Bloom (dir.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, New York, Pendragon, 1987.
 - 11 Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1910*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1986.

STATISTIQUES ET PREMIÈRES OBSERVATIONS

De 1796 à 1851, nous avons relevé 119 noms de violonistes sortis des classes du Conservatoire. L'ensemble se compose de 73 récompensés d'un premier prix, d'une trentaine de lauréats ayant arrêté leurs études après l'obtention du second prix et d'une vingtaine n'ayant pas poursuivi au-delà d'un accessit.

Une synthèse liminaire laisse apparaître sept profils primordiaux de carrières, à savoir, par ordre décroissant : musicien d'orchestre, compositeur, enseignant, chef d'orchestre, chambriste, complétés par ceux des lauréats qui retournent en province et les concertistes qui choisissent de tenter, pour quelque temps, ce que l'on nommera bientôt une carrière internationale ; le **tableau 1** les regroupe¹².

138

Orientations	Nombre de lauréats	% premiers prix	% ensemble des lauréats
Musicien d'orchestre	57	78,02	47,89
Compositeur	30	41,09	25,21
Enseignant	24	32,87	20,16
Chef d'orchestre	22	30,13	18,48
Chambriste	11	15,06	9,24
Retour en province	10	13,69	8,40
« Carrière internationale »	10	13,69	8,40

Tableau 1. Orientations choisies par les lauréats violonistes

Le large excédent par rapport aux 100 % permet de mesurer à quel point, durant ces cinq premières décennies, le violoniste issu du Conservatoire exerce presque toujours simultanément plusieurs activités artistiques. Le phénomène est considérable. Sa carrière durant, le lauréat sera très rarement simple professeur, musicien d'orchestre et encore moins concertiste ou chambriste. La liste (**tableau 2**) des trente

12 Nous ne sommes pas parvenus à trouver l'orientation de dix premiers prix une fois leur récompense acquise. Une prochaine investigation dans les annuaires et almanachs permettra peut-être de trouver quelques indications à leur sujet. Il s'agit de Jean Darius, premier prix en 1824 ; J. Delesalle, 1808 ; Alexis Desauzay, 1810 ; Hippolyte Ferrand, 1814 ; Joseph-Marie Obin, 1808 ; Paul Jullien, 1850 ; Félicité Lebrun, 1798 ; Auguste Leinert, 1838 ; Jean-Ventura Llorens, 1851 et Alexandre Viault, 1852.

violonistes ayant exercé plus de trois emplois au cours de leur carrière ne fait que le préciser.

Nom	Orch.	Chef d'orch.	Chambriste	Enseignant	Compositeur	« Carrière internationale »	Total
Alard J.-D.	x		x	x	x	x	5
Altès E.-E.	x	x			x		3
Barbureau M.-A.-B.		x		x	x	(x)	(+)3
Battu P.	x	x		x	x		4
Blanc J.-B.-A.	x	x	x	x	x		5
Chaîne E.	x		x	x	x		4
Chéri V. C.	x	x			x		3
Clapissou A.-L.	x			x	x	x	4
Clavel J.	x			x	x		3
Dancla J.-P.-L.	x		x		x		3
Dancla C.	x		x	x	x		4
Delvevez E.-M.-E.	x	x		x	x		4
Dufresne F.	x	x		x	x		4
Fémy F.	x	x			x	x	4
Ferrand H.-A.	x	x	x		(x)		(+)3
Fontaine A.-N.-M.	x	(x)	(x)		x	x	(+)3
Garcin J.-A.-S.	x	x		x	x		4
Gauthier J.-F.-E.	x	x		x	x		4
Girard N.	x	x		x	x		4
Habeneck F.-A.	x	x	x	x	x	x	6
Jupin V.-C.-F.	x	x			x		(+)3
Maurin J.-P.	x		x	x			3
Mazas J.-F.	x	x		x	x	x	5
Millault L.-F.-É.	x	x	x	x	x		5
Millont B.-E.	x	x	x	x	x		5
Sainton P.-C.	x				x	x	3
Sauzay C.-E.	x	x	x	x	x		5
Tilmant T.-A.	x	x	x	x	x		5
Wiele A.E.	x	x	x		x	x	5
Wieniawski H.	x		(x)		x	x	(+)3

Tableau 2. Emplois multiples exercés par les lauréats

On remarque donc que :

- F.-A. Habeneck occupe six fonctions différentes ;
- huit autres violonistes en occupent cinq : J.-D. Alard, J.-B.-A. Blanc, J.-F. Mazas, F.-E. Millault, B.-E. Millont, C.-E. Sauzay, T.-A. Tilmant et A.-E. Wiele ;
- neuf en occupent quatre : P. Battu, E. Chainé, C. Dancla, E.-M.-E. Deldevez, F. Dufresne, F. Fémy, J.-A.-S. Garcin, J.-F.-E. Gauthier et N. Girard ;
- douze en occupent au moins trois : E.-E. Altès, M.-A.-B. Barbereau, V.-C. Chéri, A.-L. Clapissou, J. Clavel, J.-P.-L. Dancla, H.-A. Ferrand, A.-N.-M. Fontaine, V. Jupin, J.-P. Maurin, P.-C. Sainton et H. Wieniawski.

140

Expliquer les raisons de ce phénomène conduit bien sûr à analyser les conditions dans lesquelles les emplois s'exercent, notamment au regard du contexte socio-économique ; nous le verrons bientôt en revenant en détail sur chacune de ces catégories. Pour l'heure, il n'est pas moins intéressant de noter que les deux tiers des lauréats n'ayant pas obtenu le premier prix accéderont aux mêmes fonctions et que douze d'entre eux deviendront compositeurs. Ainsi, Jean-Sylvain Mangeant (1827-1889) obtient un accessit à vingt ans en 1847 ; il entre alors à la Société des concerts, puis dirige successivement l'orchestre du Théâtre-Lyrique, celui de la Gaîté et encore ceux du Théâtre-Royal et du théâtre français de Saint-Petersbourg pour lesquels il composera maints vaudevilles, opérettes, etc. Auguste Blondeau (1786-1863) n'obtient qu'un deuxième accessit en 1805. Il n'en sera pas moins lauréat du grand prix de Rome en 1808 et deviendra lui aussi un compositeur prolifique et reconnu.

Tentons maintenant d'évaluer quantitativement les perspectives d'emplois s'ouvrant à un premier prix du Conservatoire durant cette période.

LE BASSIN D'EMPLOI

Les grands établissements

Cinq orchestres principaux sont pourvoyeurs d'emplois.

La Société des concerts

Selon Antoine Elwart et Anton Schindler, cités par Jeffrey Cooper, la Société emploie entre 27 et 31 violons :

- en 1828, selon Elwart, 15 premiers et 16 seconds ;
- en 1841, selon Schindler, 15 premiers et 12 seconds ;
- en 1859, selon Elwart, 15 premiers et 14 seconds¹³.

L'Opéra

Grâce au dépouillement de la série AJ13 des Archives nationales, Adam Carse dénombre 22 violonistes en 1830 (11 dans chaque pupitre), dont les noms suivants :

- aux premiers violons : L.-F. Leudet, Claudel, Landormy, J.-B.-E. Saenger, Périer, Mainvielle, E.-E. Altès, V.-C. Chéri, J.-N.-J. Gout, H.-A. Ferrand et J. Deloigne ;
- aux seconds violons : L.-F.-E. Millault, Rochefort, H. Dubreuil, Venettoza, Philip, Ropicquet, Thibout, C.-J. Tolbecque, F. Lebrun, Lamoureux et Z.-J. Lancien¹⁴.

L'Opéra-Comique

Le même Adam Carse répertorie les effectifs de l'orchestre de 1830 ; celui-ci est composé de :

- huit premiers violons, à savoir L.-M.-C. Javault (solo), C. Dancla (solo), L.-J. Croissilles, Dailly, Faucheux, H. R. Aumont, J.-P.-L. Dancla et Letourneur ;
- huit seconds violons : Demoux, Ducroitois, Larivierre, Debreuil, Franco Mendes, Gailhac, Tolosa et Morin¹⁵.

¹³ Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*, op. cit., p. 27.

¹⁴ Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit.

¹⁵ *Ibid.*, p. 493.

La Musique du Roi ou de l'Empereur

Les effectifs s'avèrent moins précis et évoluent régulièrement. En 1802, 27 instrumentistes suivent la direction de Giovanni Paisiello. Ils sont 43 quatre années plus tard dans la nouvelle salle de spectacles sous la direction du maître de chapelle Ferdinando Paer. L'orchestre, qui joue encore à Saint-Cloud à deux jours du début de l'insurrection, le soir du 25 juillet 1830, comprend :

- sept premiers violons : Baillot, Marcou, Xavier, C.-F. Kreubé, Libon, F.-A. Habeneck, Vidal ;
- sept seconds violons : A. Kreutzer, Spitz, Manceau, Cartier, Morens, T. Tilmant, C. Habeneck¹⁶.

142

Le Théâtre-Italien

Selon F.-J. Fétis en 1830, les cordes de l'orchestre, bien que trop peu nombreux par rapport aux vents, sont de même qualité que dans les précédents ensembles¹⁷. La même année, sur un effectif total de 46, on dénombre 7 premiers et huit seconds violons – dont J.-B.-J. Tolbecque et T.-A. Tilmant¹⁸.

Ces cinq « grandes maisons » emploient donc une centaine de violonistes qui, une fois en place, s'établissent de façon durable, amenant un renouvellement très lent des emplois.

Les structures secondaires de diffusion

Le domaine symphonique

Il faut d'abord tenir compte des possibilités offertes au sein même du Conservatoire et qui concernent donc directement les lauréats sortants. Plusieurs formations exercent leurs activités de façon irrégulière : on connaît bien sûr les « Exercices des élèves » auxquels participent les premiers prix. Lauréat en 1804, François-Antoine Habeneck les dirige

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ François-Joseph Fétis, *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Janet Cotelle, 1830, p. 254, cité dans Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz, op. cit.*, p. 82.

¹⁸ Adam Carse, *ibid.*, p. 83

jusqu'en 1815 aux côtés des Concerts français, autre ensemble dirigé par Ferdinand Gasse et Marcel-Antoine Duret¹⁹.

En dehors de l'école elle-même, et au début du siècle, les Concerts de la rue de Cléry occupent, entre 1799 et 1805, la salle d'exposition de l'hôtel particulier du peintre Jean-Baptiste-Pierre Lebrun ; l'orchestre, dirigé par Jean-Jacques Grasset, totalise 80 exécutants parmi lesquels figurent les violonistes Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer et Charles Philippe Lafont²⁰. Les concerts de la Société des enfants d'Apollon sont réorganisés le 14 novembre 1806 et l'orchestre compte parmi ses membres P. Baillot, G.-B. Viotti et F.-A. Habeneck²¹.

De nouveaux ensembles, dont on ne connaît pas toujours le potentiel requis en cordes, voient ensuite le jour à l'ombre de la Société des concerts, tels les Concerts Vivienne (1840-1845) et les Concerts Valentino (1837-1841) qui organisent des soirées dans une salle de 2 000 places qu'a fait construire un amateur, H. Chabran dans la rue Saint-Honoré. L'orchestre donne quatre soirées par semaine ; ses 85 musiciens sont conduits par Robert Valentino²².

Plusieurs sociétés philharmoniques de la Ville de Paris sont actives durant ce premier demi-siècle. La principale est fondée le 17 novembre 1822 par A. Fontaine, violoniste solo de la Chambre du roi (premier prix en 1809). Elle compte 82 instrumentistes et donne six concerts par an en moyenne. Selon J.-M. Fauquet, son implantation est assez forte pour empêcher que d'autres initiatives voient le jour sous le même nom. Hector Berlioz est ainsi obligé de nommer la sienne « Grande société philharmonique de Paris », laquelle, durant dix-huit mois, entre 1850 et 1851, donnera, avec un orchestre de 100 à 110 musiciens, douze concerts consacrés majoritairement à l'œuvre du compositeur²³.

19 *Ibid.*, p. 89-90.

20 *Ibid.*, p. 88

21 Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*, *op. cit.*, p. 42.

22 *Ibid.* Pour plus de détails, on consultera : Étienne Jardin, « Les Concerts parisiens de 1822 à 1848 d'après les archives du droit des pauvres. Introduction au répertoire », dans Étienne Jardin et Patrick Taïeb (dir.), *Archives du Concert. La vie musicale française à la lumière de sources inédites (xviii^e-xix^e siècle)*, Arles/Venise, Actes Sud/ Palazzetto Bru Zane, 2015, p. 75-310.

23 Joël-Marie Fauquet, « Société philharmonique », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au xix^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1166.

- Certains ensembles d'amateurs, souvent très actifs, intègrent également plusieurs artistes professionnels dans leurs pupitres, tels :
- l'Athénée musical (1829-1841), fondé par Chelard, localisé à la salle Saint-Jean de l'Hôtel de Ville, et dont les chefs seront J. Barbereau, J. Vidal et N. Girard²⁴ ;
 - les Concerts d'émulation que dirige à partir de 1823, et au moins durant six années, Hippolyte Gasse dans son salon, fournissant des instruments à cordes aux amateurs qui souhaitent y participer²⁵ ;
 - un nouveau Concert des amateurs établi de 1815 à 1829 au Tivoli d'hiver et plus tard au Vauxhall et dirigé par le violoniste Théophile Tilmant²⁶.

144

Plusieurs sociétés, dès le milieu des années 1830, inaugurent des séries de concerts en plein air, tandis que les cafés-concerts deviennent à la mode. Philippe Musard établit son célèbre Concert aux Champs-Élysées l'été et à la salle Valentino l'hiver. Parmi ses 80 musiciens figurent le récent lauréat Charles Dancla tandis que l'étudiant Jules Padeloup est aux timbales²⁷. Sur le boulevard du Temple, les Concerts du Jardin turc sont dirigés par un des frères Tolbecque et, en 1837, le « Johann Strauss français » (Isaac Strauss) quitte épisodiquement son pupitre du Théâtre-Italien pour inaugurer, au Gymnase musical, ses séances avec 26 musiciens dont quatre premiers et quatre seconds violons²⁸.

Malgré les bouleversements du milieu du siècle, d'autres sociétés viendront compléter ce paysage orchestral à la fois riche et complexe à évaluer. La plus importante aux côtés de la Société philharmonique constituée par Berlioz est sans doute la Société Sainte-Cécile qui réunit 130 musiciens entre 1848 et 1855, donne six concerts par saison sous la baguette de J.-B. Seghers et fait exécuter pour la première fois une symphonie de Franz Schubert dans Paris²⁹.

24 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 92.

25 Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*, op. cit., p. 42.

26 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 100.

27 *Ibid.*, p. 102.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 101.

Enfin, en dehors de ces emplois diversement pérennes, le jeune professionnel a aussi la possibilité de se faire engager dans les multiples concerts occasionnels bien qu'ils soient souvent contrôlés par les orchestres principaux de la capitale. Citons les Concerts spirituels qui reprennent dès 1805 et sont donnés pendant les jours saints³⁰ ou encore, dès 1843, les concerts de l'Association des artistes musiciens³¹.

Le domaine lyrique

Sans compter l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien, un grand nombre de théâtres possèdent un orchestre (près de 130 en 1830, une dizaine de plus l'année suivante). Si seule une dizaine d'entre eux paraît réellement permanente, leur effectif musical est parfois important. Dès 1828, l'orchestre du Théâtre de la Gaîté, dont la composition a été reconstituée d'après le matériel d'orchestre, comporte quatre à six violons³². Une dizaine d'années plus tard, celui du Théâtre des Nouveautés est composé de 62 musiciens sous la direction de Narcisse Girard ; 32 cordes en composent la base dont les violonistes solistes Louis-Marie-Charles Javault et Charles Dancla³³. Enfin, celui de l'Ambigu-Comique rassemble 25 musiciens dont neuf violons et celui du Théâtre de la Porte Saint-Martin, qui se doit d'accompagner ballets et pantomimes inscrits à son répertoire, 16 cordes dont cinq premiers et quatre seconds violons³⁴.

Certains musicographes se sont hasardés à chiffrer l'offre que constitue la totalité des postes de musiciens dans les orchestres des théâtres de la capitale. Les réponses sont toujours données tous pupitres confondus. En 1852, *The Musical World* de Londres fait état, pour l'année 1848, de

30 Olivier Morand, « Concerts spirituels », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 306.

31 Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La Musique et le Pouvoir*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, p. 65.

32 Nicole Wild, « La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens », dans Peter Bloom (dir.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, op. cit., p. 603.

33 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 85.

34 Nicole Wild, « La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens », art. cit.

636 instrumentistes pour 25 théâtres³⁵. Une forte imprécision demeure toutefois et montre combien un travail minutieux d'archive reste à faire pour approcher la réalité. Travail minutieux et ingrat car c'est justement cette multiplicité des manifestations musicales qui contribue, nous le verrons ci-dessous, à faire subir au statut professionnel du musicien d'amples variantes de spécificité. Voyons maintenant dans quelle mesure l'ensemble des emplois de violoniste offerts bénéficie aux élèves sortis des classes du Conservatoire (tableau 3).

LES DÉBOUCHÉS À L'ORCHESTRE

146

Un mois après le décret de Sosthène de La Rochefoucauld instituant six concerts publics par an dans le cadre de l'École royale de musique et de déclamation lyrique, l'assemblée générale du 24 mars 1828 explicite on ne peut plus clairement le lien privilégié qui s'établit entre la Société des concerts et ladite École. La Société est présentée comme le débouché direct des étudiants instrumentistes dans quatre articles du règlement du 15 février de la même année :

Article 2 : La participation aux concerts est ouverte aux étudiants actuels et aux anciens étudiants du Conservatoire.

Article 3 : Aucun artiste extérieur au Conservatoire ne peut jouer dans les concerts, quand bien même fût-il talentueux [*cette clause fut néanmoins très vite abolie par Habeneck lui-même*] ;

Article 4 : Les étudiants présement inscrits au Conservatoire sont requis pour participer (gratuitement) aux concerts pour lesquels ils sont requis par le directeur. Les étudiants qui refusent ou ratent des répétitions perdront leur statut au Conservatoire.

Article 5 : Les anciens élèves seront payés. La paye sera fixée à la fin des séries sur la base du nombre de répétitions et de concerts auxquels ils ont participé. Les chefs de pupitres recevront double allocation³⁶.

35 Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 87.

36 Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris*, op. cit., p. 24.

L'admission s'opère théoriquement par cooptation sur proposition du comité directeur tandis que les musiciens complémentaires, notamment chez les cordes, sont eux aussi recrutés parmi les élèves du Conservatoire qui prennent le titre d'aspirants³⁷. La pratique de la musique symphonique naît donc au sein même du Conservatoire. Les classes de violon, en premier lieu, constituent le vivier pratiquement exclusif pour la trentaine d'interprètes requis, ce qui fait de la Société un orchestre de jeunes âgés de vingt à quarante ans environ, et donne sans doute un esprit de corps et cette « sonorité » dont les témoignages d'excellence abondent³⁸.

Des recherches précises restent à entreprendre pour les orchestres moins importants et dont les effectifs ont été détaillés ci-dessus, sachant que, même si le véritable développement du « bassin d'emploi » sera postérieur à 1850³⁹, des centaines de concerts sont d'ores et déjà donnés chaque année, pendant l'hiver et en particulier durant le carême, ce qui pouvait sans doute occuper près de 500 musiciens.

LES DÉBOUCHÉS AU THÉÂTRE

Le Conservatoire de musique aura pour mission de « former les artistes nécessaires à la solennité des fêtes républicaines [...] et surtout au théâtre dont l'influence est si importante au progrès et à la direction du goût⁴⁰ ». Par cette précision, le législateur scelle le lien entre l'école

-
- 37 Le statut comprend lui-même deux niveaux, « aspirant actif » et « aspirant en cas » – appellation d'usage à l'époque qui signifie une forme de poste en attente de, c'est-à-dire « en cas de » (disponibilité).
- 38 Voir, entre autres, le texte que Richard Wagner a consacré à la révélation que furent pour lui les répétitions de la *Neuvième symphonie* de Ludwig van Beethoven conduites par Habeneck en novembre 1839 (Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 : l'Académie royale de musique, le Théâtre-Italien et la Société des concerts du Conservatoire », dans Peter Bloom [dir.], *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, op. cit., p. 488).
- 39 Dès 1852, avec l'ouverture de la troisième scène lyrique, le Théâtre-Lyrique et, l'année suivante, la fondation du nouvel orchestre de la Société des jeunes artistes qui préfigure les grands Concerts populaires de Jules Pasdeloup.
- 40 Discours d'inauguration prononcé par le commissaire chargé de l'organisation en 1796, cité dans Emmanuel Hondré (dir.), *Le Conservatoire de musique de Paris*,

Nom	Année du prix	Société des concerts	Opéra
Alard D.	1830	1834, soliste des 2 ^d violons 1844-1848 1849-1865	1831-1833
Altès E.	1848	1845, aspirant « en cas » 1857, aspirant actif 1870, 1 ^{er} violon 1877, 2 ^e chef	1846, 1 ^{er} violon 1877, 2 ^e chef 1880-1887, chef
Amé D.	1829		
Armand L.	1812		1817
Battu P.	1822	1828	1823, ttttiste 1846, 2 ^e chef
Becquie J.-M.	1826		
Bellon J.-F.	1823		
Bérou P.	1845	1843, aspirant 1849, sociétaire	
Blanc A.	1849 (2 ^e prix)	1866	
Boulart V.	1844	1842, aspirant 1848, sociétaire	1886
Briard J.-B.	1844	sociétaire	
Chaîne E.	1840		
Cherblanc J.-L.	1832		1832-1833
Chéri V.	1849	1849, aspirant 1859, sociétaire	1848-1859
Clapissou L.	1833 2 ^e prix	1836-1838	1832-1838
Clavel J.	1818	1828-1842, chef d'attaque des 2 ^{nds} violons	1826-1846
Clément A.	1829	1832-1841	
Croisilles L.	1836	1839, 1849-1851	
Cuvillon J.-B.	1826	1830, 1 ^{er} pupitre avec Tilmant 1849-1851, secrétaire	
Dancla C.	1833	1834, aspirant 1841-1861, 1 ^{er} pupitre avec Tilmant 1861-1863, violon solo	
Dancla J.-P.-L.	1842	1846	1853

Opéra-Comique	Théâtre-Italien	Cour et Chapelle	Autres
		1840 1842, soliste	
			Concerts Musard
		Chapelle du roi puis Chapelle impériale	
1825-1827	violoniste puis altiste		Concerts Musard
			Théâtre-Lyrique, chef d'orchestre
			Théâtre du Vaudeville
			1876, chef du théâtre du Gymnase
			Chef du théâtre des Variétés, du Châtelet et du Gymnase
1832			
	1820-1826, 1 ^{er} violon		
			Sous-chef de la Porte Saint-Martin
violon solo			
		Chapelle impériale	
		1858	

Nom	Année du prix	Société des concerts	Opéra
Deldevez E.	1833	1831, aspirant « en cas » 1833, aspirant actif 1839, sociétaire	1833, 2 ^d violon 1837, 1 ^{er} violon puis chef
Dubreuil H.	1826 2 ^e prix	1835, aspirant 1838, sociétaire	1829-1860
Dumas É.	1847	1845, aspirant « en cas » 1847, aspirant actif 1857, sociétaire	1867-1889
Duret M.	1803		1798-1831, 2 ^d violon
Fémy F.	1807		
Ferrand H.	1851	1863	1850-1858
Garcin J.	1853	1863, secrétaire 1885, chef d'orchestre	1856, 2 ^d violon, puis 1 ^{er} , puis violon solo 1871, 3 ^e chef 1885, chef d'orchestre
Gautier E.	1838	1839, aspirant 1847, sociétaire puis secrétaire	1838
Girard N.	1820	1828-1842, sociétaire fondateur 1848-1860, chef et vice-président	1846-1860, chef d'orchestre
Gout J.	1850	1851, aspirant « en cas » 1864, sociétaire 1881, chef d'attaque	1850-1894
Gras V. S.	1825	1828, sociétaire fondateur	1829-1845, 1 ^{er} violon
Guérin	1807		1824-1854, 1 ^{er} violon
Habeneck C.	1806		1814 1844-1850, 1 ^{er} violon
Habeneck F.-A.	1804	1806-1815, chef des exercices d'élèves 1828-1848, fondateur et chef d'orchestre	1804 1817, adjoint 1821, directeur 1824-1846, 1 ^{er} chef
Halma H.-E.-C.	1824	1828-1833, secrétaire fondateur	1830, ttttiste
Javault L.-M.-C.	1835	1838-1846	
Jupin V.	1823		
Labatut J. -L.-A. P.	1850		1846-1850
Lagarin F.	1831	sociétaire	1833-1836

Opéra-Comique	Théâtre-Italien	Cour et Chapelle	Autres
	1859		
tuttiste	tuttiste		Porte Saint-Martin
			Théâtre des Variétés
violoniste du rang, 2 ^e puis 1 ^{er} chef			Folies dramatiques
	1850, chef de chant		1848, Théâtre-Lyrique, 2 ^d chef
1836-1846, chef d'orchestre	1830-1832, chef d'orchestre	1853, Chapelle impériale	Chef du théâtre de l'Athénée musical, de l'Hôtel de Ville et de la salle Ventadour (1834-1835)
			Théâtre des Variétés
		Chapelle du roi jusqu'en 1830	
1804		Chapelle royale Musique de la chambre de Louis-Philippe	
tuttiste	tuttiste		
violon solo			
1836-1838, chef d'orchestre			Théâtre de l'Odéon, violon solo 1825-1835, Strasbourg, chef d'orchestre
			Orchestre Padeloup 1838, Rouen, Société des concerts

Nom	Année du prix	Société des concerts	Opéra
Lancien Z.-J.	1852	1856-1889, violon solo	
Lecoq E.-J.	1837	1843	
Leudet L.-F.	1832	1835	1832-1870, violon solo puis sous-chef
Masset J.-J.	1828 2 ^e prix	1828	1835-36, altiste
Maurin J.-P.	1843	1841, aspirant 1848-1867, sociétaire	
Mazas J.-F.	1805		
Michiels M.-F.	1838	1842	
Millault L.-F.-É.	1828	1832-1869	1829,3 ^e chef 1859- 1863
Pasdeloup F.	1811		
Philippe G.	1823	1828	1839
Portéhaut É.	1848	1845, aspirant « en cas » 1846, aspirant actif 1855, sociétaire	
Rémis L.	1831		1831-1832
Sauvageot C.	1797		
Sauzay E.	1827	1828	
Schwaerdelé J.-J.	1840		1836-1838 1839-1842
Tilmant T.	1819	1828, cofondateur 1848,2 ^d chef 1860-1869,1 ^{er} chef	1825, altiste 1826-1838, violoniste
Tolbecque A.-J.	1821	1828	1824-1831, altiste puis violoniste
Tolbecque C.-J.	1823	2 ^d violon	
Verdiguier J.	1798	1804-1830	

Opéra-Comique	Théâtre-Italien	Cour et Chapelle	Autres
			Orchestre Padeloup
		1853, Chapelle impériale	
	chef d'orchestre		Théâtre des Variétés, chef d'orchestre
		Chapelle impériale	Co-fondateur de la société Maurin-Chevillard (derniers quatuors de Beethoven)
	1805-1811		1831, théâtre du Palais-Royal Orléans, directeur des concerts
	tuttiste		
tuttiste puis chef d'orchestre	tuttiste		
			Concerts Musard Bordeaux, chef du Grand Théâtre
	sous-chef		Bordeaux, directeur de la société Sainte-Cécile
1797-1829			
		1840, violon solo 1853, chef des 2 ^{ds} violons	
1849-1868, chef d'orchestre	1834, 2 ^d chef 1838, 1 ^{er} chef	1852-1868, chef de la Chapelle impériale et des Concerts de la cour	1834-1835, chef des concerts du Gymnase musical
			Londres, Société des concerts et Théâtre de Sa Majesté
			1830, chef du Théâtre des Variétés

Tableau 3. Répartition des postes occupés par les lauréats violonistes dans les cinq principaux orchestres de la capitale. La mention en caractère gras de l'année du prix signifie que l'étudiant est déjà en fonction avant de l'avoir obtenu.

et le théâtre et insiste sur la mission principale du Conservatoire de pourvoir en artistes les principales salles lyriques de la capitale. Les applications directes de cette résolution demeurent toutefois assez confuses.

À l'Opéra

L'établissement emploie, à n'en pas douter, les meilleurs instrumentistes. En 1830, la moitié de l'effectif réuni (36 musiciens sur 73) est issue du Conservatoire, la plupart ayant obtenu un premier prix dans leur spécialité, en particulier chez les premiers violons, les bois et les cors. À quelques exceptions près, les violonistes solistes sont professeurs au Conservatoire. La plupart des violonistes du rang sont également élèves de Baillot, Viotti, Kreutzer ou Habeneck. Ceci explique sans doute, comme pour la Société des concerts, cette homogénéité sonore maintes fois observée, en particulier par Carl Maria von Weber en 1826 qui, dans une lettre écrite après une représentation de l'*Olympie* de Gaspare Spontini, évoque « un spectacle grandiose » notamment par « la présence des masses sur la scène et dans l'orchestre qui offrent un spectacle superbe et imposant ». Il précise que l'orchestre « a une force et une ardeur telles qu'[il] n'[a] jamais rien entendu de comparable »⁴¹. Dans ses mémoires, Charles de Boigne insiste bien sur le lien très étroit qui lie l'école à l'orchestre : « L'orchestre constituait un “état dans l'état”, une structure (un corps) ne reconnaissant que sa propre loi, et donnant allégeance seulement à son propre chef [...] La nomination appartient à la grande jésuitière musicale qu'on appelle le Conservatoire ; elle choisit, le directeur accepte, est forcé d'accepter⁴². »

154

op. cit., p. 43.

41 A. Jullien dans la *Revue et gazette musicale* (25 février 1877, p. 51), cité dans Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 », art. cit., p. 476.

42 Charles de Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 297, cité dans Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 », art. cit., p. 477.

Au Théâtre-Italien

En 1948, Adam Carse explique que la situation des musiciens y était moins favorable, bien que le service fût plus léger (156 représentations annuelles au maximum contre 182 à l'Opéra). F.-J. Fétis fait quant à lui remarquer que les cordes sont trop peu nombreux pour les vents. Cette section inclut bien des membres éminents également issus du Conservatoire, tel le violoniste J.-B. Tolbecque, mais l'orchestre semble peu à peu manquer de stabilité et sa qualité décline franchement peu avant 1850⁴³.

À l'Opéra-Comique

Nous l'avons vu plus haut, 16 violons en 1830 « jouent avec grande précision et délicatesse⁴⁴ ». La plupart sont une nouvelle fois formés par le Conservatoire : F.-A. Habeneck y fait sa première expérience en 1804, l'année même où il obtient son premier prix. Son frère Joseph y tient un pupitre de 1819 à 1837 puis devient chef assistant. Le premier prix M. C. Javault est violon solo dès sa dix-huitième année en 1834, etc.⁴⁵.

On pourrait encore sans aucun doute trouver dans les archives des théâtres secondaires la présence des anciens élèves du Conservatoire, tels C. Dancla et M. C. Javault qui, en 1839, sont violonistes et chefs d'attaque au Théâtre des Nouveautés sous la direction de N. Girard⁴⁶.

ENSEIGNANTS

Succédant aux systèmes maîtrisien et préceptoral, une nouvelle forme d'enseignement se développe peu à peu dans le domaine public naissant, s'offrant vite comme le débouché le plus immédiat pour les lauréats du Conservatoire. Nos relevés mettent en valeur les représentants de ces toutes premières générations de violonistes, notamment ceux issus des trois classes renommées de Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer et Pierre Rode.

⁴³ Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, op. cit., p. 82-84.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 493.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 84.

Le **tableau 4** en recense les principaux. La moitié d'entre eux vont d'ailleurs exercer leur charge publique dans l'établissement d'origine. Selon leur réputation, ils seront répétiteurs, adjoints ou professeurs à leur tour. L'autre moitié se répartit dans l'Hexagone entre Lyon, Marseille, Strasbourg, Orléans et Cambrai et, à l'étranger, entre Barcelone, Londres, Naples et Sydney.

LES PREMIERS CHAMBRISTES

156

Le **tableau 5** recense neuf lauréats ayant pris le parti de s'orienter vers les toutes premières carrières de musique de chambre⁴⁷. Les associant à un « sanctuaire d'élus », Joël-Marie Fauquet précise que leur choix les dirige vers « la forme la plus élitiste de la pratique socialisée de la musique⁴⁸ ». Véritables pionniers, ils empruntent les traces de l'initiateur Pierre Baillot et substituent une pratique experte à celle plus rudimentaire des amateurs, désormais contraints au simple dilettantisme. Leur considération est grande au sein même des musiciens amateurs et des professionnels, dans les milieux cultivés et dans les classes favorisées du faubourg Saint-Germain et du Marais.

EN PROVINCE

Une fois titulaires du prix convoité, dix lauréats violonistes vont dispenser leur savoir et leurs compétences dans les nouvelles « académies » qui s'ouvrent peu à peu en province. Pour les deux tiers d'entre eux, il s'agit d'un retour sur les lieux de leurs premières études. Paradoxalement, l'établissement des premières succursales du

47 Comme nous le verrons ci-dessous à propos du virtuose, il ne s'agit pas encore de carrière unique mais bien plutôt, pour le lauréat, de considérer la musique de chambre comme une activité majeure aux côtés, nécessité s'en faut, d'un ou de plusieurs emplois secondaires. Rappelons également que ce n'est qu'en 1848 qu'est créée au Conservatoire une « classe accessoire d'ensemble instrumental » qui ne figure pas encore au palmarès.

48 *Revue musicale*, 23 février 1834, p. 62, cité dans Joël-Marie Fauquet, « La musique de chambre à Paris dans les années 1830 », dans Peter Bloom (dir.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, op. cit., p. 302.

Nom	Année du prix	Principales activités d'enseignement
Alard Delphin	1830	Conservatoire de Paris, 1843-1875
Bérou Pierre	1845	Conservatoire de Paris, classe préparatoire, 1882-1892
Briard Jean-Baptiste, dit Camille	1844	Conservatoire de Naples
Chaine Eugène	1840	Conservatoire de Barcelone, professeur, Conservatoire de Paris, classe préparatoire, 1875
Cherblanc Jean-Louis	1832	Conservatoire de Lyon
Clavel Joseph	1818	Conservatoire de Paris, adjoint en 1837 puis titulaire d'une classe préparatoire en 1839, puis professeur de 1837 à 1846
Cuvillon Jean-Baptiste	1826	Conservatoire de Paris, adjoint de F.-A. Habeneck de 1843 à 1848
Dancla Charles	1833	Conservatoire de Paris, adjoint puis professeur dès 1860
Gasse Ferdinand	1800	Conservatoire de Paris, répétiteur
Gauthier Jean-François-Eugène	1838	Conservatoire de Paris, classe d'harmonie et d'histoire de la musique
Girard Narcisse	1820	Conservatoire de Paris, professeur
Guérin Charles-Rodolphe	1807	Conservatoire de Paris, professeur de classe préparatoire
Habeneck François-Antoine	1804	Conservatoire de Paris, répétiteur en 1800 puis professeur dès 1825
Maurin Jean-Pierre	1843	Conservatoire de Paris, 1875-1894
Mazas Jacques-Féréol	1805	Conservatoire d'Orléans [après 1831], Conservatoire de Cambrai, professeur, 1838-1839
Millault Laurent-François-Edouard	1828	Conservatoire de Paris, répétiteur de solfège et de contrepoint, Saint-Denis, École de la Légion d'honneur
Millont Bernard-Édouard	1840	Conservatoire de Marseille (succursale en 1841)
Poussard Horace-Rémy	1849	Conservatoire de Sydney Sainton Prosper-Philippe
Catherine	1834	Conservatoire de Toulouse, 1840-1844 Royal Academy of Music de Londres, 1848-1876
Sauzay Charles-Eugène	1827	Conservatoire de Paris, 1860-1892
Schwaederlé Jean-Jacques-Simon	1840	Conservatoire de Strasbourg, 1842

Tableau 4. Principaux lauréats devenus enseignants. Lorsque la discipline n'est pas précisée dans la troisième colonne, il s'agit de l'enseignement du violon.

Nom	Année du prix	Principales activités de musique de chambre
Alard Jean-Delphin	1830	1837, fonde avec Pierre-Alexandre Chevillard la Société de quatuors « Alard-Chevillard » dès 1840, Musique de chambre du roi 1847, fonde la société « Alard-Franchomme »
Blanc Adolphe	1849 2 ^e prix	Carrière dédiée à la musique de chambre en tant que violoniste et compositeur ; Prix Chartier en 1862
Blondeau Pierre	1805 2 ^e accessit	Compositeur (trios et quatuors)
Chaine Eugène	1840	Altiste de la Société Allard-Chevillard de 1841 à 1843
Cuvillon Jean-Baptiste	1826	Orchestre de chambre de Louis-Philippe
Ferrand Albert	1851	1862, fondateur de la Société des Quatuors français
Millont Bernard-Édouard	1840	1849, fondateur de la Société des Quatuors de Marseille 1837-1840 remplace Uhran à l'alto dans le quatuor créé par Baillot en 1814 1837, violoniste solo de la musique de chambre de Louis-Philippe
Sauzay Eugène	1827	1849, séances en salle publique et à son domicile 1861, publie Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor de 1861 à 1870, joue en quatuor le dimanche chez la princesse Mathilde quartettiste très actif dans la propagation des derniers quatuors de Beethoven
Tilmant Téphile	1819	1831, 2 nd violon du quatuor des frères Bohrer 1833, fonde son propre quatuor avec son frère Alexandre (séances publiques ou privées chez lui ou chez l'abbé Bardin) 1847-1849, Société de musique classique

Tableau 5. Choix des lauréats pour la musique de chambre

Conservatoire – celles de Lille et de Toulouse en 1826, de Marseille et de Metz en 1841, de Dijon en 1845 et de Nantes en 1846 – n'a pas de réel impact sur la démarche des lauréats. Seul, comme le montre le **tableau 6**, Bernard-Édouard Millont, élève de Baillot et premier prix en 1840, a pu être tenté de rentrer dans sa ville d'origine (Marseille) au moment précis où le conservatoire y est élevé au rang de succursale.

Une fois installés, ils partagent souvent le mode de vie des élites provinciales. Toutefois, leur volonté d'indépendance se heurte souvent à la méfiance des pouvoirs successifs et à la volonté des édiles d'encadrer les initiatives locales⁴⁹.

⁴⁹ Durant ses deux années cambraisiennes (1838 et 1839), Jacques-Féréol Mazas ne cesse de se heurter à l'administration de la ville et, lors de conflits répétés, finit

Nom	Année du prix	Données précédant le départ	Année de l'établissement	Ville d'établissement	Emploi
Baumann Louis	1818	Lille, Orchestre du théâtre de Lille		Lyon	Enseignement
Cherblanc Jean-Louis	1832	Lyon, Orchestre du théâtre des Célestins	1833	Lyon	École de musique, violon solo du Grand Théâtre (1840) et directeur du théâtre du Gymnase (1876)
Jupin Victor	1823	Violon solo de l'orchestre de l'Odéon	1826	Strasbourg	Professeur et chef d'orchestre jusqu'en 1835 puis revient à Paris
Mazas Jacques-Féréol	1805	Tournées en Europe	après 1831 1838-1839	Orléans Cambrai	Directeur des Concerts Directeur de l'École de musique
Millont Bernard-Édouard	1840			Marseille (succursale en 1841)	Violon solo du Grand-Théâtre (1842-1865) ; professeur au Conservatoire ; fondateur d'une société de quatuors (1849)
Philippe Guillaume	1823	Concerts Musard, Société des concerts puis Opéra en 1839		Bordeaux	Chef d'orchestre du Grand Théâtre
Phylidor Alphonse	1830 accessit	Premières études à Blois	1835	Vendôme Blois	professeur au collège (1835) professeur au collège (1847)
Portéhaut aîné Étienne-Marie	1848	1855, Société des concerts, Sous-chef du Théâtre Italien		Bordeaux	Directeur de la société Sainte-Cécile
Sainton Prosper-Philippe	1834	Opéra de 1832 à 1835 puis tournée en Europe et Russie	Toulouse (succursale en 1826)		Professeur, 1840-1844
Schwaederlé Jean-Jacques-Simon	1840	Opéra jusqu'en 1842	1842	Strasbourg	Professeur, 1842-1895

Tableau 6. Quelques carrières en province.

par démissionner (*Liasses de pièces provenant de la famille Bouly de Lesdain ou la concernant*, dossier manuscrit, s.d., bibliothèque municipale de Cambrai, fonds ancien, ms. 1440).

VIRTUOSES

Le petit nombre de violonistes (**tableau 7**) qui, à l'issue du succès au concours terminal, s'engagent solitaires sur les chemins des salles européennes ne doit pas nous étonner. Le virtuose du début du siècle reste un excellent interprète mais, comme l'explique clairement Cécile Reynaud, son titre ne désigne pas encore « un statut à part au sein des diverses fonctions du musicien. Il qualifie une manière de faire de la musique [...] et non pas la détermination d'une profession⁵⁰ ».

Nom	Année du prix	Principales tournées	Sédentarisation éventuelle
Artot Alexandre-Joseph	1828	Bruxelles, Londres, Allemagne, Italie, Russie, La Nouvelle-Orléans, La Havane	
Fémy François	1807	Allemagne, Hollande	Se fixe en Hollande
Fontaine Antoine	1809	Belgique, Allemagne	Sous Louis XVIII, Paris, violon solo de la Chambre 1822, crée la Société philharmonique de Paris 1825, violon solo de la Chambre du roi Charles X
Mazas Jacques-Féréol	1805	Munich, Vienne, Leipzig, Berlin, Weimar et Cassel	1829, Paris puis Orléans et Cambrai
Poussard Horace	1849	Vienne, Constantinople, etc.	1852, Conservatoire de Sydney
Sainton Prosper-Philippe	1834	Italie, Autriche, Russie, Danemark, Suède, Angleterre	1840-1844 : École de musique de Toulouse 1844-1856 : Violon solo de la reine Victoria 1848-1876 : Royal Academy of Music
Wiele Adolphe-Ernest	1813	Munich, Vienne Leipzig, Berlin, Weimar, Cassel...	1821, Cassel, chapelle du prince électoral Guillaume II qui le nomme plus tard maître des concerts
Wieniawski Henri	1846	Europe, Amérique, Moscou, Saint-Petersbourg	1875, Conservatoire de Bruxelles

Tableau 7. Quelques « carrières internationales »

Les tournées sont encore relativement brèves, souvent entrecoupées de repos partiels, et aboutissent assez tôt à une sédentarisation définitive.

CONDITIONS ET CONSIDÉRATIONS PROFESSIONNELLES

Des facteurs historiques lourdement pénalisants

De nombreux événements bouleversent plus ou moins durablement les carrières des lauréats parisiens. L'occupation de la capitale par les armées alliées en 1814 et 1815 provoquent la fermeture du Conservatoire et l'annulation des concours. La révolution de 1830 et la crise financière qui s'ensuit est décrite par F.-J. Fétis qui rend compte de la diminution des activités artistiques à la cour, de celles des salaires, de la perte de pensions, et autres⁵¹. À peine deux années plus tard, l'épidémie de choléra fait 20 000 morts rien qu'en mars et cause l'annulation de nombreux concerts. La crise économique et sociale des années 1846 et 1847 entraîne de très nombreux licenciements ; enfin Berlioz témoigne des effets désastreux de la révolution de février et des événements de juin 1848 : « Tous les théâtres sont fermés et les artistes ruinés, tous les professeurs malades et tous les étudiants envolés, pauvres pianistes jouant des sonates dans les jardins publics⁵² ! [...] », et il faudra toute la force de conviction de Victor Hugo secondé par le baron Taylor pour faire voter par l'Assemblée constituante une subvention exceptionnelle de 600 000 francs pour la sauvegarde des théâtres de Paris et la survie des associations⁵³.

Des carrières brèves et vulnérables

Hormis l'instabilité récurrente du marché du travail qui constitue le principal fléau, la brièveté des saisons de spectacles « classiques »

51 Cité par Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, *op. cit.*, p. 14.

52 Lettre de Berlioz du 26 juillet 1848 à J.W. Davidson, citée dans Jeffrey Cooper, *ibid.*, p. 15.

53 Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La Musique et le Pouvoir*, *op. cit.*, p. 117.

encourage en premier lieu les instrumentistes à exercer conjointement plusieurs emplois. Les services de la Chapelle – royale ou impériale – sont assez rares. La saison de la Société des concerts n'occupe guère plus que six dimanches entre février et mai auxquels peuvent s'ajouter deux ou trois concerts supplémentaires dans les années 1830. Il faut bien considérer également que le recrutement à la même Société, en principe sur concours, ne permet aux candidats retenus de commencer le plus souvent qu'à titre de surnuméraire avant de devenir titulaire lorsqu'une vacance se produit. La carence du gouvernement de la monarchie de Juillet en matière de politique culturelle est à elle seule bien connue qui aggrave la crise de l'embauche par la disparition de la musique de la Chapelle royale.

La situation n'est guère plus enviable dans les théâtres. Le 29 juillet 1807, Napoléon réduit à huit le nombre des salles de spectacles. La Restauration libéralise bien le régime des théâtres mais sans toutefois changer l'économie du système. En 1830, seules les quatre grandes scènes parisiennes – Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Italien et Théâtre-Français – reçoivent une subvention ; encore leur histoire financière est-elle entrecoupée de difficultés⁵⁴. L'Opéra reste le plus subventionné des théâtres sans parvenir à la prospérité et en accordant des conditions d'emploi extrêmement fragiles à ses musiciens : « La situation de ces excellents musiciens que l'Europe nous enviait était [...] assez précaire. Les contrats signés avec l'administration pouvaient être rompus par la direction, avec un préavis de six mois, tandis que les musiciens ne pouvaient quitter l'orchestre que passé le délai d'un an à compter de leur démission⁵⁵. »

Que dire des moyens musicaux accordés aux théâtres secondaires qui, en aucun cas, ne devaient concurrencer les deux grandes scènes

54 Rien moins que 57 faillites de théâtres utilisant un personnel musical seront enregistrées entre 1806 et 1849. Voir à ce sujet *Conseil d'État, Enquêtes et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, décembre 1849, p. 207, cité dans Joël-Marie Fauquet, « La musique de chambre à Paris dans les années 1830 », art. cit., p. 121.

55 Art. 267 du règlement, cité dans Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 », art. cit., p. 473.

lyriques, Opéra et Opéra-Comique ? Leurs instrumentistes ne sont le plus souvent engagés que pour un mois, renouvelable ou non, et sont soumis aux intérêts matériels du chef composant son orchestre avec des musiciens qu'il rétribue le moins possible. Le personnel musical des théâtres se situe ainsi à la base de la hiérarchie professionnelle, à telle enseigne qu'il sera assimilé au prolétariat par les leaders socialistes en 1848 et que les doléances formulées par les musiciens à l'adresse du pouvoir, en 1830, formeront encore l'essentiel des revendications exprimées en 1848⁵⁶. Presque rien n'aura donc changé durant la monarchie de Juillet.

C'est dans ce paysage social instable, où la condition du musicien est à ce point précaire, que l'Association des artistes musiciens est instituée par le baron Taylor en 1843. On connaît le succès de l'entreprise : la première année, le personnel musical des théâtres parisiens représente près de la moitié des sociétaires. Dix années plus tard, ils seront environ 80 %⁵⁷.

Considérations salariales

La forte segmentation du marché du travail (entre branches – professeurs, instrumentistes des théâtres subventionnés, surnuméraires dans les théâtres de boulevard –, selon le statut et la conjoncture, etc.) ne permet pas de dégager des catégories fiables, encore moins des moyennes de revenus. Dès le début du siècle et à l'intérieur même du Conservatoire, un abîme sépare les 1 500 francs annuels perçus par Kreutzer et Baillot et les revenus d'un répétiteur qui ne proviennent que des éventuelles leçons supplémentaires données aux étudiants.

Les spectacles offrent une situation encore moins précise. En l'attente d'investigations plus poussées, les informations fournies par Antoine Elwart constituent une première estimation⁵⁸. Les instrumentistes de la

56 Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », art. cit., p. 121.

57 *Ibid.*, p. 103-123.

58 Antoine Elwart, *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique*, op. cit., p. 121.

Société des concerts perçoivent en moyenne moins de 120 francs pour les six concerts de la première saison (1828). Toutefois, les bénéfices de la Société augmenteront rapidement : le musicographe estime que la moyenne des rémunérations pour chaque concert précédé de trois répétitions est de 50 francs pour les trente-deux premières années d'existence de la Société.

À l'Opéra, les salaires sont aussi très fortement hiérarchisés et, en 1830, s'échelonnent des 600 francs annuels alloués à la grosse caisse aux 3 000 francs perçus par le violon solo Pierre Baillot. Cet écart va encore se creuser sous la gestion du docteur Véron qui pratique une politique de prestige qui a pour effet de surpayer les vedettes du chant et de la danse aux dépens du personnel fixe. En conséquence de quoi, dès 1831, les salaires des musiciens d'orchestre vont être sensiblement diminués, les privilèges des solistes et chefs de pupitres, supprimés. Cette dernière mesure provoquera d'ailleurs la démission de Baillot⁵⁹. La gestion de Léon Pillet (1840-1847), encore plus désastreuse, contraint à réduire le nombre des musiciens permanents de l'orchestre, tandis que le traitement des musiciens ayant évité l'éviction est encore réduit. Le violon solo voit son salaire passer de 3 000 francs à 2 200 francs annuels. Enfin, les chefs de pupitre du Théâtre-Italien reçoivent tout au plus 1 500 francs tandis que les musiciens du rang doivent se contenter de 800 à 900 francs.

Les cotisations calculées au pourcentage du salaire pour pouvoir adhérer à l'Association des artistes musiciens permettent également d'évaluer le salaire mensuel d'un violoniste de l'Opéra qui, à raison d'une retenue sur salaire de 0,48 % en 1848, perçoit donc une rétribution mensuelle de 333 francs⁶⁰. Ces indicateurs constituent une base pour apprécier la qualité réelle des niveaux de vie à n'en pas douter extrêmement différenciés entre les différentes catégories de violonistes citées ci-dessus⁶¹.

59 Charles de Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra*, op. cit., p. 299.

60 La cotisation est de 0,50 % pour un musicien du Théâtre-Italien, ce qui correspond à un salaire mensuel de 275 francs (Hugues Dufour et Joël-Marie Fauquet [dir.], *La Musique et le Pouvoir*, op. cit., p. 108).

61 À cet état du chantier, tenter de comparer ces chiffres avec les rétributions actuelles n'aurait pas grand sens, tant les conditions de travail diffèrent. Pour obtenir

Les conditions morales dans lesquelles ces musiciens exercent leurs métiers ne sont guère plus enviables. N'oublions pas que la Restauration avait rétabli l'étiquette de Cour. Le déroulement des cérémonies et spectacles musicaux se devait bien sûr de s'adapter à ce retour au modèle d'un concert synonyme de divertissement royal. L'orchestre porte l'uniforme vert, rouge et jaune que complète le port de la perruque et de l'épée. La livrée rappelle ainsi à chaque instrumentiste sa condition de sujet exerçant sa « charge » dans un complet anonymat. L'interprétation musicale en est elle-même affectée, souvent ramenée au simple bruit de fond.

Même si, après 1830, les artistes sont plus libres de se produire, les salles manquent. Ce n'est vraiment qu'après 1848 que se développent les concerts publics et surtout qu'ils commencent à se démocratiser. Pour l'heure, un profond conservatisme règne à tous les niveaux. Le règlement de 1843 de la Société des concerts rappelle l'interdiction formelle de nommer des sociétaires femmes et n'instaure pour elles qu'un statut de sociétaire-adjoint. Ainsi, de manière générale, Hans Erich Bödecker et Patrice Veit constatent que « l'adhésion à une société de musique [pose] pour condition d'être de sexe masculin, majeur, de bonne réputation et de confession chrétienne. Le critère du talent [vient] ensuite⁶² ». Quant au Conservatoire, le cas de la « citoyenne Félicité Lebrun des Ardennes »,

un simple ordre d'idée, si l'on considère que 1 000 francs germinal équivalent à 3 200 euros en 2009, le violoniste de l'Opéra percevait environ 4 000 euros annuels et celui du Théâtre-Italien, 3 300 euros.

62 Hans Erich Bödecker et Patrice Veit, « Sociabilité, musique et concert, approches et perspectives », dans Hans Erich Bödecker et Patrice Veit (dir.), *Les Sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 16. Pour aller plus loin : Hans Erich Bödecker et Patrice Veit (dir.), *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002 ; Hans Erich Bödecker et Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

élève de Pierre Baillot et premier prix en 1799, demeure bien isolé⁶³ et, en 1840, la présence des femmes au sein des quatre classes de violon n'est encore qu'exceptionnellement tolérée.

Le développement de l'orchestre n'a quasiment pas d'effet sur les pupitres des cordes. Les conceptions nouvelles de l'instrumentation introduite par les opéras de Luigi Cherubini et surtout de Giachino Rossini dans les années 1820, puis par le « Grand Opéra » de Daniel-François-Esprit Auber, de Giacomo Meyerbeer et de Fromental Halévy, bénéficient surtout aux instruments à vent. En 1830, l'effectif préconisé pour les cordes est identique à celui adopté depuis 1774 pour la création des opéras de Gluck (12 premiers et 12 seconds violons). Le seul renforcement notable se situe au niveau du pupitre des contrebasses (huit en 1830). En ce sens, les grands effectifs berlioziens ne doivent point nous abuser : les 50 violonistes souhaités pour la *Messe des morts* opus 5, les divisions confiées aux pupitres de violons dans les deux derniers mouvements de la *Symphonie fantastique*, celles des trilles et harmoniques du « Scherzo de la reine Mab » de *Roméo et Juliette* ne motivent que l'engagement occasionnel d'instrumentistes – certes, une nouvelle fois choisis parmi les élèves du Conservatoire – comme surnuméraires.

Mais avant tout, le violoniste, comme ses disciples de la profession, souffre d'un isolement préjudiciable à la réalisation d'une carrière pérenne. La vision d'un groupe social qui ne parvient pas à s'affirmer est facilement lisible dans un extrait des *Souvenirs d'un musicien* publiés par Adophe Adam en 1857 :

Il est peu de classes moins connues que celles des musiciens dans toutes ses subdivisions. [...] On dirait que ces messieurs les peintres, dessinateurs, sculpteurs, architectes et généralement tout ce qui tient aux arts du dessin, sont les seuls artistes et que les musiciens ne le sont pas. [...] Si l'on dit : le Gouvernement encourage les arts, cela veut dire :

63 Constant Pierre, *Concours du Conservatoire de musique*, Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900, archives disponibles en ligne : <https://archive.org/stream/leconservatoire2pier#page/n5/mode/2up>, consulté le 11 octobre 2019, p. 513.

le Gouvernement commande des statues, des tableaux, fait bâtir des monuments. [...] Ce mot de musicien n'est qu'un titre générique qui s'applique à une classe très étendue d'individus dont les mœurs n'ont souvent aucun rapport entre elles⁶⁴.

Rappelons aussi, comme le note justement J.-M. Fauquet, que « le musicien est encore taxé, voire lui-même convaincu d'immoralité, n'appartenant pas, dans l'esprit de la bourgeoisie – classe dominante portée par l'essor industriel – à la catégorie des êtres productifs⁶⁵ ». Ce qui ne fait que contribuer encore plus fortement à l'isoler.

En définitive, les seules carrières enviables pour les lauréats du Conservatoire consistent à rejoindre l'une des deux institutions de prestige que sont l'Opéra et la Société des concerts ; or, nous venons de le voir, ce privilège ne concerne guère plus de 55 instrumentistes dont « l'obligation de service » ne nous est pas encore suffisamment renseignée. On connaît bien sûr les conditions de préparation des créations lyriques les plus marquantes, comme les vingt-huit répétitions générales pour *Les Huguenots* de Meyerbeer, les six mois de mise au point nécessaires pour représenter *La Juive* d'Halévy, etc. À la Société des concerts, un ouvrage important n'était pas donné en public avant qu'il ne soit devenu familier à l'ensemble des musiciens, ce qui nécessitait parfois de longues séances de travail. Les sources indiquent encore que Habeneck exigea sept répétitions pour la simple « Ouverture » du *Songe d'une nuit d'été* de Felix Mendelssohn alors que le compositeur était – dit-on – satisfait dès la fin de la deuxième⁶⁶.

En revanche, peu d'informations nous sont parvenues sur les préparations des concerts « ordinaires » bien qu'il semble que seules des répétitions générales précédaient l'exécution et, comme presque

64 Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 51 sq., cité par Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », art. cit., p. 104.

65 Alexis Azevedo, « De la moralité des artistes », *La Mélomanie*, 12 mars 1843, cité par Joël-Marie Fauquet, *ibid.*, p. 103.

66 Jean-Michel Nectoux, « Trois orchestres parisiens en 1830 », art. cit., p. 488.

partout en Europe, avec une seule réunion avant le concert – au grand mécontentement de Berlioz...

UN DÉBUT D'ÉVOLUTION

Durant les premières décennies du siècle, la multiplication des concerts publics précède l'amélioration réelle du statut du musicien. Le violoniste faisant corps avec quelques disciples au sein d'un pupitre – qui, pour être la base de l'orchestre, paradoxalement, ne s'étoffe guère – n'échappe pas à une absence de reconnaissance professionnelle qui perdure et qui le cantonne dans les classes sociales peu favorisées.

168

La profession commence pourtant à évoluer. Joël-Marie Fauquet a bien montré que « le musicien professionnel est peu à peu incité à tirer profit des inclinations du public » et que, progressivement, « les instrumentistes parviennent à concilier le prosélytisme artistique avec les nécessités matérielles »⁶⁷. Dans le domaine symphonique, les nouvelles structurations internes dont l'orchestre se dote diversifient les postes à responsabilité et instaurent des hiérarchies « entrepreneuriales ». Apparaissent alors les fonctions de premier et second soliste, de second violon solo, puis de chef d'attaque des pupitres premiers et seconds qui, par leur hiérarchisation même, entrent en résonance avec la notion de répartition efficace du travail chère à la bourgeoisie industrielle. De simple batteur de mesure, le chef d'orchestre tend à devenir une autorité respectée, voire crainte, distribuant conseils et ordres au sein de « l'orchestre-entreprise ». Le statut de l'enseignant du Conservatoire est lui-même concerné, les cooptations définitives étant souvent précédées par un temps de « répétitoir » analogue à la fonction d'apprentissage en manufacture.

Certes, le cumul des fonctions par une seule personne prévaut encore dans les pratiques d'organisation du concert. Le soliste est souvent

67 L'auteur se fonde principalement sur la comptabilité des séances de Baillot et sur l'extension du système de location (Joël-Marie Fauquet, « La musique de chambre à Paris dans les années 1830 », art. cit., p. 310).

régisseur, caissier, copiste... Mais progressivement des intermédiaires spécialisés apparaissent. Certaines sociétés d'amateurs, s'appropriant la forme de la libre association, se transforment même en organisateurs de concerts et collectent les moyens financiers nécessaires permettant d'assurer une rémunération plus stable aux musiciens.

En 1848, la majorité des musiciens professionnels demeure suremployée, sous-payée et peu considérée. Le cumul des emplois se justifie naturellement dans la mesure où la notion même de carrière liée à un seul « employeur » n'existe pas encore. Enseigner tout en étant attaché à deux, voire à trois ensembles, n'est pas rare. C'est parfois même une nécessité première pour éviter un « manque à gagner » qui pourrait vite faire sombrer dans la pénurie analogue à celle de l'écrivain public décrit par le chroniqueur Maurice (1840-1842)⁶⁸.

Dans ce cadre si précaire, le Conservatoire procure à ses lauréats une garantie d'autant plus précieuse qu'elle s'exerce au seuil même de la vie professionnelle. Il serait pourtant hasardeux de considérer la nouvelle institution en tant que telle comme le sésame à un emploi stable. La professionnalisation du violoniste obéit encore à des logiques variées. Plus l'apprenti se montre brillant au sein même de l'École, plus il est favorisé. En ce sens, ce n'est pas tant être lauréat du récent établissement public « Conservatoire de Paris » qui favorise l'accès à l'emploi mais bien avant tout figurer parmi les meilleurs élèves des classes de Habeneck, de Baillot ou de Rode⁶⁹. Nos investigations le laissent bien paraître : à la Société des concerts, les étudiants E. Deldevez, E. Dumas et J.-P. Maurin sont au pupitre deux années avant l'obtention du prix. Il en est de même à l'Opéra (sous l'archet du même chef) pour Ernest Altès, et où les tuitistes S. Schwaederlé et J.-J. Labatut n'obtiendront le premier prix que quatre années plus tard. Que dire de Henri Clapissou : dans la fosse dès 1832, il n'obtient qu'un deuxième prix en 1833, échoue à obtenir

68 M.B. Maurice, « La misère en habit noir », dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Louis Curmer, 1840-1842, 9 vol., t. IV.

69 Voir dans le **tableau 3**, les étudiants engagés avant l'obtention du premier prix.

le premier en 1835...et demeure pourtant au pupitre jusqu'en 1838⁷⁰ ? De toute évidence, l'autorité acquise par F.-A. Habeneck l'expose à certains abus de position dominante permettant à ses meilleurs élèves d'intégrer les deux principales formations de la capitale sans tenir compte des récompenses accordées par l'institution⁷¹, ses confrères les plus reconnus – tels Baillot ou Kreutzer – lui signalant, sans doute, certains de leurs étudiants parmi les plus aptes.

Ces pratiques discriminatoires internes auxquelles les cordes, de par la nécessité de fournir un effectif suffisant au sein des orchestres, sont probablement les plus exposées, montrent à quel point l'établissement est encore dépendant du système de préceptorat propre à l'Ancien Régime et peine à se positionner comme le réel objet d'utilité publique qu'administrateurs et directeurs prennent pourtant soin d'afficher dans les règlements successifs et de rappeler dans chaque discours⁷².

La caution strictement institutionnelle se renforce pourtant d'année en année. Si l'on observe précisément la constitution de l'orchestre de l'Opéra-Comique en 1839, on constate qu'une certaine hiérarchie semble s'être établie au sein du pupitre des cordes que l'on serait tenté d'interpréter comme un marqueur d'excellence propre au dit « Conservatoire de musique et de déclamation » à l'égard des compétences acquises par ailleurs : aucun étudiant ou ancien étudiant de ses classes ne figure parmi les seconds violons alors qu'aux pupitres des premiers se côtoient les premiers prix H.-R. Aumont, J. Croisilles, ainsi que L.-M.-C. Javault (soliste), C. Dancla (soliste) et J.-P.-L. Dancla, ces

70 En 1857, Charles de Boigne indique que « la pratique d'auditionner pour un poste vacant ne semblait pas nécessaire durant plusieurs décades, dès lors que les "nominateurs" étaient déjà familiers avec les résultats fournis par les jurys d'examen » (cité dans Kern Holoman, *The Société des concerts du Conservatoire*, *op. cit.*, p. 24).

71 Luigi Cherubini institue les concours d'entrée et de sortie dès 1823.

72 Ce que confirme sans ambages le compositeur Stanislas Champein : « La féodalité, tombée des régions gouvernementales, s'est réfugiée dans le domaine des doubles croches, et là, les hauts barons sont aussi puissants, aussi impérieux, aussi intraitables que jamais ils ne le furent derrière leurs épaisses murailles » (cité dans Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », *art. cit.*, p. 107).

trois derniers issus de la classe de Baillot. Le Conservatoire commence ainsi à transcender, toute proportion gardée, les clivages sociaux au profit du seul talent, et à se concentrer, au fur et à mesure que les villes de province développent leurs propres écoles, sur sa mission essentielle de formation de l'élite musicale.

Le phénomène est plus lent que nous l'aurions pensé, qui laisse, durant plus de trois décennies encore, nombre d'emplois ouverts aux cohortes des violonistes ne pouvant se prévaloir d'être sortis des rangs de la prestigieuse école de la rue Bergère, et ce, jusque, nous venons de le voir, dans la troisième salle d'art lyrique la plus connue de la capitale. Cela est en partie rendu possible par l'écart existant, durant les premières années, entre les effectifs forcément réduits sortants des classes et les besoins accrus en pupitres de cordes. Le phénomène se conjugue également avec la politique élitiste menée par F.-A. Habeneck qui attire un grand nombre de brillants lauréats et élèves aux pupitres des deux orchestres qu'il dirige conjointement entre 1828 et 1848 – ces vingt années durant lesquelles on a parfois dit que les orchestres de la Société des concerts et de l'Opéra n'auraient pu jouer au même moment puisque l'élite des instrumentistes appartenait aux deux ensembles à la fois.

Ce sont ces tensions entre « l'offre et la demande », dont le mathématicien Antoine-Augustin Cournot formalise le principe en 1838 qui mériteront d'être examinées dans une étude d'envergure, tout comme les effets sur la professionnalisation de la séparation progressive entre une musique « ancienne » et la musique contemporaine induisant l'apparition de pratiques musicales spécifiques (sociétés de quatuors, concerts de « musique rétrospective », etc.)⁷³. Dans ce contexte socio-artistique foisonnant, la professionnalisation du lauréat-violoniste est aussi forcément dépendante des soubresauts d'une société qui cumule l'héritage de l'Ancien Régime et les errances de la société industrielle émergente, presque toujours au préjudice de la diffusion artistique. Le lauréat couronné du prix de la célèbre institution doit

73 Antoine-Augustin Cournot, *Recherches sur les principes mathématiques de la théorie des richesses*, Paris, Hachette, 1838.

lui-même asseoir son statut parmi ce que l'historien nomme les nouvelles « capacités »⁷⁴. Ce qui se rapporte à sans cesse veiller à le préserver pour espérer partager l'enrichissement de la moyenne et de la petite bourgeoisie tel qu'il s'opère, le démarrage économique aidant, au début des années 1840 – embellie toute relative et forcément brève avant le retour aux difficultés avec la grave crise financière de 1846-1847.

La dénonciation courageuse du jeune Franz Liszt en 1835 coïncide sûrement avec la période la plus noire de la condition de l'artiste dans le milieu musical parisien. En cette même année, quatre groupes de huit violonistes se partagent l'enseignement des professeurs Baillot et Habeneck et des répétiteurs Clavel et Guérin tandis que onze « nouveaux » réussissent l'examen d'admission. Combien d'entre eux ne parviendront qu'à exécuter « un air varié dans un petit concert borgne » ? Grâce à son premier prix, Louis-Marie-Charles Javault vient pourtant d'obtenir le poste de violon solo à l'orchestre de l'Opéra-Comique.

Quelle fut précisément la carrière des 119 premiers lauréats que nous avons, ici et là, pour un moment, localisés derrière une chaire, un pupitre, au sein d'un quatuor ou entre-aperçu dans une salle au cours d'une tournée internationale ? À l'idéalisme révolutionnaire qui prévoyait de former très rapidement, le « génie français » aidant, des multitudes d'artistes savants « pour chanter les vertus sociales dans les théâtres publics⁷⁵ » ne s'offre au lauréat, quelques années plus tard et pour quelques décennies encore, qu'une constellation de fonctions disséminées, rarement pérennes.

C'est cette constellation qu'il reste à explorer en profondeur pour y découvrir la place avérée du violoniste-lauréat et définir le rôle précis joué par le nouveau Conservatoire dans le destin professionnel de « 20, 100, 1 000 jeunes gens [...] toute une classe [...] [que constitue] l'exécutant ».

74 Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1991.

75 Bernard Sarette et François-Joseph Gossec, « Au nom de l'Institut national de musique : Requête présentée à la Convention le 2 ventôse an iii (20 février 1795) pour l'organisation de l'Institut national de musique » (Constant Pierre, *Concours du Conservatoire de musique, op. cit.*, p. 114).

LA VIE DES GRANDS VIOLONISTES
DU XIX^e SIÈCLE À TRAVERS LES LETTRES PRIVÉES
ET LES REGISTRES DES LUTHIERS PARISIENS

Sylvette Milliot

Un artiste a deux visages : le premier, éclairé par la lumière de la scène, évoque ses succès ; le second, dans l'ombre des coulisses, ses difficultés. Certaines d'entre elles concernent son travail quotidien, d'autres ses voyages. Les solistes de nos jours les éprouvent toujours, mais elles étaient plus aiguës dans un passé qui ne possédait pas les perfectionnements de notre temps. Voyons donc comment elles furent résolues.

LES DIFFICULTÉS INSTRUMENTALES

Ces difficultés concernent d'abord les cordes. Faites de boyau, les plus graves sont entourées d'un fil de métal. On leur reproche d'être, au début, d'une émission difficile, souvent mal calibrées, ce qui nuit à la justesse des quintes et accords, enfin de casser fréquemment. Lisons ce billet que Pierre Baillot adresse à son luthier attitré, Charles François Gand : « Je suis tellement dans l'embarras pour mes quatrièmes cordes que je vous prie de me rendre le très grand service de m'en envoyer d'autres. Elles sont tellement dures que l'archet ne peut y mordre. Je voudrais en avoir une douzaine au moins, mais plus fines. Je dois jouer au Grand Concert de Bruxelles, si vous pouvez m'en envoyer de nouvelles de suite, je les aurai à temps¹. » Voilà qui résume la situation.

1 Lettre de Pierre Baillot à Charles François Gand, 15 février 1841, Musée de la musique de Paris.

Le seul remède, alors, consiste à prévoir de nombreuses cordes d'avance².

Autre démarche à effectuer, le réglage régulier de l'instrument. Les conditions atmosphériques affectent le bois, favorisent le décollement des tables ; les chocs déplacent l'âme ou le chevalet. Les solistes de notre temps le font toujours effectuer, mais les modifications, à l'époque, pouvaient être importantes ; elles s'étendaient parfois aux manches qu'il fallait alors changer, allonger, raccorder aux têtes par une enture. Dans cette opération, artistes et facteurs collaboraient étroitement comme l'exprime cette lettre de Henri Vieuxtemps à Charles François Gand :

174

Je ne suis pas du tout content de la manière dont mon violon sonne. J'ai eu le malheur de casser le bon chevalet que vous aviez fait avant mon départ de Paris ; depuis ce temps mon violon est maladif, il ne vibre pas. L'âme aussi a été dérangée. Je crois qu'elle est un peu forte, les sons étant raides et secs. Si vous êtes d'avis de mettre une enture (vous m'en aviez parlé dans le temps) de la grandeur que le corps le demande, vous pouvez le faire sans crainte. Je compte sur votre expérience habituelle pour m'arranger tout cela avec tout le soin et la minutie possible. Vous ne sauriez croire combien je suis malheureux quand ce violon ne va pas. Je suis dans des transes mortelles³!

Ces rapports fréquents créent entre facteurs et artistes une complicité, voire une familiarité durable. Les luthiers connaissent les violons de leurs partenaires, les entretiennent et les suivent au long de leur carrière. Voici comment Eugène Gand a facilité les débuts de la violoniste Teresina Tua. Il connaît la situation difficile dans laquelle elle vit à Paris. Fille d'un pauvre musicien ambulancier à Turin, elle est ce que l'on appelle de nos jours une enfant surdouée. À onze ans, elle entre au Conservatoire dans la classe de Marsick, obtient le premier prix à

2 De nos jours, les cordes ont été considérablement améliorées grâce à leur facture en acier allié à un autre métal, nickel ou tungstène.

3 Lettre de Henri Vieuxtemps à Charles François Gand, 12 juin 1842, Musée de la musique de Paris.

treize ans (en 1779) et, deux années plus tard, est acclamée dans toute l'Europe. Encore lui faut-il un excellent instrument pour donner ses premiers concerts. Gand l'aide à trouver un bon instrument d'Amati, puis lui fait acquérir un Stradivarius de 1708 avec lequel elle terminera sa vie musicale⁴.

Le choix d'un tel instrument n'est d'ailleurs pas facile, comme le montre celui que fait Charles Dancla à la maison Chanot-Chardon. Après de longues hésitations, il se décide à leur acheter deux violons de Stradivarius⁵. Mais, un mois plus tard, il leur relate un incident qui l'a beaucoup touché : « Alard est venu me voir hier pour me parler d'une affaire particulière. Je lui ai montré mes deux violons. Il m'a dit que, sur l'un des deux, il y avait sous l'âme une cassure grave qui selon lui amoindrit la valeur de l'instrument. Qu'en pensez-vous et que dites-vous de cela ? Rassurez-moi et dites-moi après l'avoir consulté ce que monsieur Chanot pense de cette cassure qui, en effet, sous l'âme, doit préoccuper sérieusement⁶. » Le post-scriptum de cette missive donne de manière très vivante l'écho de la perplexité de l'artiste : « Moi je vous dirais que, s'il y a une cassure sous l'âme, elle est bien dissimulée dans tous les cas ; car il m'est impossible de la découvrir. Enfin vous me direz ce que vous pensez de la susdite observation de mon ancien et éminent confrère⁷. »

On ignore ce que les luthiers purent lui répondre mais finalement Dancla conserva ses deux violons.

La situation se dénoua cinq ans après grâce à l'intervention d'un autre personnage, le facteur Joseph Germain ; il fit voir à l'artiste un Stradivarius grand patron qui lui plut beaucoup, et lui expliqua que la table d'un de ses instruments avait été doublée à l'endroit de l'hypothétique fente. Cependant, il consentait à reprendre ce

4 Il le lui vend 8 000 francs le 22 décembre 1885 (livre de comptes de 1881 à 1887).

5 Le 2 novembre 1878, Joseph Chardon mentionne dans son livre de comptes la vente de « deux violons d'Antoine Stradivarius, l'un de 1710, l'autre de 1726, tous deux bien originaux » (archives Chanot-Chardon, Musée de la musique de Paris).

6 Lettre de Charles Dancla à Joseph Chardon, 4 décembre 1878, Musée de la musique de Paris.

7 Post-scriptum de la même lettre, *ibid.*

violon. Dancla put donc acheter ce nouveau Stradivarius qui le satisfaisait davantage.

LES VOYAGES

Les voyages constituent une autre source de difficultés majeures. Les interprètes de notre temps se font toujours beaucoup de souci avant un départ en avion, car les compagnies ne sont pas prêtes à accueillir en cabine leurs instruments à moins qu'ils soient de petites dimensions ; ils imposent parfois de les mettre en soute avec les autres colis.

176 Au XIX^e siècle, les déplacements sont plus malaisés encore. Tout d'abord, on les confiait parfois aux messageries comme « bagages non accompagnés », ce qui est proprement inconcevable de notre temps. Sans surveillance, ils pouvaient être cassés, voire égarés dans quelque bureau d'étape où il fallait alors les retrouver. Cependant, même quand ils voyageaient avec leurs propriétaires, ils étaient sujets aux mêmes périls, car les déplacements s'effectuaient dans des diligences bondées ; les colis étaient placés sur l'impériale, plus ou moins bien attachés ; il leur arrivait de se détacher et de tomber sur la route.

Le violoniste Alexandre Artôt nous donne le témoignage des difficultés qu'il rencontre au cours d'un voyage en Belgique. Le 17 juin 1840, il avertit Charles François Gand : « Le mois prochain, il y aura un grand concert pour l'anniversaire du couronnement du roi. Je dois y jouer et le susdit concert a lieu dans une ancienne église⁸. » Là-dessus, il envoie son violon à régler par les messageries. Gand le renverra par le même moyen. Sans réponse, quinze jours plus tard, le 2 juillet, Alexandre Artôt écrit :

Vous me mettez réellement dans des inquiétudes atroces. Je dois jouer dans les premiers jours de la semaine prochaine, au plus tard le 8, et, pour peu que le violon mette un jour de trop en route, il ne peut plus arriver à temps. Vous comprendrez combien il serait fâcheux que je fusse obligé de manquer à ma parole par un retard qui ne viendrait

8 Lettre d'Alexandre Artôt à Charles François Gand, 17 juin 1840, coll. privée.

absolument que de vous. Ajoutez qu'il faut absolument que je puisse le travailler un peu chez moi, car il est dangereux de jouer sur un instrument, si bon qu'il soit, au moment où il vient d'être réparé [...] Croyez toujours et quand même, je vous prie, à l'assurance de tous mes sentiments bien affectueux⁹.

Le temps passe, toujours rien ! Artôt, en tournée dans le Nord de la France, à Dieppe, écrit un nouveau billet : « Vous seriez bien aimable de m'écrire un mot pour me rassurer, et pour faire faire la recherche nécessaire dans le cas où le violon se serait égaré ou oublié dans quelque bureau de messagerie » ; puis il réfléchit... et s'il promettait en récompense un envoi d'huîtres ? Ainsi conclut-il sa lettre : « J'ai hâte de l'avoir. S'il m'arrive bientôt et bien organisé, je veux, en récompense vous faire manger une bourriche de bonnes huîtres bien fraîches¹⁰. »

Était-on friand de fruits de mer chez les Gand ? Toujours est-il que trois jours plus tard, Artôt expédie le billet suivant : « La boîte est arrivée hier. J'ai trouvé le violon on ne peut mieux. Je vous remercie mille fois et le fais en hâte car je n'ai que le temps d'envoyer à la voiture les huîtres promises que je vous prie de déguster en mon honneur et à mon souvenir¹¹. »

Les artistes de premier plan que le hasard a réunis au début du XIX^e siècle ont joué un rôle déterminant dans le développement de la technique de leur instrument et dans celle de la lutherie de leur temps. Ils se sont montrés très exigeants dans leur art, et ont rendu, ce faisant, un immense service au monde des instruments à archet, en réclamant une facture de premier ordre. De leur côté, les artisans français n'ont pas hésité à se remettre en question. Mis en présence de modèles italiens exceptionnels, ils les ont scrutés, analysés, mesurés, enfin copiés. Ils avaient toutes les compétences pour le faire, si bien que leurs œuvres ont été admirées dans le monde entier. Les solistes

9 Lettre d'Alexandre Artôt à Charles François Gand, 2 juillet 1840, coll. privée.

10 Lettre d'Alexandre Artôt à Charles François Gand, 17 août 1840, coll. privée.

11 Lettre d'Alexandre Artôt à Charles François Gand, 20 août 1840, coll. privée.

ont alors pu faire apprécier la sûreté de leurs mains, l'habileté de leurs restaurations, le soin de leurs réglages, la qualité de leurs accessoires. Ils se sont comportés en véritables ambassadeurs de la lutherie française. Grâce à eux, grâce à nos artisans, les instruments ont acquis une beauté qui les a fait entrer dans le monde des objets d'art ; en outre, la ville de Paris est devenue la capitale internationale de la lutherie, une place qu'elle tient encore de nos jours¹².

12 Pour aller plus loin on consultera les ouvrages suivants : François-Joseph Fétis, *Biographie universelle de la musique et des musiciens et biographie générale de la musique*, 1^{re} éd., Paris, H. Fournier, 8 vol., 2^e éd. avec Arthur Pougin : *Supplément et complément de la Biographie universelle des musiciens*, Paris, Firmin-Didot, 1881 ; George Grove, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1879-1889, rééd. : George Grove et Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, 20 vol. ; *id.*, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Macmillan, 1984, 2 vol. ; Sylvette Milliot, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960*, Spa, Les Amis de la musique, t. I, *La Famille Chanot-Chardon*, 1994, t. II, *Les Luthiers parisiens du XVIII^e siècle*, 1997, t. III, *Jean-Baptiste Vuillaume et sa famille*, 2006 ; *ead.*, *Nicolas Lupot, ses contemporains et ses successeurs*, Messigny-et-Vantoux, JMB Impressions, 2015 ; Pierre Constant, *Les Facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale [1893]*, Genève, Minkoff, 1977 ; Adolphe de Pontécoulant, *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, Industrie, Commerce*, Paris, Castel, 1861, 2 vol. ; René Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers*, Spa, Les Amis de la Musique, 1992 (6^e éd.), t. I et II ; *id.* et Claude Lebet, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles, Les Amis de la Musique, 1985, t. III.

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

Piyush Wadhera

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

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

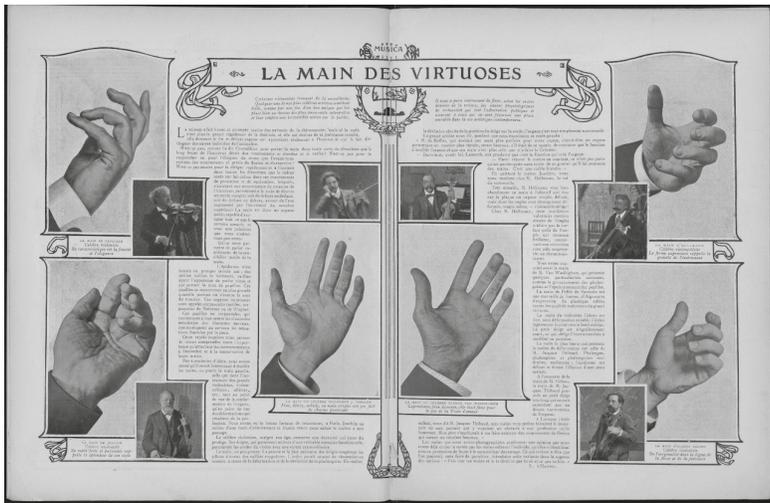


Fig. 1. Léo d'Hampol, « La main des virtuoses », *Musica*, 21, juin 1904

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

DE LA SCIENTIFICITÉ RENOUVELÉE AUTOUR DE LA FIGURE DE GÉNIE MUSICAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 *Ibid.*, p. 23.

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

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

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

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

184

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

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

13 *Ibid.*, p. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

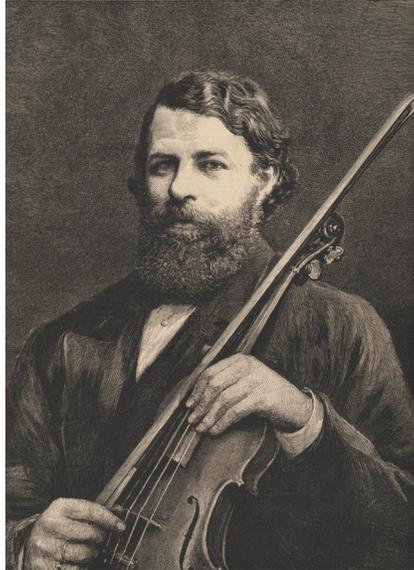


Fig. 10. C. Roberts, *Portrait of Herr Joseph Joachim, the new Doctor of Music at Cambridge University*, gravure sur bois, 31,4 x 22,3 cm, 1877, Victoria and Albert Museum, Londres

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

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

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

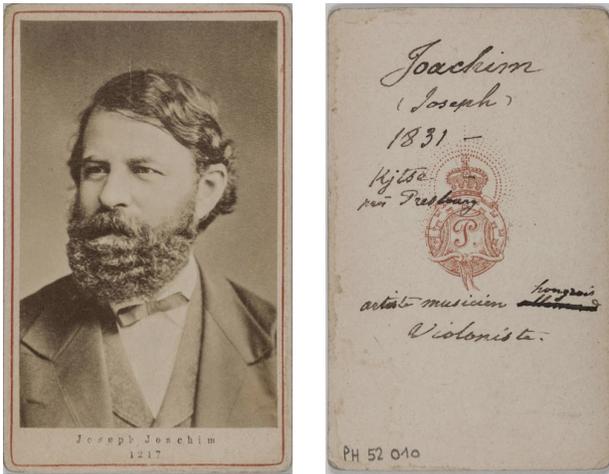


Fig. 11. Portrait carte de visite de Joseph Joachim avec inscription au verso, 8,6 x 5,5 cm, ca 1860-1890, musée Carnavalet, Paris

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

LA VIRTUOSITÉ MUSICALE FACE À LA PHOTOGRAPHIE « SCIENTIFIQUE »

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

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

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

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

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

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

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

29 *ibid.*, p. 10

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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



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

200



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

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

37 *Ibid.*, p. 97.

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

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

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 99.

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



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



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



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



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

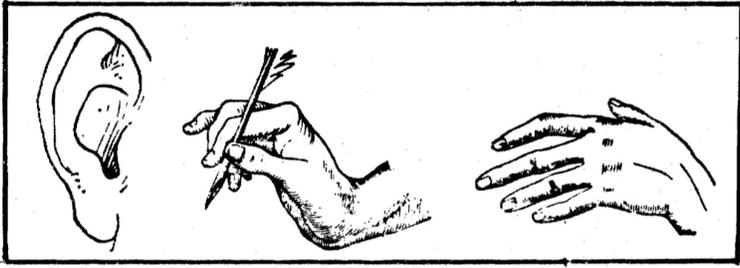


Fig. 20. Dessins des mains et des oreilles comme peintes par Sandro Botticelli⁴¹



Fig. 1

Fig. 21. Dessin d'une main en athétose⁴²

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

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

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

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

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

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

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

45 *Ibid.*, p. 40.

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

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

206

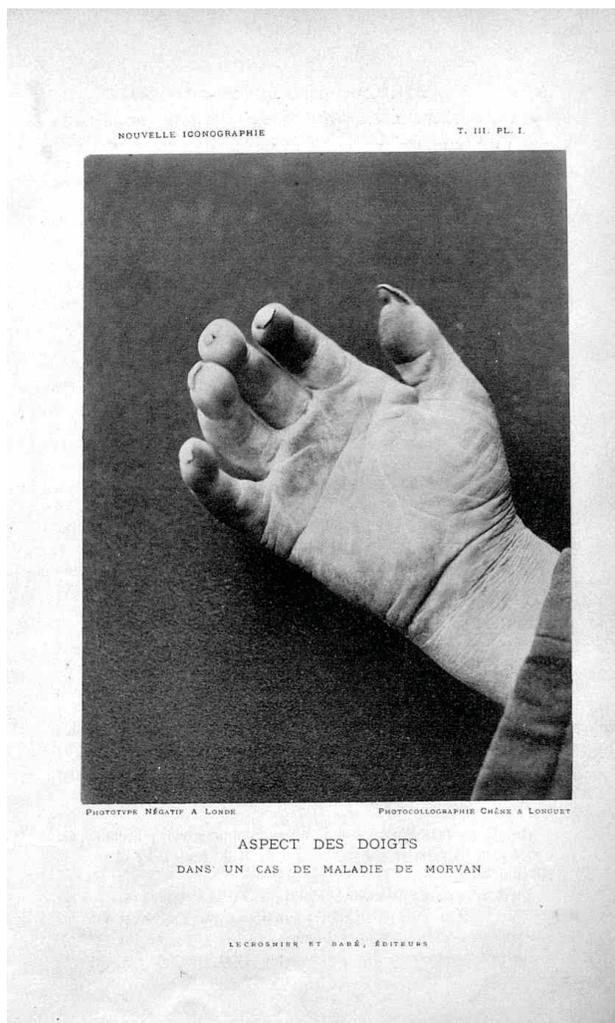


Fig. 22. Albert Londe, *Aspect des doigts dans un cas de maladie de Morvan*, phototype⁴⁷

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

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

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

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

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

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

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



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

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

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

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



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

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

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

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

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

210

53 *Ibid.*, p. 328.

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

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

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

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

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

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

57 *Ibid.*, p. 106

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

212

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

QUATRIÈME PARTIE

Le violon en mots

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

Anne Penesco

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 La pochette est le violon du maître à danser.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

220

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

222

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

La romancière nous offre cette belle profession de foi :

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

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

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

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

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

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

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

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

37 *Ibid.*, p. 232.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51 *Ibid.*, p. 384

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

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

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

55 *Ibid.*, p. 97.

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

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

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

⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'IMAGINAIRE DU VIOLON DANS LA FRANCE CONTEMPORAINE

Danièle Pistone

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UN ABORD AMBIGU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA FORCE DE L'EXPRESSION

234

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

236

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

DES SUCCÈS AUX RETRAITS CONTEMPORAINS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

238

UN INSTRUMENT PLUS ÉLITISTE QUE POPULAIRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PROJECTION DU VIOLON : ANALYSE SÉMANTIQUE

Danièle Dubois & Claudia Fritz

L'objectif de ce texte est de présenter une analyse visant à expliciter un concept, celui de projection, utilisé par les luthiers et violonistes, et de montrer en quoi il contribue à la définition de la qualité d'un violon. L'analyse repose sur une méthode linguistique d'analyse des discours des professionnels de la musique qui permet d'identifier la sémantique que ces différents acteurs attribuent à ce qui est désigné par *projection*¹ dans l'évaluation de la qualité musicale des instruments. À partir de cette analyse, on pourra repérer les propriétés sémantiques qui définissent le concept de projection, et qui susciteront des hypothèses quant à leurs relations avec des paramètres acoustiques ou mécaniques qui puissent éclairer les musiciens et les facteurs dans la conception, la fabrication ou l'usage de l'instrument. Une telle méthode associe une analyse linguistique et des hypothèses psychologiques sur la perception et l'évaluation du son avant la projection (!) des critères perceptifs obtenus dans l'espace de description des sciences physiques. Cette démarche, développée pour les modalités sensorielles², a déjà été mise en œuvre dans l'équipe LAM pour l'analyse de la qualité de

-
- 1 Note typographique : l'italique renvoie aux mots tels qu'ils sont cités (*projection*), les majuscules aux concepts (projection), et les caractères normaux à l'usage de sens commun du mot sans distinction de sa forme (signifiant), de son sens (signifié) ou de sa référence (une réalité extralinguistique, matérielle ou perceptive, liée au son produit ou à une propriété d'un instrument).
 - 2 Danièle Dubois (dir.), *Le Sentir et le Dire. Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, Paris, L'Harmattan, 2009.

pianos³, ou encore des guitares électriques⁴. En d'autres termes, la visée du questionnement est d'identifier la sémantique du concept de projection à travers l'analyse (linguistique) des discours des musiciens et des luthiers, mais aussi des acousticiens, et de mettre en relation les propriétés sémantiques du mot ainsi dégagées avec le jugement de la qualité d'un « bon violon » (psychologie), comme heuristique pour susciter des hypothèses d'amélioration des instruments (mécanique, lutherie).

CONTEXTE DU QUESTIONNEMENT

244

Ce travail s'inscrit dans le questionnement plus général du programme de recherche sur la qualité du violon⁵. S'il est concerné par la compréhension des processus mécaniques à l'origine de diverses qualités d'un violon, ce travail doit d'abord tenir compte du fait que le violon n'est pas un simple objet mécanique mais un instrument de

- 3 Julien Bensa, Danièle Dubois, Richard Kronland-Martinet et Solvi Ystad, « Perceptive and cognitive evaluation of a piano synthesis model », dans *Computer Music Modeling and Retrieval, Lecture Notes in Computer Science*, Berlin/New York, Springer, 2005 ; Pascale Cheminée, « Est-ce bien "clair" ? Stabilité, instabilité et polysémie d'une forme lexicale en contexte », dans Danièle Dubois (dir.), *Le Sentir et le Dire, op. cit.*, p. 309-338.
- 4 Arthur Paté, Jean-Loïc Le Carrou, Benoît Navarret, Danièle Dubois et Benoît Fabre, « Influence of the electric guitar's fingerboard wood on guitarists' perception », *Acta Acustica united with Acustica*, 101/2, p. 347-359.
- 5 Claudia Fritz, Amélie Muslewski et Danièle Dubois, « Asituated and cognitive approach of violin quality », *Proceedings of 20th International Symposium on Music Acoustics*, Australie, 2010 ; Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau, Palmer Morrel-Samuels et Fan-Chia Tao, « Players preferences among new and old violins », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA*, 109/3, 2012, p. 760-763 ; Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau, Hugues Borsarello, Indiana Wollman, Fan-Chia Tao et Thierry Ghasarossian, « Soloist evaluations of six old Italian and six new violins », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA*, 111/20, 2014, p. 7224-7229 ; Charalampos Saitis, Bruno L. Giordano, Claudia Fritz et Gary P. Scavone, « Perceptual evaluation of violins: A quantitative analysis of preference judgments by experienced players », *Journal of the Acoustical Society of America*, 132/6, 2012, p. 4002-4012 ; *id.* « Effect of task constraints on the perceptual evaluation of violins », *Acta Acustica united with Acustica*, 101/2, 2015, p. 382-393.

musique, fabriqué pour produire des sons musicaux par un musicien afin d'être écoutés et appréciés par des auditeurs. Les seuls critères classiquement repérés par des analyses mécaniques et acoustiques ne suffisent donc pas à rendre compte de l'évaluation de la qualité des violons de la part des luthiers, musiciens ou des mélomanes. Nous avons délibérément choisi de partir de l'expression des jugements émis par ces différents acteurs comme heuristique pour découvrir et tester ultérieurement quels critères physiques pouvaient en rendre compte. C'est donc en quelque sorte une inversion du paradigme traditionnel de la psychoacoustique qui recherche des corrélats psychologiques (qualifiés de *subjectifs*) aux mesures physiques identifiées et contrôlées dans les procédures expérimentales (qualifiées d'*objectives*). Cette démarche impose de partir des évaluations par les musiciens/luthiers de la qualité des instruments, obtenues lors de procédures spécifiques d'exploration des interactions entre musiciens/luthiers et instruments. La question est donc de se doter d'outils d'analyse de ces évaluations psychologiques qui permettent d'identifier les critères sur lesquels se fondent ces jugements⁶, pour ensuite tenter de les corrélérer à des mesures mécaniques⁷. Pour cela, il faut convoquer différents domaines de connaissance académiques et de savoir-faire experts : des analyses linguistiques des discours⁸, des musiciens et luthiers associées à des recherches psychologiques sur l'expérience sensible⁹.

Au cours de ces recherches sur le violon, la notion de projection est apparue maintes fois comme une qualité fondamentale pour les violonistes et particulièrement pour les solistes. En outre, cette propriété du violon apparaît comme complexe, voire intrigante : en effet, les violonistes et les luthiers rapportent que la projection n'est

6 Danièle Dubois (dir.), *Le Sentir et le Dire*, op. cit.

7 Claudia Fritz et Danièle Dubois, « Perceptual evaluation of musical instruments: state of art and methodology », *Acta Acustica united with Acustica*, 101/2, 2015, p. 369-381.

8 Caroline Cance et Danièle Dubois, « Dire notre expérience du sonore : nomination et référenciation », *Langue française*, 188, « Stabilité et instabilité dans la production du sens : la nomination en discours », 2015, p. 15-31.

9 *Ibid.*

pas (qu')une question de niveau sonore – un violon pourrait ainsi ne pas sonner fort « sous les oreilles » mais cependant bien projeter ! – et serait une des qualités qui expliquerait la supériorité des vieux violons italiens par rapport à leurs homologues neufs. Lors de notre travail sur la comparaison entre violons anciens et violons contemporains¹⁰, nous avons donc souhaité clarifier ce concept et identifier plus précisément ce que la projection signifie pour les luthiers et musiciens, à partir d'une analyse précise de leurs discours respectifs sur ce thème.

En conséquence, les objectifs de l'étude sont d'explicitier le concept de projection en ce qu'il contribue à la définition de la qualité des violons, grâce à une analyse cognitive de ce que disent les musiciens et luthiers (experts) questionnés sur ce qu'est la projection. Cette explicitation pourra permettre, à travers les connaissances en mécanique et acoustique et les savoir-faire des luthiers et musiciens, une meilleure compréhension du fonctionnement du violon, voire viser des améliorations dans la conception, la construction ou encore l'usage des violons.

LE QUESTIONNEMENT

Durant une expérience organisée dans l'auditorium Jean-Pierre-Miquel à Vincennes (Cœur de Ville), nous avons demandé à une soixantaine d'auditeurs experts d'évaluer la projection relative de violons, joués par neuf paires. Chaque paire était constituée d'un violon neuf et d'un Stradivarius (choisis parmi un ensemble de trois violons neufs et trois Stradivarius) et était jouée dans deux conditions différentes – en solo et avec un accompagnement par un petit orchestre – par deux solistes de renommée internationale. À l'issue de l'expérience, les auditeurs étaient invités à remplir un questionnaire et nous ne nous intéresserons ici qu'à la question suivante :

10 Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau, Palmer Morrel-Samuels et Fan-Chia Tao, « Players preferences among new and old violins », art. cit. ; Claudia Fritz, Joseph Curtin, Jacques Poitevineau, Hugues Borsarello, Indiana Wollman, Fan-Chia Tao et Thierry Ghasarossian, « Soloist evaluations of six old Italian and six new violins », art. cit.

Quelle est votre définition « de projection », c'est-à-dire celle que vous avez utilisée pour évaluer les différents violons ? (En d'autres termes, sur quels critères avez-vous fait votre évaluation de la projection des différents violons ?)

Si l'on se réfère à la première formulation de la question, il est délibérément demandé de donner une définition. La définition est une forme canonique qui inscrit tout mot (ici *projection*) dans un cadre générique, la mise en place ou tête de la définition, suivie d'extensions qui spécifient le concept générique donné en tête et déclinent les propriétés (par exemple, *un chien est un animal qui aboie, possède quatre pattes...*). De surcroît la définition demandée insiste sur le caractère personnel (« votre définition ») et donc, en plus de la forme canonique et consensuelle de la définition telle que les locuteurs français scolarisés sont susceptibles de la donner, nous nous attendons à ce qu'elle inclue aussi une composante personnelle ou liée à l'expertise professionnelle et donc, en ce sens, décalée ou spécifique par rapport à une définition que donnent les dictionnaires de langue commune.

LA PROJECTION : DÉFINITION DES DICTIONNAIRES DE LANGUE

Afin d'identifier comment les définitions proposées par les auditeurs experts se positionnent par rapport à la définition commune du mot *projection* en français, nous avons relevé la définition donnée par trois dictionnaires :

- *Trésor de la langue française* : « Action de jeter en avant, de lancer. »
- *Larousse* : « Action de projeter une matière ; fait d'être projeté. *projeter* : Lancer quelque chose, quelque'un en avant ou en haut, le pousser avec force vers un lieu. »
- *Littré* : « Action de jeter, de lancer un corps pesant. »

Si l'on recherche la liste des définitions plus spécifiques (donnée à la suite du sens ordinaire), liées à un domaine de spécialité où le sens du mot peut être différemment configuré, on note, pour le mot *projection*, les domaines de l'économie, les matériaux, les mathématiques,

l'optique, la psychanalyse, la chimie, etc., mais aucun domaine ne réfère cependant ni à la musique ni aux instruments.

Il n'existe donc pas de définition « établie » et repérable dans les dictionnaires de langue commune dans le monde francophone pour *projection* en lien avec la qualité des instruments de musique. Existe-t-il cependant un consensus et, si oui, sur quoi porte-t-il parmi les informateurs, professionnels de la musique et des instruments, que nous avons questionnés ?

LA PROJECTION : DÉFINITION DES PROFESSIONNELS DE LA MUSIQUE

248

Le corpus recueilli consiste en l'ensemble des réponses des 38 personnes (11 luthiers, 15 violonistes et 1 violoncelliste, 11 autres dont 5 acousticiens)¹¹ qui ont répondu à la question. Les réponses varient de quelques mots à une phrase, voire à un commentaire de l'ordre du paragraphe.

On observe une grande diversité de formulations (qui rend déjà compte d'une difficulté à donner une définition concise et standard) ainsi que des marques d'incertitude (*je crois, pourrait être*) par rapport à une définition générale consensuelle¹². On ne note aucune occurrence du mot *action* dans le corpus : la définition de *projection* dans le contexte de l'évaluation de la qualité des violons ne s'inscrit donc pas dans une définition standard commune du mot mais renvoie à une définition spécifique dont il s'agit d'identifier à la fois si elle existe comme forme consensuelle et quels sont les contenus qui la caractérisent dans la communauté des professionnels de la musique.

Ainsi, nous analyserons d'abord les éléments qui s'inscrivent dans le registre canonique de la définition et qui donnent une première image à la fois du consensus (ou non) et des propriétés sémantiques attribuées à ce concept. Ensuite, nous déclinons plus précisément – dans la

11 Que toutes ces personnes qui ont répondu à notre demande et se sont gentiment pliés à l'exercice soient ici chaleureusement remerciés.

12 Sophie David, « Certitudes et incertitudes dans les domaines olfactif, gustatif et auditif » *Cahier du LCPE*, 4, «Espaces sensoriels et formes lexicales», novembre 2000, p. 77-108.

mise en place de la définition puis dans les extensions – les différentes propriétés sémantiques qui vont nous permettre de cerner le concept de projection chez les professionnels de la musique.

La projection de l'instrument et du son

Dans la mise en place des définitions, la projection est d'abord désignée comme la capacité d'un *violon* (N = 11)¹³ ou de *l'instrument* (N = 7) qui projette :

- « Capacité de *l'instrument* à “passer la rampe” en termes de puissance sur l'ensemble de sa tessiture et des 4 cordes » (S 44)¹⁴.
- « Pour moi *l'instrument* qui projette le mieux c'est celui que subjectivement on entend plus fort » (S 29).

C'est donc bien une propriété de l'instrument (du violon dans le contexte présent). Mais la projection concerne également le *son* (N = 7) :

- « La projection du **son** est sa capacité à se propager » (S 42).
- « La projection pour moi est simplement le *son* qui m'arrive le plus facilement et de la meilleure façon dans les oreilles, parce qu'il me parle plus (S 43). »
- « Pour évaluer la projection des différents violons, je me suis concentrée sur la longueur du *son* » (S 9).
- « La projection était pour moi une question de puissance et de facilité du *son* à nous parvenir » (S 18).

La projection est donc liée à diverses propriétés du son, et voici un relevé de celles qui sont citées dès la mise en place de la définition :

Puissance (N = 14), *volume* (N = 4), *loudness* (N = 2), richesse harmonique (N = 5), clarté (N = 3), facilité (N = 2)

Très souvent deux de ces mots sont associés comme propriétés mentionnées dans la définition de projection, non en opposition mais en couplage :

- « My definition of projection is *power* and *loudness* across all the registers of the instrument » (S 4).

13 N étant le nombre d'occurrences dans le corpus.

14 Un numéro a été attribué arbitrairement à tous les participants et donc chaque sujet est dénommé S suivi d'un numéro.

- « Solo violin: *volume or presence* » (S 6).
- « La capacité des instruments à “projeter”, c’est-à-dire faire entendre plus *fort et distinctement* leurs sons propres » (S 30).
- « Pour moi, la projection c’est un mélange entre *puissance et clarté* » (S 54).

Il s’agit donc d’un phénomène complexe, complexité dont il faudra tenir compte dans la tentative ultérieure d’y associer une description en termes physiques (mécaniques et/ou acoustiques).

Un phénomène complexe

250

Ce phénomène est d’autant plus complexe que, si la projection est bien une caractéristique du son, elle l’est aussi de l’effet perceptif produit par le son (« Lors des essais en solo, j’ai évalué la capacité du son à porter les nuances, les émotions » [S 45]) et des conditions physiques de production du son, contrôlées par le musicien (« “La projection” c’est la capacité d’un violon, ou plutôt d’un violoniste avec son instrument, à se faire entendre distinctement d’une audience » [S 32]) ou non (salle, accompagnement musical, etc.). Dans le cas de l’accompagnement musical, les deux situations solo et orchestre semblent induire deux significations de la projection, ou du moins conduire à définir des propriétés différentes dans chacune de ces deux conditions :

- « Solo violin : *volume or presence. / Against the orchestra: audibility, nothing else* » (S 6).
- « Clarté, résonance (richesse harmonique) pour la partie solo. / Avec orchestre : richesse harmonique qui rend le son particulier, audible parmi les autres » (S 23).

Des définitions personnelles

Dans ces différents exemples, on peut également noter de nombreuses marques de la personne (« je », « pour moi ») dès qu’il s’agit en particulier de la qualité du son¹⁵. Les participants énoncent ainsi explicitement des

15 Sophie David, « Représentations sensorielles et marques de la personne : contrastes entre olfaction et audition », dans Danièle Dubois (dir.), *Catégorisation et Cognition. De la perception au discours*, Paris, Kimé, 1997, p. 211-242.

définitions comme des conceptions personnelles de la projection, ce qui témoigne de l'absence de définition établie de manière consensuelle :

- « La projection était *pour moi* une question de puissance et de facilité du son à nous parvenir » (S 18).
- « *Ma* définition de la projection est une sensation de percevoir la source sonore plus proche qu'elle ne l'est réellement quand on ferme les yeux » (S 39).
- « La projection d'un violon est *pour moi* la manière dont il m'arrive "à l'entre-deux-yeux", disons frontalement, et *je* peux difficilement le dissocier de la qualité des harmoniques, la richesse du son, en d'autres termes il faut qu'il soit direct mais riche ; sinon pour le côté direct, *je parle* plutôt de la puissance de l'instrument » (S 28).
- « *J'ai* surtout fait confiance à *mon* écoute, et, *je crois* que les violons qui *me* semblaient le mieux projeter, ou plutôt qui traduisaient l'expression et l'intention de l'interprète, étaient ceux qui répondaient à la salle, comme à une caisse de résonance avec toute la palette des couleurs, des nuances et des vibrations qui durent sans appauvrissement de la richesse de la sonorité » (S 17).

ANALYSE DES COMMENTAIRES HORS DÉFINITION

Ce premier bilan doit d'être complété à partir des éléments non strictement liés à la mise en place de la définition, à savoir dans les extensions ou dans les formes non canoniques de définitions, ou encore dans les commentaires. Nous avons donc procédé à la recherche des mots repérés précédemment comme « mots hameçons » sur l'ensemble des commentaires qui contribuent à la caractérisation de la projection.

Il apparaît d'abord dans ce corpus – et à la différence des autres corpus que nous avons recueillis concernant la qualité des sons musicaux (voir, par exemple, l'article de Julien Bensa et son équipe pour le piano et l'étude menée par Arthur Paté pour la guitare¹⁶) que les locuteurs recourent non seulement à des formes nominales et adjectivales

16 Julien Bensa, Danièle Dubois, Richard Kronland-Martinet et Solvi Ystad. « Perceptive and cognitive evaluation of a piano synthesis model », art. cit. ; Arthur Paté,

utilisées pour caractériser les sons mais aussi massivement à des formes verbales inscrites dans des constructions complexes. Nous avons donc regroupé d'une part les formes nominales et adjectivales, d'autre part les formes verbales, puis à l'intérieur de ces catégories, nous avons pu constituer des sous-catégories selon une méthodologie établie par Pascale Cheminée, qui permet d'établir des classes d'équivalence à partir des mots sémantiquement proches, mais appartenant à différents « dialectes » propres aux différents locuteurs¹⁷. En effet, tel locuteur utilisera par exemple « puissance » alors qu'un autre utilisera « volume », dans des contextes qui permettent de les considérer comme équivalents mais qui caractérisent chaque locuteur puisqu'il est rare qu'un même locuteur utilise les deux mots – voir une observation semblable dans la modalité tactile dans l'article d'Agnès Giboreau et son équipe¹⁸.

Première propriété : la puissance mais pas seulement...

Entrent dans cette catégorie désignée par ce terme les mots suivants : *puissance* (N = 15), *volume* (N = 6), *loudness* (N = 2), *décibel* (N = 5), *niveau sonore* (N = 1), *pression acoustique* (N = 1).

Exemples :

- « Ma définition de la projection est une sensation de percevoir la source sonore plus proche qu'elle ne l'est réellement quand on ferme les yeux. Bien sûr cela ne se réduit pas qu'à la *pression acoustique* » (S 39).
- « Par projection, j'entends la qualité sonore qu'un instrument est capable de développer en toutes circonstances. C'est-à-dire, que le musicien joue piano ou forte, même si je suis assise au fond de l'auditorium, le son de l'instrument se détache clairement de l'ensemble de l'orchestre. Il ne s'agit pas du *niveau sonore (décibels)* mais bien de la qualité naturelle de l'instrument » (S 41).

Jean-Loïc Le Carrou, Benoît Navarret, Danièle Dubois et Benoît Fabre. « Influence of the electric guitar's fingerboard wood on guitarists' perception », art. cit.

17 Pascale Cheminée, « Est-ce bien "clair" ? », art. cit.

18 Agnès Giboreau, Catherine Dacremont, Sylvie Guerrand et Danièle Dubois, « Décrire : identifier ou catégoriser ? », dans Danièle Dubois (dir.), *Le Sentir et le Dire*, op. cit., p. 211-232.

- « Pour moi, la projection du son est sa capacité à se propager. [...] Ce n'est en aucun cas lié aux *décibels*. C'est la charge du son en harmoniques qui produit cet effet » (S 42).
- « Un violon qui *sonne fort sur un pur plan de décibels*, ce n'est pas très intéressant, ni ce que recherchent la plupart des musiciens et il est plus facile de fabriquer un violon qui fait du bruit qu'un violon avec un son intéressant. [...] Personnellement je préfère m'entendre glisser un mot doux dans l'oreille que de subir un discours hurlé de "blablaba" » (S 43).
- « Pour moi, la projection est reliée à la *force sonore* mais aussi à la sensation d'être entouré par le son. En termes physiques, je dirais plutôt que la projection est lié au patron de radiation¹⁹ dans les différentes fréquences » (S 57). Dans cette dernière définition, on pourra d'une part identifier deux objets distincts (une caractéristique du son et un phénomène subjectif à savoir la sensation) ; mais aussi différents registres de discours : celui du sens commun (*la force sonore, la sensation d'être entouré par le son*) et celui des sciences physiques (*en termes physiques, le patron de radiation dans les différentes fréquences.*)

On remarque que cette propriété est souvent mentionnée mais avec un usage de formes négatives (par exemple « il ne s'agit pas de ». Quelles sont donc les autres propriétés qui se trouvent citées ?

Deuxième propriété : clarté (du son)

Dans cette catégorie résumée par le terme clarté, nous incluons les mots ou expressions suivants : *clarity/clarté* (N = 6), *audibility* (N = 2), *lisibilité* (N = 2), *présence* (N = 2), *relief* (N = 2), *articulation* (N = 2), *précision* (N = 1), *bien défini* (N = 2), *distinctement* (N = 3), « *se distinguer* » (N = 1), « *se détache* » (N = 1).

Exemple :

- « Pour moi, la projection c'est un mélange entre puissance et *clarté*. J'ai eu tendance à considérer que les sons plus ronds projetaient

¹⁹ Anglicisme signifiant « diagramme de rayonnement ».

moins... Donc j'aurais pu différencier timbre et projection : mais comme j'ai tendance à préférer les sons clairs, finalement, souvent le violon qui projetait mieux était mon préféré » (S 54).

Troisième propriété : la richesse harmonique

Dans cette catégorie désignée par le terme de richesse harmonique, nous incluons les mots et expressions suivants : *richesse harmonique* (N = 6), *across register/tessiture* (N = 3), *timbre* (N = 3), *palette de couleurs* (N = 2), *richesse de sonorité* (N = 2), *richesse du timbre* (N = 2), *riche* (N = 1), *caractère* (N = 1), *répartition spectrale* (N = 1), *agencement de fréquence* (N = 1), *registre* (N = 1), *gamme spectrale* (N = 1).

254

Exemples :

- « Clarté, résonance (*richesse harmonique*) résiduelle qui fait “lier” les sons les uns aux autres, en tout cas pour la partie solo. Avec orchestre : richesse harmonique qui rend le son particulier, audible parmi les autres » (S 23).
- « La projection d'un violon est pour moi la manière dont il m'arrive “à l'entre-deux-yeux”, disons frontalement, et je peux difficilement le dissocier de la qualité des harmoniques, la *richesse* du son, en d'autres termes il faut qu'il soit direct mais *riche* ; sinon pour le côté direct, je parle plutôt de la puissance de l'instrument » (S 28).

Quatrième propriété : le son en mouvement

Contrairement aux corpus recueillis à partir d'évaluations de piano, on observe ici un grand nombre de verbes et de prépositions qui correspondent à un champ sémantique bien homogène relatif au mouvement du son ou à la localisation du son, par rapport à l'espace en général, à la salle et à l'orchestre. Cependant, ces formes lexicales ne sont pas données de manière consensuelle – la plupart d'entre elles ne sont mentionnées qu'une seule fois (et donc seuls les N supérieurs à 1 sont ici indiqués).

Ainsi pour l'espace : *traverser l'espace/voyager dans l'espace/come through/passer la rampe* (N = 2), *cut through/radiate/capacité à se propager/facilité à parvenir* (N = 2), *manière dont il arrive* (N = 2), *porter*

plus loin (N = 2) ; pour la salle : *remplit la salle* (N = 1), *présent au fond d'une salle* (N = 2), *répondre/réponse à la salle* (N = 4) ; pour le rapport à l'orchestre : *passer par dessus* (N = 2), *Émerger, dépasser l'orchestre, against the orchestra, above the orchestra, in front of the orchestra, frontalement, proche.*

Exemples :

- « Il est plus facile de fabriquer un violon qui fait du bruit qu'un violon avec un son intéressant. Les meilleures sonorités *traversent l'espace* sans nécessairement sonner fort, mais en sonnant beau. Tout ceci marche de pair avec l'archet » (S 43).
- « Le premier critère pour la projection (pour moi : la faculté d'un instrument à *dépasser l'orchestre* et à *être présent même au fond d'une salle*) est quand même la puissance, le deuxième pourrait être l'articulation (des sons bien définis et distincts) » (S 40).
- « J'ai surtout fait confiance à mon écoute, et, je crois que les violons qui me semblaient le mieux projeter ou plutôt, qui traduisaient l'expression et l'intention de l'interprète étaient ceux qui *répondaient à la salle*, comme à une caisse de résonance avec toute la palette des couleurs, des nuances et des vibrations qui durent sans appauvrissement de la richesse de la sonorité. J'ai essayé de repérer les violons qui respectent l'intention artistique de l'interprète. À cela s'ajoutent aussi l'écoute de la "personnalité" du violon, et la symbiose entre les deux, dans le contexte de l'œuvre jouée » (S 17).
- « Projection is the ability of the instrument to *radiate* a characteristic sound in an interesting and pleasing manner, with a clarity which differentiates it *from surrounding orchestral or ambient sound* » (S 5).
- « Pour moi l'instrument qui projette le mieux c'est celui que subjectivement on entend plus fort, ou encore qui donne l'impression de pouvoir porter *plus loin*, ou encore celui qui arrive à se faire entendre et reconnaître *même quand l'orchestre joue autour de lui*. L'effet de masque joue moins si l'instrument projette bien. Dans l'absolu, un violon peut sonner comme une casserole et projeter plus, dans la pratique j'ai trouvé que ceux qui projetaient le mieux étaient aussi les plus beaux en timbre » (S 29).

Si l'on observe une grande dispersion dans les mots utilisés, et peu d'accord sur une terminologie consensuelle, l'analyse sémantique des discours permet d'identifier que cette variabilité dans l'expression recouvre de fait un consensus sur les critères et propriétés sémantiques du concept de projection que l'on peut résumer comme suit :

PROJECTION : Capacité de (permettre à un musicien de) produire (facilement) un son qui possède les propriétés physiques nécessaires pour engendrer sur l'auditeur, en solo ou avec orchestre, sur tous les registres et dans toutes les salles, les effets perceptifs suivants : puissance, clarté, netteté, richesse harmonique, remplissage de l'espace.

256

- Deux locuteurs fournissent d'ailleurs des exemples synthétiques :
- « La projection c'est la capacité d'un violon, ou plutôt d'un violoniste avec son instrument, à se faire entendre distinctement d'une audience. La puissance sonore participe à la projection, mais celle-ci est aussi et surtout liée à la richesse du timbre, au caractère, à la possibilité de produire des couleurs, pour pouvoir parfois se fondre quand nécessaire, mais surtout pouvoir se distinguer de la masse sonore de l'orchestre dans un solo. C'est directement lié à la richesse des harmoniques qui voyagent dans l'espace et permettent au cerveau de l'auditeur de pouvoir "reconstruire" toutes les composantes du son y compris celles qui n'arrivent pas jusqu'à lui. Un violon qui a une grande richesse de timbre porte aussi dans les *piano* et *pianissimo*. On en fait d'avantage l'expérience en musique de chambre » (S 32, luthier).
 - « J'ai compris la "projection" comme étant globalement la puissance sonore perçue, la façon dont le son "remplissait la salle". Je crois donc qu'avec cette définition, il n'y a pas seulement la puissance acoustique du violon que je considère, mais aussi sa richesse harmonique. En effet, certains violons dont je trouvais la projection exceptionnelle en condition "solo" m'ont paru beaucoup moins "projetants" avec l'orchestre. Je crois que, malgré une puissance acoustique sans doute très importante, la répartition spectrale de l'énergie de ces violons ne

leur permettait pas d'émerger de l'amas sonore orchestral. Je crois aussi avoir été influencé/biaisé par le timbre des instruments. J'ai jugé ceux ayant un son plus "étouffé" comme moins projetant car le son semblait prisonnier de la caisse de l'instrument, et donc emplissant moins la salle. Une difficulté était d'évaluer la projection globalement pour chaque instrument. Alors que certains projetaient beaucoup dans les aigus et très peu dans les graves, d'autres au contraire projetaient moyennement sur toutes les notes... mais il fallait quand même comparer "globalement" les deux instruments » (S 38, musicien).

Influence de l'expertise des locuteurs

Il est important de noter que les deux définitions données ci-dessus proviennent, pour la première d'un luthier, et pour la seconde d'un musicien, et que même si les deux locuteurs s'accordent sur les caractéristiques de la projection de manière globale, ces caractéristiques sont thématiques par le premier comme propriétés du *violon*, alors que le second les impute au *son* (perçu).

Nous pouvons en fait systématiser le contraste entre ces deux groupes et l'illustrer à l'aide des exemples ci-dessous :

Luthiers

- « Le premier critère pour la projection (pour moi : la faculté d'un *instrument* à "dépasser l'orchestre" et à être présent même au fond d'une salle) est quand même la puissance, le deuxième pourrait être l'articulation (des sons bien définis et distincts) » (S 40).
- « Lors des essais en solo, j'ai évalué la capacité du son à porter les nuances, les émotions. En effet, la "puissance" est difficile à évaluer, et a moins d'importance en solo. Lors des essais avec orchestre, c'est l'aisance avec laquelle j'ai pu percevoir la voix du soliste "par-dessus" l'orchestre. Pour certains *instruments*, j'ai eu la sensation que c'était une question de puissance, pour d'autres, c'est un timbre qui permet de suivre leur voix, même si le niveau sonore du soliste paraît "fondu" avec l'orchestre. C'est ce "fil doré" que j'ai évoqué dans le questionnaire » (S 45).

Musiciens

- « Clarté, résonance (richesse harmonique) résiduelle qui fait “lier” *les sons* les uns aux autres, en tout cas pour la partie solo. Avec orchestre : richesse harmonique qui rend *le son* particulier, audible parmi les autres » (S 23).
- « La projection : en solo, définition du son, richesse des harmoniques, entente de tous les petits détails, clarté, timbre plein dans tous les registres avec orchestre, idem, avec un plus pour le fait de rester extrêmement perceptible dans les tutti » (S 46).

Les luthiers sont donc bien concernés au premier chef par les performances des violons – ce qui n’est guère surprenant –, alors que les musiciens sont davantage concernés par le son, et en particulier la richesse des harmoniques.

258

Quant aux acousticiens

- « Pour moi, la projection est reliée à la force sonore mais aussi à la sensation d’être entouré par le son. *En termes physiques*, je dirais plutôt, que la projection est liée au patron de radiation dans les différentes fréquences » (S 57).

Dans ce cas, l’ambivalence entre un jugement « objectif » (la force sonore) et une évaluation subjective (la sensation), laisse place rapidement au registre d’un discours savant explicitement introduit par « en termes physiques ».

À partir de l’analyse linguistique d’un corpus de réponses à la question : « Quelle est votre définition de “projection”, c’est-à-dire celle que vous avez utilisée pour évaluer les différents violons ? » posée après une expérience d’évaluation de la projection de six violons à 37 auditeurs, nous avons pu observer une grande diversité des expressions dans les définitions, mettant en évidence, malgré l’absence de terminologie consensuelle, un large consensus sur les propriétés sémantiques du concept de projection : une certaine capacité du violon qui est identifiable à partir des propriétés du son produit : *puissance* (N = 30) ; *clarté* (N = 24) ; *richesse harmonique* (N = 24) ; *qui traverse l’espace* (N = 24) ; *remplit la salle* (N = 9) ; *au-delà de l’orchestre* (N = 6).

Il est ainsi possible de parvenir à identifier une définition consensuelle et canonique de la projection – avec une centration différentielle des musiciens et des luthiers respectivement sur le son et sur l’instrument – qui pourrait être formulée de la manière suivante : c’est la capacité d’un instrument/violon (de permettre à un musicien) de produire (facilement) un son qui possède les propriétés physiques nécessaires pour générer sur l’auditeur des effets (perceptifs) de sensation de remplir l’espace, de clarté, de netteté, de richesse harmonique, de puissance en solo et avec orchestre.

Outre ce résultat concernant la définition de la projection nous voudrions également insister sur l’intérêt de la mise en œuvre d’une coopération pluridisciplinaire, qui part non pas d’une description physique d’un phénomène sonore (inconnu) mais bien de la signification en langue et en discours de ce mot, pour les professionnels, et donc du concept auquel il réfère. C’est alors dans un second temps qu’il sera possible de développer des hypothèses que les physiciens (acousticiens en ce qui concerne le son, ou mécaniciens en ce qui concerne l’instrument) pourront mettre en correspondance avec les propriétés sémantiques partagées par les deux types de professionnels (luthiers, musiciens).

Cette coopération pluridisciplinaire part ainsi de la linguistique dont l’expertise permet :

- de différencier une définition de sens commun d’une définition experte technique non standardisée ;
- d’identifier des propriétés inférées des discours des professionnels et non pas des *a priori* des chercheurs ;
- d’établir un dialogue visant à la traduction des concepts d’un espace de connaissance à un autre, pour ensuite passer dans le champ de la physique/acoustique grâce à la médiation des professionnels (luthiers, musiciens).

L’analyse sémantique du concept de projection partagé par les musiciens et luthiers conduit ainsi les physiciens à formuler des nouvelles hypothèses et rechercher de nouvelles pistes d’investigation pour expliquer la projection en termes physiques. Ainsi, alors que la puissance peut certainement être appréhendée de manière assez simple

par le niveau de puissance acoustique en décibels et la richesse par le rapport d'amplitude entre les premiers harmoniques et les harmoniques supérieurs, *quid* de la clarté ? *quid* du fait de « passer au-dessus de l'orchestre » ? L'analyse de ces concepts reste à approfondir pour identifier quelles propriétés acoustiques peuvent en rendre compte, même si des pistes sont actuellement en phase d'exploration – en particulier comparer le rapport du champ direct par rapport au champ réverbéré pour divers instruments à un endroit d'une salle donnée ; étudier la cohérence de phase entre les harmoniques – à partir des travaux faits dans les domaines de l'intelligibilité de la parole, de la séparation de sources et en acoustique des salles²⁰.

20 David H Griesinger, « The audibility of direct sound as a key to measuring the clarity of speech and music », *162nd Meeting of the Acoustical Society of America*, San Diego, 2011 ; Martin Cooke, Simon King, Maëva Garnier et Vincent Aubanel, « The listening talker, A review of human and algorithmic context-induced modifications of speech », *Computer Speech and Language*, 28, 2014, p. 543-571 ; Juan Pablo Hurtado Espitia, *Acoustique des salles dans les lieux d'écoute de la musique. Analyse perceptive et acoustique dans les contextes réels et virtuels*, thèse, université Pierre-et-Marie-Curie, 2016.

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

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 boulézien, 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 boulézienne : « 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, Tõn-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, détronées 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'exécute 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. Quoiqu'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.
- CUNIOT, 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.

DELVINCOURT, 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-DIESEL, 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.

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. Aloïs 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.

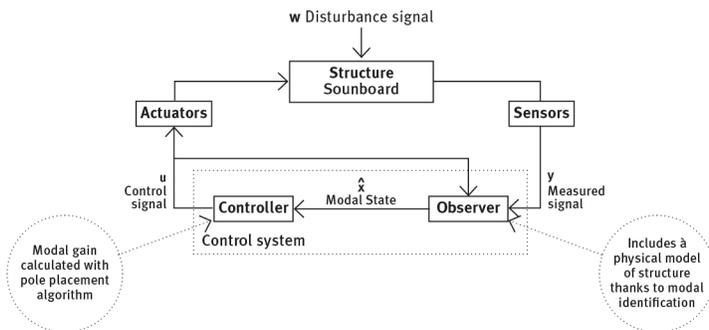
Depuis les années 1950, les compositeurs ont conçu des œuvres dites mixtes qui combinent sons électroniques et instruments acoustiques. Depuis *Différences* (1959) de Luciano Berio (1925-2003) et *Kontakte* (1960) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), quelques partitions essentielles ont réussi ce mélange 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.

LES GESTES DU VIOLONISTE ET LE VIOLON
 « AUGMENTÉ » : RECHERCHE ET PROBLÉMATIQUE
 COMPOSITIONNELLE

Frédéric Bevilacqua & Florence Baschet¹

Dans ce chapitre, nous résumons plusieurs aspects de recherche sur le geste instrumental, en particulier sur les instruments du quatuor à cordes. Cette étude trouve son origine dans un groupe de travail constitué en 2004 à l'Ircam autour du geste musical, avec des chercheurs, compositeurs et réalisateurs en informatique musicale. Deux questions de recherche avaient rapidement émergé. Comment capter en temps réel le geste instrumental du violoniste (et autres instruments à cordes frottées) ? comment analyser les gestes pour les utiliser dans divers contextes artistiques ? Ces deux aspects, indissociables, ont été abordés à la fois dans le cadre de projets scientifiques et de projets artistiques de compositeurs et interprètes². Ces projets sont à replacer dans le contexte international

- 1 Ont contribué aux travaux scientifiques et artistiques décrits dans ce chapitre : Emmanuel Fléty, Nicolas Rasamimanana, Matthias Demoucron, Alain Terrier, Nicolas Leroy, Norbert Schnell, Riccardo Borghesi, René Caussé, Serge Lemouton, Thomas Goepfer, le Quatuor Danel, Anne Mercier, Pierre Strauch, Christophe Desjardins, qu'elles soient remerciées.
- 2 Nicolas Rasamimanana et Frédéric Bevilacqua, « Effort-based analysis of bowing movements: evidence of anticipation effects », *Journal of New Music Research*, 37/4, 2008, p. 339-351 ; Matthias Demoucron, *On the Control of Virtual Violins: Physical Modelling and Control of Bowed String Instruments*, thèse, université Pierre-et-Marie-Curie/Royal Institute of Technology in Stockholm (KTH), 2008.

des recherches sur le geste musical qui se sont fortement développées ces dernières années³.

CAPTER LES MOUVEMENTS DE L'ARCHET : SOLUTIONS TECHNIQUES

Capter le mouvement instrumental d'un violoniste implique de mesurer un grand nombre de paramètres continus liés à la posture et aux mouvements du musicien, ainsi que de mesurer des forces comme celles appliquées par l'archet sur les cordes. Dans ce but, nous avons mené plusieurs campagnes de mesures, en collaboration avec des laboratoires comme l'Irisa à Rennes et l'Idmil/McGill à Montréal, en combinant des systèmes de captation de mouvement optiques 3D et des accéléromètres⁴. Cependant, ces systèmes sont très coûteux et difficilement utilisables dans le cadre de productions artistiques. Pour cette raison, nous avons également développé des solutions alternatives, en nous inspirant des travaux pionniers de Todd Machover et Joe Paradiso⁵, qui avaient « augmenté » dès 1991 un violoncelle avec divers capteurs (qu'ils nomment « hyperinstrument »), ainsi que d'autres travaux⁶. Après plusieurs études de faisabilité, en utilisant des

334

- 3 Sofia Dahl, Frédéric Bevilacqua, Roberto Bresin, Martin Clayton, Laura Leante, Isabella Poggi et Nicolas Rasamimanana, « Gestures in performance », dans Marc Leman et Rolf Inge Godøy (dir.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, New York, Routledge, 2009, p. 36-68; Marc Leman, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007; Eduardo R.Miranda et Marcelo M. Wanderley, *New Digital Musical Instruments: Control and Interaction beyond the Keyboard*, Middleton, A-R Editions, 2006.
- 4 Nicolas Rasamimanana et Frédéric Bevilacqua, « Effort-based analysis of bowing movements », art. cit.; Matthias Demoucron, *On the Control of Virtual Violins*, *op. cit.*
- 5 Joseph A. Paradiso et Neil Gershenfeld. « Musical applications of electric field sensing », *Computer Music Journal*, 21/2, 1997, p. 69-89.
- 6 Charles Nichols, « The vBow: development of a virtual violin bow haptic human-computer interface », dans *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2002, p. 1-4 ; Dan Overholt, « The overtone violin: a new computer music instrument », dans *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 2005, p. 5-9 ; Chad Peiper, David Warden et Guy Garnett, « An interface for real-time classification of articulations produced by violin bowing », dans *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for*

accéléromètres, caméras⁷, capteurs capacitifs et capteurs optiques⁸, nous nous sommes restreints aux mouvements de l'archet captés par des centrales inertielles (accéléromètres et gyroscopes).

En particulier, Emmanuel Fléty a développé à l'Ircam une série d'interfaces sans-fil permettant de transmettre les données de plusieurs capteurs avec une faible latence – de l'ordre de 5 ms⁹. Précisément, nous avons choisi de construire des modules sans fil pouvant s'adapter sur n'importe quel archet. Ces interfaces, mobiles et de coût relativement faible, sont donc compatibles avec les contraintes du spectacle vivant.

Des photos des divers prototypes sont présentées à la **figure 1**. Après un tout premier prototype qui nous avait permis de valider le concept¹⁰, le prototype II a été utilisé pour une première

Musical Expression, 2003, p. 192-1963 ; Dan Trueman et Perry R. Cook, « Bossa: The deconstructed violin reconstructed », dans *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 1999, p. 232-239 ; Diana Young, « The hyperbow: A precision violin interface », *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 2002, p. 489-492 ; ead., « The hyperbow controller: Real-time dynamics measurement of violin performance », dans *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2002, p. 1-6.

- 7 Erwin Schoonderwaldt, Nicolas Rasamimanana et Frédéric Bevilacqua, « Combining accelerometer and video camera: reconstruction of bow velocity profiles », dans *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2006, p. 200-203.
- 8 Nicolas Leroy, Emmanuel Fléty et Frédéric Bevilacqua, « Reflective optical pickup for violin », dans *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2006, p. 204-207.
- 9 Frédéric Bevilacqua, Fabrice Guédy, Norbert Schnell, Emmanuel Fléty, Nicolas Leroy et Emmanuel Flety, « Wireless sensor interface and gesture-follower for music pedagogy », dans *Proceedings of the International Conference on New interfaces for Musical Expression*, 2007, p. 124-129 ; Emmanuel Fléty et Côme Maestracci, « Latency improvement in sensor wireless transmission using ieee 802.15.4 », *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2011, p. 409-412. <http://www.nime2011.org/proceedings/papers/LO4-Flety.pdf>.
- 10 Frédéric Bevilacqua, Nicolas Rasamimanana, Emmanuel Fléty, Serge Lemouton et Florence Baschet, « The augmented violin project: research, composition and performance report », dans *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2006, p. 402-406.

production¹¹, *BogenLied* de Florence Baschet¹². Intégrant à la fois un accéléromètre, le module de transmission sans fil et les batteries, l'ensemble s'est révélé très performant d'un point de vue technique, mais d'un poids peu confortable pour l'interprète. Pour cette raison, nous avons par la suite séparé les capteurs (accéléromètres et gyroscopes) et le module de transmission sans fil : seul le capteur est fixé sur l'archet (le module de transmission étant fixé au poignet), ce qui est alors acceptable par les interprètes (testés lors de plusieurs sessions avec le quatuor Danel). Cette solution a été utilisée lors de nombreux enregistrements en studio et concerts, dont *StreicherKreis* de Florence Baschet¹³ et *Tentative de réalité* d'Hèctor Parra¹⁴. Par la suite, la violoniste Mari Kimura a proposé une solution alternative en fixant le capteur et le module de transmission sans fil dans un gant réalisé sur mesure. Dans ce cas, le capteur lui-même est sur la main, proche de l'archet.



Prototype II - 2005

Prototype StreicherKreis

Mari Kimura's glove

Fig. 1. Divers prototypes d'archets augmentés réalisés à l'Ircam par Emmanuel Fléty, Nicolas Leroy et Alain Terrier. Tous les prototypes intègrent des accéléromètres et gyroscopes transmis sans fil à l'ordinateur avec une faible latence (photographies : Florian Kleinfenn).

De surcroît, des capteurs de force, permettant de mesurer la force de l'archet sur les cordes, ont été réalisés par Matthias Demoucron¹⁵.

¹¹ *Ibid.*

¹² <http://brahms.ircam.fr/works/work/19895>.

¹³ <http://brahms.ircam.fr/works/work/22666>.

¹⁴ <http://brahms.ircam.fr/works/work/19006>.

¹⁵ Demoucron, Matthias, Anders Askenfelt & René Caussé. « Measuring bow force in bowed string performance: Theory and implementation of a bow force sensor », *Acta Acustica united with Acustica*, 95/4, 2009, p. 718-732.

Ils ont été utilisés conjointement à des captations de mouvement 3D, ainsi qu'en situation de concert pour la pièce *StreicherKreis*. Dans ce cas, ces capteurs se sont révélés efficaces pour reconnaître de fortes attaques et des modes de jeu comme les écrasés. Cependant, d'un point de vue pratique, ces capteurs sont relativement difficiles à placer sur l'archet car ils nécessitent une petite pièce faite sur mesure. De plus, ils empêchent le jeu sur le premier centimètre de crins au talon.

ANALYSER EN TEMPS RÉEL LE MOUVEMENT INSTRUMENTAL

La réalisation de systèmes interactifs fondés sur le geste instrumental nécessite non seulement des systèmes de captation, mais également des systèmes d'analyse de mouvements en temps réel. Dans le cadre de productions artistiques, l'analyse des données de captation doit être conçue en cohérence avec le contexte de composition et/ou d'interprétation. Ces systèmes d'analyse de mouvements doivent également pouvoir être utilisés par les compositeurs et réalisateurs d'informatique musicale.

Généralement, nous menons une étude expérimentale en amont de l'écriture de la pièce, sur la base d'esquisses proposées par le compositeur et les interprètes. Les données des capteurs sont enregistrées simultanément avec une captation audio et vidéo, et ces données multimodales sont ensuite examinées collaborativement par les scientifiques et les compositeurs. Cette étape permet de mettre en relation les données enregistrées et les concepts musicaux importants pour la pièce, et de converger vers un vocabulaire commun aux scientifiques et aux artistes.

La **figure 2** représente un exemple où la partition, l'enregistrement sonore et les données de l'accéléromètre sur l'archet sont juxtaposés. Les lignes verticales indiquent une segmentation manuelle pour associer les modes de jeux indiqués sur la partition avec les données. Ce travail permet donc de visualiser les liens existant entre les éléments symboliques de la partition et les signaux continus mesurés par les capteurs.

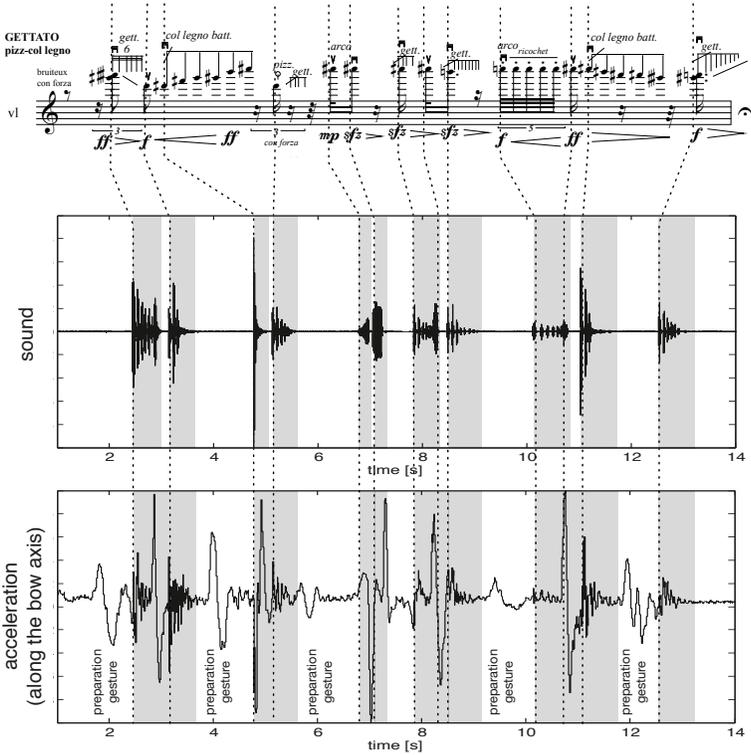


Fig. 2. Esquisse de Florence Baschet pour le quatuor Danel. Exemple d'enregistrement d'une esquisse par un interprète permettant d'étudier les relations entre données de la partition, données de captation (ici accéléromètre sur l'archet) et enregistrement sonore

En particulier, nous avons étudié les modes de jeu des points de vue sonore et gestuel¹⁶. Puisqu'ils font partie du vocabulaire courant des compositeurs et interprètes, ils constituent une base solide pour établir un vocabulaire de gestes instrumentaux. Dans le cadre des cordes frottées, les modes de jeu se caractérisent souvent par des mouvements et actions particuliers, bien captés par les accéléromètres. Par exemple,

16 Frédéric Bevilacqua, Nicolas Rasamimanana, Emmanuel Fléty, Serge Lemouton et Florence Baschet, « The augmented violin project », art. cit. ; Nicolas Rasamimanana et Frédéric Bevilacqua, « Effort-based analysis of bowing movements », art. cit. ; Matthias Demoucron, *On the Control of Virtual Violins*, op. cit. ; Nicolas Rasamimanana, Emmanuel Fléty et Frédéric Bevilacqua, « Gesture analysis of violin bow strokes », *Lecture Notes in Computer Science*, 3881, 2006, p. 145-155.

nous avons montré que des modes de jeux standards tels que « détaché », « martelé », « spiccato », peuvent être reconnus en temps réel¹⁷.

Dans le cadre du projet de « quatuor augmenté », nous avons adapté notre système de « suivi de geste »¹⁸. De manière similaire au principe du suivi de partition, l'idée est de synchroniser des processus électroniques avec la partition. Cependant, dans le cas du suivi de geste, la référence n'est pas la partition symbolique elle-même, mais un enregistrement de données gestuelles continues, annoté par le compositeur, ce qui permet l'utilisation d'un vocabulaire de gestes et de modes de jeu très spécifiques et non conventionnels. D'un point de vue technique, il s'agit d'aligner temporellement une performance avec un enregistrement. Pour cela, nous avons utilisé le formalisme des modèles de Markov cachés¹⁹. Concrètement, ces outils d'analyse sont implémentés sous la forme d'objets dans l'environnement *Max-Cycling*⁷⁴ (librairies MuBu²⁰ et FTM²¹).

Le suivi de geste permet de mettre en évidence en temps réel les différences entre plusieurs interprétations. Par exemple, nous avons pu montrer que les différences intrapersonnelles sont faibles comparativement aux différences interpersonnelles (comme les différences entre les deux violonistes du même quatuor). Les captations

17 Frédéric Bevilacqua, Nicolas Rasamimanana, Emmanuel Fléty, Serge Lemouton et Florence Baschet, « The augmented violin project », art. cit.

18 Frédéric Bevilacqua, Fabrice Guédy, Norbert Schnell, Emmanuel Fléty, Nicolas Leroy et Emmanuel Flety, « Wireless sensor interface and gesture-follower for music pedagogy », art. cit. ; Frédéric Bevilacqua, Bruno Zamborlin, Anthony Sypniewski, Norbert Schnell, Fabrice Guedy et Nicolas Rasamimanana, « Continuous realtime gesture following and recognition », *Lecture Notes in Computer Science*, 5934, 2010, p. 73-84.

19 Frédéric Bevilacqua, Fabrice Guédy, Norbert Schnell, Emmanuel Fléty, Nicolas Leroy et Emmanuel Flety. « Wireless sensor interface and gesture-follower for music pedagogy », art. cit. ; Frédéric Bevilacqua, Florence Baschet et Serge Lemouton, « The augmented string quartet: Experiments and gesture following », *Journal of New Music Research*, 41/1, p. 103-119, 2012, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298215.2011.647823>.

20 <http://forumnet.ircam.fr/mubu>.

21 <http://ftm.ircam.fr>.

gestuelles mettent donc en évidence des particularités spécifiques à chaque musicien qui peuvent être attribuées à son style propre²².

IMPLÉMENTATION DANS DES PROJETS ARTISTIQUES

Comme nous l'avons déjà mentionné, la recherche et les développements présentés ici ont été réalisés en lien direct avec des projets artistiques²³. Nous revenons d'abord sur certaines œuvres que nous avons déjà introduites ci-dessus. La pièce *BogenLied* de Florence Baschet, conçue initialement comme une étude, nous a permis de consolider les premiers prototypes de captation et de travailler sur la reconnaissance de modes de jeu. Ce travail effectué en collaboration avec la compositrice a eu une incidence sur la structure de la pièce. Les sections de la pièce exposent progressivement différents modes de jeu, qui sont tous repris lors des deux dernières sections. La captation des mouvements de l'archet permet de reconnaître en temps réel les modes de jeu et de contrôler des traitements sonores à partir d'un paramètre d'intensité gestuelle.

340

La *StreicherKreis* de Florence Baschet a permis de poursuivre les travaux initiés dans le cadre de *BogenLied* et d'étendre de manière significative le vocabulaire gestuel en utilisant un plus grand nombre de modes de jeu. Un travail de recherche préalable important a été mené sur la base d'esquisses avec le quatuor Danel. Premièrement, ce travail a permis à la compositrice d'identifier les paramètres captés les plus pertinents pour son projet compositionnel en lien avec les transformations électroacoustiques²⁴. Dans l'encadré ci-contre, nous présentons brièvement une liste reflétant les catégories de gestes qui ont été formalisés comme ayant des fonctions distinctes dans la pièce.

22 Frédéric Bevilacqua, Florence Baschet et Serge Lemouton, « The augmented string quartet », art. cit.

23 Serge Lemouton, « Utilisation musicale de dispositifs de captation du mouvement de l'archet dans quelques œuvres récentes », communication aux Journées d'informatique musicale 2009, Phelma, Grenoble.

24 Florence Baschet, « Instrumental gesture in *StreicherKreis* », *Contemporary Music Review*, 32/1, 2013, p. 17-28.

Exemple de gestes identifiés pour la pièce *StreicherKreis*

L'étude des relations observées entre modes de jeu et données captées, ainsi que la mise en place des transformations électro-acoustiques, permet au compositeur de définir des catégories de gestes propres à chaque pièce. La pièce *StreicherKreis* représente un exemple où la notion de geste est en fait plurielle. Elle va de l'analyse du geste à l'origine du mode de jeu jusqu'au geste musical collectif, voire au geste compositionnel. En voici une catégorisation en dix points par la compositrice :

- le « geste muet » qui ne produit pas de son acoustique, mais qui permet de créer les hauteurs de l'électroacoustique et qui peut être utilisé pour interagir sur le son des autres instruments à cordes.
- le « geste immobile » : suspension et expression d'une attente musicale, par exemple un événement gestuel qui va contraster.
- le « geste presque inexistant » : se situe au niveau atomique du geste (par opposition à générique) dans la mesure où il est à peine identifiable en tant que geste.
- le « micro-geste » : constitutif de modes de jeu, par exemple le début d'un poussé d'archet.
- l'articulation de « modes de jeu composés » : superposition complexe de gestes qui se constitue comme une entité propre, un geste en soi (au lieu d'un ensemble de gestes).
- le « geste timbre » : geste propre à chaque instrumentiste pour un timbre donné (si un même timbre leur est demandé, ils n'auront pas le même geste pour l'exécuter).
- le « geste compositionnel » (pensé, composé et qui se perçoit par le geste, le timbre, les hauteurs et dynamiques, etc.).
- le « geste du quatuor » : constitutif du son et geste propre à chaque quatuor.
- « d'un geste à l'autre » : défini comme un instant fragile et hybride dans l'enchaînement des phrasés gestuels, qui ne peut s'identifier ni à ce qui vient d'être ni à ce qui va suivre, qui ne

peut être noté dans la partition, et appartenant exclusivement à l'interprétation de l'instrumentiste (cette catégorie peut être identifiée à des notions de co-articulation gestuelle).

- le « geste ancillaire », intégrant également les gestes d'anticipation ou de fin de phrase : ce ne sont pas des gestes muets, dans la mesure où ils participent pleinement à l'élaboration du son (cela peut se percevoir par la façon de préparer l'archet sur la corde juste avant que l'archet ne frotte la corde, ou encore par la façon de faire respirer l'archet à la fin d'un trait virtuose dans un même geste).

Deuxièmement, ce travail nous a permis d'adapter le suivi de geste au cas du quatuor à cordes²⁵. Ce travail collaboratif a été documenté par l'équipe de Nicolas Donin et rapporté dans plusieurs publications²⁶.

D'autres pièces ont utilisé les différentes technologies d'archet « augmenté », comme *Tentative de réalité* d'Hèctor Parra, ainsi que des pièces du cursus Ircam telles *Uqbar* de Sébastien Rivas²⁷ et *Gravita* de José-Miguel Fernández²⁸.

Enfin, la violoniste et compositrice Mari Kimura a également intégré dans sa pratique le système de captation et diverses méthodes d'analyse développées à l'Ircam. Depuis 2007, elle a régulièrement composé des pièces en explorant de nombreux paradigmes d'interaction²⁹.

25 Frédéric Bevilacqua, Florence Baschet et Serge Lemouton, « The augmented string quartet », art. cit.

26 Guillaume Boutard et Catherine Guastavino, « Following gesture following: Grounding the documentation of a multi-agent music creation process », *Computer Music Journal*, 36/4, 2012, p. 59-80 ; Nicolas Donin, « Domesticating gesture: the collaborative creative process of Florence Baschet's *StreicherKreis* for "augmented" string quartet (2006-2008) », dans Eric Clarke et Mark Doffman (dir.), *Creativity, improvisation and collaboration: Perspectives on the Performance of Contemporary Music*, New York, Oxford UP, 2018, p. 70-87.

27 <http://brahms.ircam.fr/works/work/22582>

28 <http://brahms.ircam.fr/works/work/27654/>

29 Mari Kimura, « How to produce subharmonics on the violin », *Journal of New Music Research*, 28/2, 1999, p. 178-184 ; ead., « Making of vitessimo for augmented violin: Compositional process and performance », dans *Proceedings of the International of Conference on New Musical Interfaces for Musical Expression*, 2008.

Nous avons résumé dans ce chapitre plusieurs travaux de recherche réalisés à l'Ircam sur l'utilisation de la captation de mouvement pour les instruments du quatuor à cordes. Ces travaux interdisciplinaires ont stimulé de nombreuses interactions entre scientifiques, compositeurs et interprètes. Ces projets ont permis de développer divers outils technologiques – modules de captation et d'analyse – utilisés désormais dans des projets très divers, au-delà du cas des cordes frottées³⁰. Par exemple, ces travaux ont mis en évidence l'importance de la prise en compte des phénomènes de coarticulation gestuelle entre deux modes de jeu³¹. La modélisation de ces effets reste un défi important que nous poursuivons activement. Ces projets ont aussi eu un impact important sur des aspects conceptuels d'interaction musicale que nous avons développés par la suite. En effet, l'utilisation de modes de jeu dans des systèmes audio interactifs s'est révélée particulièrement pertinente et nous avons généralisé leur usage au-delà des gestes instrumentaux³².

30 Norbert Schnell, Frederic Bevilacqua, Nicolas Rasamimana, Julien Bloit, Fabrice Guedy et Emmanuel Flety. « Playing the “MO” – Gestural Control and Re-Embodiment of Recorded Sound and Music », dans *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2011, p. 535-536.

31 Nicolas Rasamimanana et Frédéric Bevilacqua, « Effort-based analysis of bowing movements », art. cit. ; Matthias Demoucron, *On the Control of Virtual Violins*, *op. cit.*

32 Norbert Schnell, *Playing (with) Sound – Of the Animation of Digitized Sounds and their Reenactment by Playful Scenarios in the Design of Interactive Audio Applications*, thèse, Graz, Institute of Electronic Music and Acoustics, University of Music and Performing Arts, 2013.

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