

Claude Lebet

# UN VIOLON POUR DES VIOLONS



ÉDITIONS DU GRIFFON  
Neuchâtel - Suisse



À Cécile, Anne et Matilde

« Passons, passons, puisque tout passe  
Je me retournerai souvent  
Les souvenirs sont cors de chasse  
Dont meurt le bruit parmi le vent »  
Guillaume Apollinaire , *Alcools* 1913

## Remerciements

À Laurence, pour son incroyable générosité, l'aide au déchiffrage des manuscrits envoyés de ma cellule et pour son accueil ;  
à Maryse Neumeister, violoniste, amie fidèle et lumineuse ;  
à Eveline Perroud, seule photographe à capturer les violons avec art ;  
à Christiane, Thierry et Isabelle Grosjean pour leur aide et leur présence dans mon cœur ;  
à Patrick Ferla pour ses conseils avisés ;  
à Helen Fahrni qui s'est battue pour me permettre de m'exprimer et décrire au pénitencier ;  
à mes chers collègues et collaborateurs-trises, Bernard Bossert, Kuno Schaub, Ariane Maradan et Peter Nahon ;  
à mes éditeurs patients, Julien Gonzales et Patrice Allanfranchini, et toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce livre ;  
à tous les musicien -nes et client-es, à tous mes ami-es qui m'ont gardé leur confiance à ma libération et enfin à ma famille, mes trois filles, mes précieux frères et sœur et à Olivia.

*Claude Lebet*

Les Éditions du Griffon remercient toutes les personnes et les institutions qui ont soutenu financièrement cet ouvrage et, en particulier, La Loterie romande et Le Rotary Club de La Chaux-de-Fonds.

## SOMMAIRE

Les différentes parties d'un violon

Amati

L'âme

L'archet

Arlequin

La belle au bois dormant

Bob

L'atelier

Dans les bois

Brillat-Savarin

Chanterelle

Caravaggio

Cinéma et télévision

Chez les collectionneurs

Corporations

Un peu d'anatomie

Dalibor

Douane

Douane encore

Écouter

Expertise

Violons d'enfant

Les cannes à système

Les ouïes (ou FF)

Gauchers

Valery Gergiev

Piacenza et Guadagnini

Le violon d'Henri

Igal

Violon d'Ingres

Japon

Jouer

Fritz Kreisler


Livres et littérature

Loup



Un mariage en Corée  
Les sœurs Milanollo  
Les musées  
I Musici  
Napoléon  
Octobasse  
L'orchestre de l'opéra de Tbilissi  
Osman  
Pina  
Les blagues  
Un violon de Poggi  
La visite du président  
Les rabots  
Relations  
Spongy  
Stradivarius ( Antonio Stadivari)  
Sympathie  
Le taxi de Copenhague  
Le petit violon de Jacques Thibaud  
Tracé et dessin  
Trompette marine  
Usine (violons d')Vernis  
Les vers à bois  
Vie  
Vin  
Violes et violons  
La voix de son maître  
L'ami de la mer du Nord  
Eugène Ysaye et ses violons  
M. W.  
Un accident  
La Roche tarpéienne  
Bibliographie





**U**ne des fameuses gravures de Félix Vallotton, où l'on voit en noir et blanc deux hommes emportés de force par des gendarmes, porte le titre de *Au violon!*

Mais pourquoi le violon devrait-il évoquer la prison ?

Quel rapport entre le roi de l'orchestre et la paille humide des cachots ? Question sans réponse...

On m'a bien soufflé que les cordes pouvaient suggérer les barreaux d'une geôle ou, plus saugrenu encore, que les sanglots longs des violons de Verlaine pouvaient être ceux des prisonniers.

On a beaucoup parlé aussi de Giuseppe Guarneri del Gesù, le grand luthier de Crémone, dont une légende tenace prétend qu'il a créé ses plus belles œuvres en prison ou de Niccolò Paganini qui a été incarcéré à plusieurs reprises.

À Bâle, au cœur de la vieille ville, les anciennes prisons ont été transformées, d'une part en musée d'instruments de musique où, de cellule en cellule, on peut admirer de riches collections et de l'autre, en un hôtel de charme baptisé *Au Violon*, dont les chambres sont obscures mais douillettes.

En revanche, rien, vraiment, ne peut expliquer rationnellement l'expression « finir au violon ».

C'est pourtant ce qui m'est arrivé ; me voilà au pénitencier, à l'aube de la soixantaine, après quarante ans de carrière dans la lutherie, un métier qui m'a attiré dès l'enfance et qui, au fur et à mesure des obstacles, des oppositions et des difficultés, est devenu une passion, une obsession, une rage de faire, de tout voir et de tout entendre.

J'ai tout donné au violon mais lui m'a aussi tout pris, tout arraché ! Grâce à lui, j'ai parcouru le monde et découvert toute la musique, l'Histoire, la peinture, les grands solistes, le goût de la collection et le commerce...

Au-delà de mes déboires, voilà des histoires vécues au fil des années et des rencontres. Des histoires dont le violon et le violoncelle sont les personnages principaux et qui posent la question des objets qui nous fascinent, qui exercent leur pouvoir sur nous et surtout, nous survivent.

Il y a beaucoup à dire et à raconter car les musiciens du quatuor sont les seuls professionnels à avoir pour outil une œuvre d'art.

Un violoniste que nous aimions tous, Ivry Gitlis, a dit un jour de son Stradivarius :

« J'ai un violon qui est né en 1713. Il est venu au monde avant moi, et j'espère qu'il survivra longtemps après ma mort. Je ne le considère pas comme mon violon. Il serait plus juste de dire que je suis son violoniste car c'est moi, en fin de compte, qui viens traverser sa longue vie. » (Ivry Gitlis, *The Art of Violin*, 2000).

Des histoires aussi pour poser des questions sur les limites subjectives de l'expertise et sur les sables mouvants du marché de l'art, mais surtout pour dire l'amour du violon, de ses formes sensuelles, pour les bois choisis, les vernis ambrés et pour le travail sans cesse repris sur l'établi.

Pour sa sonorité et le miracle de quatre cordes tendues sur le ventre d'une boîte d'harmonie sculptée et galbée dans les plus pures lignes baroques.

Dire aussi l'odeur des siècles qu'exhalent les ouïes d'un ancien violon découvert après de nombreuses années dans un grenier.

Dire aussi le parfum des belles violonistes, lové sous la mentonnière et les photos indiscretes qui tapissent l'intérieur des étuis.

Dire l'odeur des copeaux et le parfum de la sandaraque ou du benjoin que l'on pile au mortier pour préparer nos vernis.

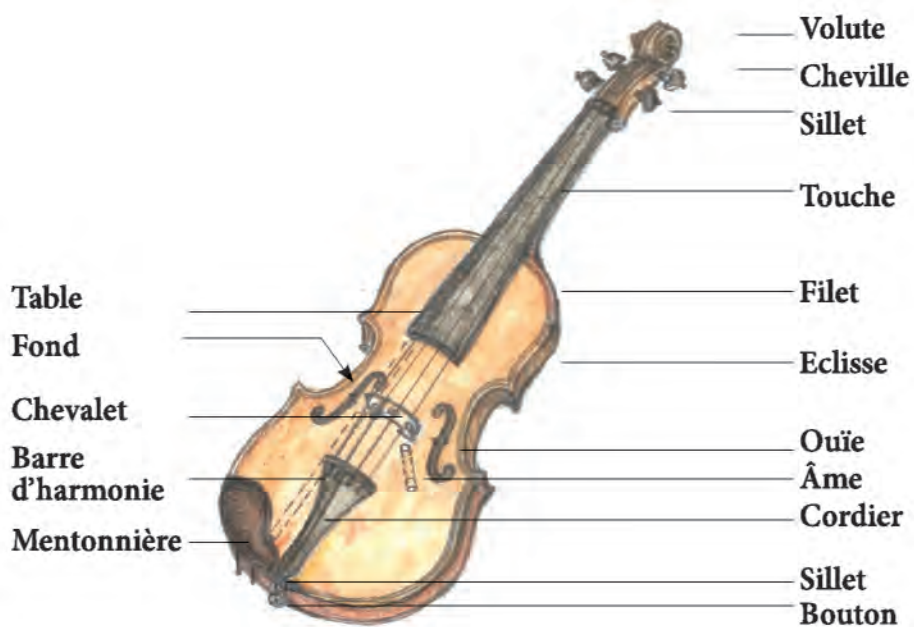
Dire le raclement des petits rabots ainsi que la plainte de la scie qui mord l'épicéa ou l'érable ondé.

Ces quelques petits chapitres enfin pour raconter les bonheurs et les drames qui lient les violons à ceux qui ont la chance de les jouer, de partager leur intimité ou simplement, de croiser leur chemin.

*Claude Lebet*



## LES DIFFÉRENTES PARTIES D'UN VIOLON





André Amati, Crémone, 1567, *Le Portugais*





## AMATI

Au fond du jardin de la rue du Pont, à l'ombre du Grand-Temple de La Chaux-de-Fonds où prêchait la haute et noire stature de mon père, nous étions quatre garçons qui habitons la même maison neuchâteloise.

Il y avait mon frère aîné, Jean-Hubert, puis Thierry le premier fils de notre voisin, un brillant avocat qui se lançait en politique; je venais en troisième position, et Nicolas, le frère de Thierry, complétait le quatuor.

Tous quatre, nous avons conscience d'être à la fois le passé et le futur de nos familles neuchâteloises, teintées d'alliances méditerranéennes qui faisaient de nous de remuants garçons aux cheveux bruns dans un monde de montagnards plutôt blonds et sages.

Mon frère et Thierry étaient les chefs, les ingénieurs, les stratèges; ils nous reléguaient, Nicolas et moi, dans les rôles subalternes de bons soldats, de manuels, mais aussi de poètes et de rêveurs.

Du temps s'est écoulé. Mon frère entreprend des études qui l'amènent à embrasser une carrière diplomatique, Thierry reprend le beau château de son grand-père vigneron, et Nicolas, qui rêvait de devenir cuisinier, décrète que nous nous installerions dans une maison de famille où il ouvrirait son restaurant et moi, mon atelier de lutherie.

Mais les choses ne se sont pas passées ainsi. Car nos pères se sont opposés à nos projets.

Mon bac en poche, je quitte la Suisse pour l'Italie, décidé à suivre les cours de l'Ecole de Lutherie de Crémone.

Ce sont les Années de Plomb! Mes copains, tous très engagés politiquement, sombrent les uns après les autres dans la drogue.



Mais pour moi ne compte, mis à part les filles bien sûr, que le violon et les secrets de sa construction. Je travaille, enveloppé et comme protégé par les brouillards épais et mystérieux de la Plaine du Pô. Je trouve à louer sous les arcades de la piazza del Domo un petit appartement où je peux travailler le soir après l'école. Là, je prépare, dégrossis puis finis des instruments pour mon maître. Je subviens ainsi à mes maigres besoins. Mais surtout je suis heureux de vivre ma passion jour et nuit.

Nicolas est resté en Suisse. C'est difficile pour lui: le bac, l'armée et bien d'autres obstacles obscurcissent son avenir qu'il souhaite libre de toute entrave.

Sa famille, il l'aime, il en respecte les règles malgré toutes les pesanteurs de l'aristocratie locale, malgré la figure écrasante d'un père, devenu entre-temps ministre et sénateur.

Puis, un jour, Nicolas débarque à la gare de Crémone plongée dans un brouillard dense et spongieux, aux senteurs de fumée et de cendres.

Il s'installe chez moi pour une semaine, lui, l'ami d'enfance, et dans ce temps il veut tout me raconter de sa vie, tout entendre de la mienne, afin que nos expériences partagées rendent plus supportable notre plongeon dans la vie adulte.

Il prépare à manger pour mes amis, toujours gai et accueillant, il a transformé ma chambre-atelier en auberge et mon établi se couvre chaque jour de plats et de pâtisseries dont j'ignore jusqu'à l'existence, confectionnés par ses soins.

Un soir, alors que nos hôtes sont rentrés chez eux et que je termine la sculpture d'une volute, Nicolas qui fouille dans ma bibliothèque, s'arrête sur une petite monographie intitulée *Un Progrès en Lutherie*, publiée par N. Simoutre en 1885. à la fin de l'ouvrage quelques planches se déplient, représentant des violons anciens grandeur nature. L'une d'elles, la numéro VI, attire son attention. Elle a pour sujet un violon d'André Amati réalisé pour Charles IX, roi de France, et en-dessous de la lithographie qui montre le violon de dos, de profil et de face, il y a son histoire que mon ami me lit à haute voix :

« Cet instrument de toute beauté et d'une conservation parfaite, outre son authenticité incontestable, présente un intérêt exceptionnel à cause des souvenirs multiples des événements tragiques qu'il évoque. Il porte les armes de



la maison de France, le monogramme de Charles IX pour lequel il avait été fait par le maître de Crémone. Le 10 août 1792, les gardes suisses au nombre de 600 hommes furent massacrés par le peuple de Paris en fureur. Un seul, Tardi, échappé comme par miracle, mais blessé, poursuivi, traqué, trouva un refuge chez son ami, l'inspecteur du Garde-meuble du Roi.

Après guérison pour retourner en Suisse, il en reçut ce violon autant comme moyen de gagner sa vie en route, que de le mettre à l'abri de ses ennemis en se dissimulant sous la figure d'un ménétrier ambulancier. Il vint ainsi à Fribourg, sa patrie, où le patricien Von der Weid lui paya 3500 frs. Cet instrument rappelle, avec les horreurs de la Saint-Barthélémy et de la révolution française, le massacre des 600 héros Suisses, les violences sanglantes de Charles IX contre le peuple et les révolutions sauvages de ce peuple contre le meilleur de ses successeurs.

À la mort de Mr Von der Weid, le violon de Charles IX passa entre les mains de Mr de Fischer de Reichenbach qui en révèle aujourd'hui la remarquable odyssee. »

Un silence... Puis, Nicolas s'écrie :

– Mais ce de Fischer je le connais!!! C'est un vieux monsieur qui vit dans un manoir près de Berne, et je crois bien qu'il a quelques violons...

Je lui rétorque que le texte qu'il vient de lire date de la fin du siècle dernier :

– Qu'à cela ne tienne, il s'agit certainement d'un descendant !

Le reste de la nuit, nous l'avons passé à fantasmer sur cet instrument rare et son épopée.

Assez vite, un projet prend forme, à mesure que la nuit avance. Nicolas me propose :

– Quand tu maîtriseras vraiment la gouge, le rabot et le pinceau, tu feras une copie de ce violon et nous irons tous les deux l'offrir à la Reine d'Italie !

– ???

– Oui, la *Reine de Mai*, Marie-José de Savoie, fille de la Reine Elisabeth de Belgique, musicienne comme elle.

– Mais pourquoi ? quel rapport ?

– Marie-José est l'épouse du Roi Umberto II de Savoie qui a abdiqué après le référendum de 1946, celui qui voit naître la République italienne. Elle vit retirée près de Genève, au château de Merlinges où, en exil, elle s'occupe principalement de musique et d'un concours de composition qui porte son nom.

– D'accord, mais quel rapport ?

Nicolas m'explique alors la lignée brisée des Valois, les filiations compliquées au travers de générations de têtes couronnées des Royaumes d'Europe, pour arriver à Marie-José de Savoie, en lien presque direct.

À l'aube, je cours au Piazza Raimondi, siège de mon école, et je demande trois jours de congé à mon Maître pour raison majeure : un violon d'André Amati, un violon de roi !!

Congé accordé !

Dans le train qui nous conduit en Suisse, le plan est monté : dans quelques années, j'aurais l'argent nécessaire pour le meilleur des bois, l'or pour les décorations et bien sûr la maîtrise du métier. Je fabriquerai ce violon et nous irons ensemble l'offrir à la Reine.

Arrivés au petit château de Reichenbach, nous sommes accueillis par un vieux monsieur dont la tête, qui émerge de vêtements trop larges et d'un autre temps, n'a ni cheveux, ni sourcils, ni aucune trace de barbe ou de moustache. Monsieur de Fischer, fils ou petit-fils, nous reçoit très cordialement, avec cette simplicité exquise propre aux hobereaux suisses-allemands qui ne sont pas encore devenus avocats d'affaires ou cadres à l'Union de Banques Suisses.

Il nous montre le violon, magnifique primitif italien, daté de 1567, portant sur son vernis blond ambré les reliques de décorations dorées aux armes de France. La force et la magie qui émanent de cet objet incroyable, un violon de plus de 450 ans sonnait comme au premier jour, ont marqué mes sens pour la vie.

Nous sommes restés tout l'après-midi chez notre hôte à photographier, dessiner, jouer et discuter avec lui.

Je repars le soir même, laissant Nicolas qui m'a convaincu de réaliser son beau projet et permis de découvrir un des 24 violons du Roi, quand bien même peu de ces instruments ont survécu aux manigances des siècles.

Une année passe.



Un soir, un soir maudit, j'apprends la mort de Nicolas. Il s'est donné la mort d'une balle dans la tête avec le pistolet d'ordonnance de son père. L'effroi, le gâchis de cette vie brisée par un poids, un secret, un mal-être dont moi, l'ami de toujours, n'ai pas été capable de mesurer la gravité. J'étais si absorbé par ma passion des violons que même sa visite à Crémone, où j'aurais dû plus que tout le soutenir et l'écouter, avait été détournée par l'Amati. J'en étais malade. Je me souviens que je n'ai même pas assisté aux obsèques où mon père, la voix brisée, a tenté de trouver une justification divine à ce drame devant la famille effondrée.

Rita, la servante de toujours, au château depuis des décennies, est repartie précipitamment dans les montagnes bergamasques de son enfance. Le père de Nicolas a mis fin à sa carrière politique et a consacré le reste de sa vie à aider Thierry à prendre possession du château familial, pierre après pierre, meuble après meuble, tableau après tableau, afin que son fils puisse y régner en maître.

J'ai reçu le carnet d'épargne de Nicolas qui me l'avait destiné dans ses dernières volontés.


Il y avait quelques milliers de francs avec lesquels j'ai acheté le plus beau bois pour le violon, ainsi que l'or pour le décorer et faire un bijou en forme de rose pour sa maman. Il a fallu du temps pour que je me mette au travail. Cette blessure, ouverte encore aujourd'hui, m'a donné toutefois cette rage, cette énergie de Saint Georges combattant le dragon qui m'a permis de fabriquer le violon, ma foi, fort réussi. J'avais le sentiment de réparer ainsi l'irréparable, de donner à Nicolas la sépulture précieuse et chantante à laquelle il avait droit.

Le violon terminé, j'étais bien embarrassé. Je ne savais comment faire pour prendre contact avec la Reine Marie-José.

Dans le bottin téléphonique du canton de Genève, rien à « Reine ». Je me rabats alors sur le nom de « Savoie » et téléphone au numéro de Victor-Emmanuel, son fils, lui aussi en exil. Il m'indique assez froidement le numéro de sa mère. Prenant mon courage et mon émotion à deux mains, j'appelle.

Un secrétaire me répond et d'une traite, je lui raconte toute mon histoire.

Je suis un peu estomaqué par sa réponse: il me demande de me présenter dès le lendemain, m'assurant que la reine sera sensible à ma visite.



Elle me reçoit fort courtoisement. J'ai avec moi le violon, et à mes côtés une violoniste qui doit faire entendre à mon hôtesse les premiers sons du cadeau que je lui offrais. J'ai également, reliées de cuir et d'or, quelques pages qui racontent la saga de cet Amati et celle de Nicolas. Marie-José en est émue, et nous restons longtemps à évoquer la tragédie de mon ami, mes débuts pleins d'espoir dans le métier et son amour pour la musique et les musiciens. Le beau salon, baigné de lumière, s'emplit de la fumée des cigarettes qu'elle allume l'une après l'autre et, pendant qu'on boit sagement le thé servi par un domestique en gants blancs, elle se verse des pleins verres de Coca-Cola.

Elle a exposé le violon bien en vue à l'angle du salon, et jusqu'à sa mort, ses hôtes, souvent illustres, ont fait résonner les cordes de l'instrument de Nicolas.

Aujourd'hui je crois savoir qu'il a été prêté à une jeune violoniste italienne. Quelques jours après la mort de la Reine, je reçois un appel de Lisbonne : un collègue me signale un violon en mauvais état dont la description m'excite au plus haut point :

– Un violon de petit format au vernis blond avec une étiquette à l'intérieur, illisible mais qui pourrait vaguement évoquer le nom d'Amati, et surtout des décorations peintes et dorées, à moitié effacées, sur le fond et les éclisses.

À peine une semaine plus tard, le violon est sur mon établi !

Il appartenait à une vieille famille portugaise, et avait traversé tant de générations que personne ne savait comment et pourquoi il était arrivé au Portugal.

Le violon était un *arlequin*, c'est-à-dire qu'il n'était plus complètement dans son état premier. La table et la volute avaient été remplacées, probablement suite à des dommages irréversibles, mais les pièces originales, le fond et les éclisses (les côtés du violon) étaient simplement superbes et témoignaient de leur appartenance à l'Orchestre de Charles IX.

Tout d'abord, la devise du jeune Roi de France *PIETATE ET JUSTITIA* en lettres capitales dorées sur les éclisses avec un « K » au milieu. J'apprends avec étonnement que la lettre k faisait partie de l'alphabet latin et avait été utilisée comme initiale par Charles IX et par sa mère Catherine de Médicis.

Sur le fond, en revanche, des peintures à l'huile rehaussées de dorures, représentent des allégories de la Piété et de la Justice,



flanquées de deux colonnes et des fleurs de lys royales. L'ensemble, bien qu'en mauvais état, est simplement magnifique.

Quand l'affaire a été réglée avec la famille des propriétaires, j'ai entrepris avec mon cher assistant Dalibor la restauration de ce bijou rarissime.

Et je peux dire, puisque la modestie n'est pas mon fort, que le résultat a dépassé nos espérances. Après quelques mois de travail, le violon retrouve un ramage digne de son plumage.

Nous avons décidé de le remonter en respectant son état d'origine, dit « baroque », avec une barre d'harmonie et un manche plus court et des cordes en boyau. Aidé par mes amis violonistes, je suis parvenu à un résultat assez étonnant de puissance et de chaleur pour un violon de petit format, dit *violino piccolo*.

En 1609, Claudio Monteverdi a introduit dans l'effectif musical de *L'Orfeo* deux *piccoli violini alla francese* qui se référaient peut-être, comme l'affirme l'excellent organologue Renato Meucci, aux petits formats de l'orchestre royal, composé en plus des violons de grande taille, des altos, des violoncelles et des basses.

Mon Amati a été baptisé logiquement *Le Portugais*, et on l'a exposé à Crémone en 2007 avec les autres instruments du premier grand Maître de Crémone à l'occasion de la commémoration du demi-millénaire de sa naissance. Je l'ai mis ensuite à la disposition des violonistes, et le violon a repris vie au fil des concerts et des enregistrements. Je n'ai pas oublié cet enregistrement par la Deutsche Grammophon des *Concertos Brandebourgeois* de J.S. Bach, où Giuliano Carmignola, sous la baguette de Claudio Abbado, a su si bien mettre à l'honneur mon cher violon lors d'une soirée mémorable au Théâtre de Reggio Emilia.

Malheureusement, l'histoire de mon violon s'arrête là. Pour de sombres raisons douanières et juridiques, il a été confisqué par les intraitables carabinieri du Patrimoine artistique.

Et depuis quelques années, il croupit dans les caveaux de San Francesco a Ripa, un ancien monastère du Trastevere, au milieu d'innombrables tableaux, sculptures et merveilles de toutes sortes. Comme je suis leur expert, les carabinieri, quand ils me convoquent, m'autorisent à rendre visite à mon pauvre violon, désormais muet et prostré comme un condamné. Dans sa longue existence mouvementée, c'est bien la première fois qu'il goûte au cachot !

## L'ÂME

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme, qui s'attache à notre âme et la force d'aimer » écrivait Lamartine, le romantique, exprimant ainsi l'engouement de l'époque pour le fantastique, qui donne le souffle de vie aux choses manufacturées.

De la *Vénus d'Ille* de Mérimée à la *Cafetière* ou à la *Tapiserie amoureuse* de Théophile Gautier jusqu'au *Frankenstein* de Mary Shelley, le XIX<sup>e</sup> siècle est riche de ces récits où les statues se lèvent et se vengent et où les personnages des tableaux sortent la nuit.

L'âme du violon, quant à elle, a toujours suscité beaucoup de curiosité. Le violon est anthropomorphe, il a une tête, des épaules, un dos, des chevilles, des ouïes, son chevalet a des pieds et un cœur ; le violon aurait-il donc, en plus, « une âme » ?

Le principe est très ancien et on sera déçu de découvrir que cette « *anima* » n'est qu'une tige cylindrique en épicéa à veines serrées (du même bois que la table d'harmonie). Ni vernie, ni collée, mais ajustée verticalement entre la table et le fond. Elle les fait vibrer en phase et augmente ainsi le volume sonore de l'instrument. L'âme permet également à la table de résister à la pression de plusieurs dizaines de kilos qu'exercent les cordes.

En langue allemande, elle porte le nom de *Stimmstock* (bâton du son) et en anglais technique de *soundpost*. L'âme se pose à la fin de la construction du violon. Elle est introduite par une des ouïes et placée juste en arrière d'un des pieds du chevalet, l'autre pièce mobile qui, à l'extérieur, soutient les cordes.

Cette opération a lieu lors d'un ajustage précis et rigoureux, au moyen de la « pointe aux âmes », sorte de fourchette effilée qui, à une de ses extrémités, se termine par un crochet bicéphale



permettant au luthier de tapoter et de déplacer l'âme de quelques dizaines de millimètres, jusqu'à donner à l'instrument son réglage et sa sonorité optimale.

L'âme existait déjà sous une forme primitive et médiévale dans le rebec ou la lyre. Elle était en fait, originellement, le pied droit du chevalet qui se prolongeait à travers une ouverture jusqu'au fond, l'autre pied reposant sur la table.

J'ai pu observer la survivance de cette âme moyenâgeuse lorsque, dans ma jeunesse, nous parcourions l'intérieur de la Crète à la rencontre des musiciens traditionnels qui jouaient la *lira*, violon primitif à trois cordes que l'on fabrique aujourd'hui encore dans l'île.

Le musicien est un être sensible, surtout avant le concert, et la paranoïa n'est jamais loin avant une performance : « mon âme s'est déplacée ! » ou « mon violon sonnait mieux avant que je monte dans ce maudit avion ! ». Le luthier accourt alors et il n'est pas rare de devoir faire un réglage en coulisse, avec un supplément d'assistance psychologique, avant que notre virtuose entre en scène.

Si le violon est régulièrement joué, l'âme se remplace généralement tous les dix ans,

Il existe bien sûr des interventionnistes, musiciens d'orchestre ou grands solistes, et j'ai vu débarquer à l'atelier des âmes ou des chevalets malmenés par leur propriétaire.

Un jour, un célèbre altiste m'appelle d'urgence lors d'un enregistrement pour récupérer l'âme de son alto, un magnifique Francesco Ruggieri de 1663, qui avait roulé au fond de la caisse d'harmonie. Elle était tombée, dit-il, à cause des variations climatiques et hygrométriques dues au voyage intercontinental. En fait, il avait tenté de la déplacer lui-même à l'aide d'une paire de ciseaux à ongles qui, eux aussi, gisaient au fond de l'auguste instrument.

## L'ARCHET

Il y a des millions d'années, un chasseur-cueilleur remarque qu'en décochant sa flèche, son arc produit un son. Il ajoute d'abord d'autres cordes, créant ainsi la première harpe puis, prenant un autre arc et frottant les cordes entre elles, il obtient un son qu'il peut prolonger à volonté. Il attache ensuite unealebasse ou une carapace de tortue à l'extrémité de l'arc frotté en guise de caisse de résonance.

On joue des instruments à archet en Orient et en Afrique du Nord depuis des temps immémoriaux, à l'exemple du ravanastrom, deux cordes tendues sur un long manche, lui-même monté sur une caisse de résonance cylindrique couverte d'une peau de serpent, qui est joué encore aujourd'hui en Inde et en Chine et cela depuis quatre mille ans.

Si l'instrument s'est considérablement structuré, étoffé et décoré dès son arrivée en Europe sous la forme des rebecs, lyras et autres gouslas jusqu'à l'apparition des violes et enfin du violon, l'archet a gardé quant à lui sa forme ancienne.

Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il a conservé son galbe avec un système simple de tension des crins : la hausse fixe, qui remplace les deux premiers doigts de la main droite, unie à la baguette, coincée ou tendue avec une petite boucle accrochée à une crémaillère.

L'archet « baroque » a donc une courbe convexe et devient vite une spécialité française. Les archetiers commencent à signer leurs créations par une marque au fer à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les seuls archets italiens de cette époque qui nous sont parvenus signés sont deux jolis exemplaires, œuvres du luthier vénitien



Tononi et conservés aujourd'hui à la Fondation Querini Stampalia dans la cité des Doges.

On connaît aussi les formes et les modèles en carton de Stradivarius pour la construction des archets, pourtant longtemps considérés comme des accessoires, presque au même titre que l'étui ou d'autres compléments du violon.


Pour la baguette de l'archet, on utilise communément depuis deux siècles le pernambouc, en raison de sa densité et de sa solidité. Ce bois brésilien est surtout importé pour ses vertus colorantes, d'un beau brun orangé. On en a beaucoup parlé ces derniers temps à cause de sa raréfaction et de son commerce illicite.

Objectivement, la question est assez obscure et controversée car un artisanat de niche comme l'archèterie ne sera jamais cause d'une déforestation massive.

L'archet devient un instrument à part entière grâce au génial Français, François-Xavier Tourte (v.1747-1835). Tout d'abord horloger à Paris, il semblerait qu'il n'ait jamais obtenu sa maîtrise car aucune montre ou horloge ne nous est parvenue signée de son nom. Mais sa formation première l'autorise à mettre au point un système de vis et d'écrou qui, fixé au bouton, permet de tendre les crins fixés à la hausse qui coulisse sur la baguette. Son trait de génie a été d'inverser la courbe de l'archet grâce à un calcul savant de progression trigonométrique donnant à peu près la même tension sur toute la longueur de la baguette et permettant au violoniste de faire toutes les figures d'une technique alors en pleine évolution.

Parlons du crin maintenant, employé dès l'Antiquité pour sa structure sertie des petits poils microscopiques qui font vibrer la corde, aidés par la colophane, cette résine dont on enduit régulièrement la mèche des archets.

Le crin doit être de qualité choisie, blanc pour les instruments du quatuor et noir, un peu plus épais, pour la contrebasse et certains instruments baroques. Il provient exclusivement de queues de chevaux mâles car les femelles ont tendance à souiller leur queue d'urine, en compromettant nettement la qualité. Vous me direz que tout cela est assez trivial. Le grand violoniste Fritz Kreisler ne déclarait-il pas : « Au fond, quoi de plus bestial que de jouer du violon : une queue-de-cheval qui se frotte à un boyau de mouton ? » Et quoi de moins végane, ajouterais-je...



Un jour, une jeune femme se présente par son prénom à l'atelier. Elle désirait faire un apprentissage de « luthière » (puisque l'Académie a permis la féminisation du terme, comme elle a d'ailleurs admis qu'on dise « archetier-(ère) »). Son air un peu triste et mes préjugés machistes me font hésiter et je m'entends lui demander, pour me donner une contenance, son âge et son nom de famille.

– J'ai 21 ans et je m'appelle Sandrine Tourte !

– Ça alors, mais il faut vous orienter vers l'archèterie ! lui dis-je aussitôt, soulagé...

Je la présente au redoutable mais excellent archetier Jacques Poullot, collaborateur de mon atelier, qui accepte le défi. L'expérience a été hélas de courte durée et notre pauvre aspirante congédiée après une petite semaine d'essai.

Quelle n'a pas été ma surprise quelques mois plus tard de la retrouver au comptoir de l'excellente pâtisserie de la Place du Marché !

Que n'y avais-je pensé plus tôt !





## ARLEQUIN

Que vient faire Arlequin chez les violons, lui qui gratte plutôt la guitare ou la mandoline ?

Si le terme « arlequin » est souvent évoqué à l'atelier, c'est qu'il fait référence au costume rapiécé du personnage central de la Commedia dell'Arte.

Un arlequin est un instrument ancien qui n'a pas toutes ses pièces d'origine.

Le violon, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avait un manche plus court et moins incliné ainsi qu'une barre plus courte et moins tendue. Le besoin de puissance des compositions pour grands orchestres, tout comme les dimensions nouvelles des salles de concert ont exigé un angle plus fort et par conséquent une pression accrue sur la table.

Les luthiers scrupuleux fabriquaient un nouveau manche plus long et incliné en pratiquant une enture<sup>1</sup> pour conserver la volute d'origine et restauraient en présence de dégâts jusqu'à la limite du possible, comme l'éthique actuelle l'exige, chaque pièce fendue, cassée ou vermoulue.

Les autres remplaçaient purement et simplement la table ou une éclisse, changeaient le manche et sacrifiaient la volute originale, donnant ainsi naissance aux fameux arlequins.

Le commerce des violons anciens a ses codes.

On dit d'un violon qu'il est « original dans toutes ses parties » si la table, le fond, les éclisses et la tête sont du même auteur (le manche, la touche, la barre, l'âme, le chevalet, le bouton, le cordier, les chevilles et bien sûr les cordes étant des pièces du montage, régulièrement changées). Un violon sans sa tête est dévalué de

23

1. Opération de greffe d'un nouveau manche sur une tête originale. Le manche baroque, plus gros et plus court, a été systématiquement changé à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et rares sont les instruments qui nous sont parvenus dans leur état d'origine. L'enture se pratique aussi pour remplacer les manches modernes usés ou cassés.



*Opération d'une enture (greffe d'un nouveau manche sur une tête originale)*

20 % et s'il manque la table ou le fond, la valeur baisse considérablement, jusqu'à plus de 50 %.

Certains arlequins sont plus difficiles à identifier que d'autres : ils sont le fait d'habiles copistes français ou anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, très actifs quand la spéculation naissante a créé une grande demande.

D'un beau violon italien qu'ils démontaient, ces artisans en faisaient deux ou trois, répartissant les pièces originales et reconstituant fidèlement le reste.

Tout cela est aujourd'hui facile à identifier grâce aux moyens techniques modernes sans oublier l'œil de l'expert.

Le pire de tous les « faiseurs d'arlequins » a été Leopoldo Franciolini, qui travaillait à Florence dès 1870 alors que les collectionneurs d'instruments anciens étaient nombreux en Angleterre et dans tout le monde anglo-saxon. Il démontait des luths anciens, des violes et toutes sortes d'instruments à cordes.

Avec des éléments originaux retravaillés, il remontait et recomposait des instruments hybrides, souvent spectaculaires, qu'il vendait comme des originaux baroques ou de la Renaissance. Ses catalogues illustrés étaient envoyés dans le monde entier.

Il a été condamné en 1910 à quatre mois de prison pour fraude. Ce qui explique pourquoi, en Italie, quand on parle d'un instrument trafiqué on dit plutôt « *una franciolinata* » qu'un « *arlecchino* ».





## LA BELLE AU BOIS DORMANT

La Suisse, on le sait, possède une armée de milice, puissante et organisée. J'ai échappé pour ma part au service militaire car, très jeune, mon apprentissage, puis mon compagnonnage m'ont éloigné de ma patrie. Mais un citoyen helvétique doit, après son école de recrues, s'acquitter de deux à trois semaines de « cours de répétition » annuel où il retrouve ses camarades pour des exercices en montagne qui finissent souvent en longues parties de cartes.

C'est à cette occasion que deux jeunes suisses allemands, le chef d'orchestre Daniel Schweizer et l'avocat Jürg Waeber se retrouvent autour d'un « stammtisch » (table de bistrot réservée aux habitués) et commencent à évoquer leurs jeunes carrières.

Waeber, revenu d'Allemagne où il a fait son premier stage de juriste auprès d'un baron allemand, s'occupe encore des intérêts que celui-ci conserve en Suisse. Son travail consiste principalement à gérer comptes et placements dans une banque de la Bahnhofstrasse à Zurich. Au fil de la discussion, le jeune chef d'orchestre Schweizer confie à son interlocuteur combien il est difficile de s'occuper d'un orchestre et de trouver des instruments de qualité pour ses musiciens.

Waeber s'exclame alors :

– Mais justement, mon baron possède un violon qu'il garde à la banque, un Stradivarius !

– Un Stradivarius !!!

– Oui, si ma mémoire ne me joue pas des tours je crois bien que c'est un Stradivarius, mais il y a des années qu'il est entreposé dans cette banque de Zurich, et il faut d'abord savoir si ce n'est pas un faux, ensuite demander au baron s'il serait d'accord de te le prêter.

Envoyés par mon cher confrère genevois Bernard Bossert, tous deux prennent contact avec moi pour une expertise. Et c'est ainsi que je suis convoqué un matin de givre et de vent glacial à la Banque J.B. de Zurich.

M'y attendent le baron, un homme de taille moyenne, très élégant, sérieux mais bienveillant et, à ses côtés, une femme en manteau de fourrure (la baronne ?), l'avocat Waeber ainsi que le chef d'orchestre Schweizer accompagné du *Konzertmeister*.

J'avais pris avec moi des cordes neuves, ma pointe aux âmes et quelques autres accessoires. Je ne me faisais pas beaucoup d'illusion sur l'authenticité du violon. En effet, j'avais maintes fois vu chez des grands collectionneurs, ou lors de successions, des Stradivarius de famille qu'on m'affirmait authentiques se révéler au bout du compte n'être que de vulgaires copies industrielles datant du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous descendons tous dans un caveau où un employé de la banque nous fait asseoir, avant de disparaître quelques instants et de revenir avec un étui. Et quel étui!!!

Rectangulaire, gainé d'un cuir fin et brillant, garni de clous dorés et muni d'une serrure très caractéristique : c'était à n'en pas douter un étui de Stradivarius!

On connaît en effet les dessins originaux des serrures d'étuis qu'Antonio Stradivari fabriquait dans son atelier, ainsi que tous les autres accessoires, dont les archets par exemple. Mais rares sont les coffrets qui sont parvenus jusqu'à nous, alors qu'il nous reste aujourd'hui quelque sept cents instruments du Maître (1644-1737). On estime que durant sa très longue existence il aurait fabriqué plus de mille violons, aidé essentiellement par deux de ses onze enfants, Francesco et Omobono.

À l'ouverture de l'étui, le charme opère immédiatement. Le violon est là, intact, ses cordes en boyau encore tendues.

Quand je le prends en main, je suis ébloui par ce vernis incomparable, ambré, aux reflets d'or et de rubis. Le fond du violon, en deux pièces d'érable à larges ondes somptueuses montant vers les bords, sourit d'une manière éclatante.

L'objet était pur, il avait encore son manche d'origine et ressemblait au *Betts* de 1704. J'avais déjà vu pas mal de « Strads », et je peux dire que je les connaissais à peu près tous grâce à la riche iconographie des livres qui encomrent ma bibliothèque et que j'ai pratiquement mémorisée.



Mais ce violon, cette merveille...

Je me tourne vers le baron et, avant que je ne puisse ouvrir la bouche, il me lance :

– Das ist die *Dornröschen* ! (C'est la *Belle au Bois Dormant* !)

Tous les violons importants de Stradivarius portent un nom, souvent donné par les premiers historiographes du maître, la famille des luthiers londoniens Hill, mais je n'avais jamais entendu parler de cet instrument, ni vu aucune image ou photographie de lui.

Le baron continue :

– Vous ne pouvez pas le connaître car ce violon a été acheté en 1721 par mon ancêtre le baron von Boeselager chez le Maître de Crémone pour la somme de 25 ducats.

Et là, sous nos yeux incrédules, il sort fièrement la facture autographe d'Antonio Stradivari.

– Mon ancêtre, revenu en Allemagne, a abandonné bien vite son violon dans un château de la Ruhr, et ce n'est qu'en 1898 que ma tante Wilma, qui jouait du violon, l'a sorti de son bel étui. Le luthier Hill le baptisa alors, c'était trop beau, *Sleeping-Beauty*.

Wilma von Boeselager avait joué le violon jusqu'à l'aube de la première Guerre Mondiale. Il a été ensuite entreposé dans le caveau de la banque que nous visitons aujourd'hui. Il avait dormi plus de cent cinquante ans dans le château, et presque quatre-vingts ans à la banque !.. Et j'étais le deuxième prince charmant à le réveiller.

On tend les cordes, je redresse un peu l'âme et j'accorde le violon.

Le jeune *Konzertmeister*, tout tremblant, tire les premiers sons de cette boîte endormie. Les minutes passent et la sonorité, malgré l'endroit particulièrement froid et inapproprié, sort en volutes, toujours plus claires et soyeuses, toujours plus puissantes, comme un cri de libération et de bonheur.

Il est donc décidé que je devrai remettre en parfait état le violon, le contrôler et lui donner la vigueur nécessaire pour qu'il puisse être utilisé quotidiennement. Après un mois de travail. La *Belle au Bois Dormant* est confiée au premier violon de ce jeune orchestre qui bénéficie à cette occasion d'un grand battage publicitaire. Ne serait-il pas guidé désormais par un violon de grand prestige ?

Deux ans passent. Le Stradivarius régulièrement joué a repris sa voix et son incomparable velouté. C'est évidemment un peu

déshonorant pour un instrument si précieux d'être joué par un premier violon anonyme d'un petit orchestre de jeunes musiciens.

Mais au moins, me dis-je, l'instrument sonne. C'est un paradoxe, mais le violoniste et le violoncelliste sont les seuls professionnels à avoir pour outil une œuvre d'art d'une telle valeur.

Un matin, trois ans plus tard, le téléphone de l'atelier sonne et une voix grave et posée me lance :

« – Bonjour, cher monsieur, Boeselager à l'appareil. Je vous appelle pour vous parler du violon, et en bon soldat qui n'a pas pour habitude de louvoyer, j'irai donc droit au but : j'ai décidé de vendre le *Dornroeschen* !

– Mais, baron, vous n'y pensez pas ! vous êtes certainement la seule personne au monde qui possède encore un Stradivarius de famille ! Les documents, la facture autographe à l'adresse de votre ancêtre, et toute l'histoire de ce violon, qu'en faites-vous ? !!

– Vous avez mille fois raison, mais j'y suis contraint. Malgré ma fortune, j'ai besoin d'argent, d'argent frais pour un château dans l'ex-Allemagne de l'Est. Maintenant que le Mur est tombé, cette demeure qui appartenait jadis à ma famille m'a été restituée après de longues démarches. Mais elle a été transformée en dépôts et en salles de gymnastique par les communistes, et doit donc être complètement restaurée. Vous pouvez imaginer les frais... Trouvez-moi un acheteur qui soit européen et, surtout, qui joue ou qui fasse jouer le violon. »


Je parle ensuite avec lui de son intérêt pour le patrimoine, de son amour de l'Allemagne, de sa passion pour Goethe, Bach et Beethoven. Et nous nous quittons sur ce mandat qu'il me confie : reprendre le violon et trouver un acquéreur qui plaise au baron.

J'ai parfois eu dans ce métier qui me passionne comme au premier jour, des tâches peu reluisantes : partages d'héritages, expertises difficiles, etc... Mais celle d'arracher un violon à un musicien vous fait passer pour un homme d'argent, un grossier personnage méprisant les pauvres musiciens qui n'ont pas les moyens de souffrir ces merveilles réservées aux riches.

Je ne vous décrirai pas la tristesse du *Konzertmeister* et de tout l'orchestre quand j'ai retiré la Belle qui était devenue pour eux tous un véritable symbole.

Je me mets aussitôt en quête d'un violoniste digne de ce grand instrument.





Des collectionneurs japonais et américains se montrent rapidement très intéressés. Mais j'ai la chance de rencontrer Isabelle Faust, une violoniste allemande, sincère et très douée, qui comprend tout de suite ce violon, se fond en lui, pendant que la Belle s'offre à elle comme un troisième bras.

Une banque allemande l'achète pour elle et le baron en est très heureux. Un contrat la lie depuis plus de vingt ans à cette institution. J'entretiens régulièrement cet instrument qui a eu dès sa construction un destin lié à l'Allemagne.

Et voilà plus de trois siècles que cela dure.

Le baron Philipp von Boeselager meurt au printemps de l'année 2008. Les nécrologies parues dans tous les journaux européens m'apprennent à ma grande surprise que, major de cavalerie de la Wehrmacht, il avait participé à l'Opération Walkyrie qui avait planifié l'assassinat d'Hitler. Comme on le sait, le complot échoua et aboutit à l'arrestation et l'exécution de la plupart des protagonistes, aristocrates eux-aussi, von Stauffenberg, von Quirnheim, von Haefen...

Malgré nos nombreuses rencontres et conversations, je n'en avais rien su.



## BOB

En Italie, le clown a mauvaise presse. À Naples par exemple, on dit qu'il porte malheur et même, qu'il est *innominabile*, c'est-à-dire que si vous prononcez son nom, vous en subirez forcément de funestes conséquences.

Pour ces mêmes raisons, vous ne trouverez aucun musicien d'orchestre de la péninsule qui ose dire à haute voix le titre de l'opéra de Giuseppe Verdi *La Forza del Destino*. C'est un grand classique de la « *scaramanzia* » (la superstition italienne).

Les Italiens qui ont créé avec les personnages de la Commedia dell'Arte des figures plus poétiques, considèrent le « *pagliaccio* » (clown) comme un avatar moderne de Pulcinella ou d'Arlecchino.

En tout cas, quand j'étais petit garçon, les clowns m'épouvaient et j'ai longtemps gardé mes distances avec eux et avec le cirque en général.

C'est pourquoi, quand on m'a annoncé l'arrivée d'un clown américain, psychologue de surcroît, dont la tournée s'arrêtait dans ma ville, je n'ai pas manifesté un grand enthousiasme. Mais ma femme a trouvé les arguments pour me convaincre.

Elle avait lu un roman écrit par ce clown, Howard Buten, et avait été impressionnée par ce récit fort et émouvant, l'histoire d'amour d'un petit garçon autiste.

Howard était arrivé à Paris après la traduction de son livre intitulé *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué* devenu immédiatement un best-seller en France, alors qu'aux Etats-Unis, aucun éditeur n'en avait voulu.

Nous sommes donc allés le soir même au théâtre, affrontant une tempête de neige, mais une longue queue nous a fait vite



comprendre qu'il serait impossible d'entrer. à mon grand soulagement, nous avons alors décidé d'aller au cinéma.

Le lendemain matin, je trouve sur mon répondeur un message de Francis, le directeur du théâtre. Buten voulait me voir.

Il arrive vers onze heures. Il est grand, athlétique, a un visage d'enfant et une voix de basse, teintée d'un fort accent américain,

Il m'explique qu'il cherche le petit violon de Grock.

Grock! le plus grand des clowns musiciens, né au XIX<sup>e</sup> siècle à quelques kilomètres de chez moi et qui a connu la gloire mondiale avec ses numéros instrumentaux inimitables.

L'un de ses fameux sketches débutait par son arrivée sur scène, traînant une énorme valise d'où il tirait un minuscule violon dont il jouait en virtuose.

Son petit violon était en fait une pochette, un violon de poche que les maîtres à danser des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles employaient pour donner leurs leçons aux jeunes filles de la noblesse.

Howard s'enflamme quand je lui fais découvrir ma collection de pochettes anciennes que je conserve à l'étage de l'atelier. Il y en avait de toutes les formes et de tous les styles. Souvent très décorées, elles étaient richement ornées d'écaïlle, d'ivoire, d'argent et de vermeil.

Le courant commence à passer entre Buten et moi et notre improbable rencontre vire très vite au coup de foudre.

Il émanait de cet homme lunaire et étrange une profondeur et une empathie incroyables.

Je lui avoue que la pochette de Grock manque à ma collection et que depuis plusieurs années, je faisais la cour sans succès à son propriétaire, le directeur d'un cirque allemand.

Howard est resté avec moi à l'atelier une bonne partie de la journée.

Oubliant mes préjugés, complètement sous le charme et la curiosité, je n'ai qu'une seule envie : le lire et surtout le voir sur scène pour découvrir son fameux numéro de Buffo, son personnage de clown autiste.

Je lui propose alors de lui construire un petit violon sur le modèle de celui de Grock et de le lui offrir à condition qu'il revienne jouer dans notre petit théâtre.

Je me mets au travail le soir même et garde un contact permanent avec Howard qui revient au début de l'année suivante inaugurer son violon.

Francis a été heureux de remplir à nouveau son théâtre et le spectacle a été pour moi une grande découverte, un moment précieux où mon petit violon naissait du ventre d'un violoncelle. Howard dansait, chantait et ne s'exprimait que rarement avec des petits cris ou des borborygmes à l'imitation de ceux que poussent les autistes profonds.

Tant de tendresse, de rires et d'émotion !

Howard a baptisé notre petit violon *Bob*, je n'ai jamais vraiment su pourquoi...

Dès lors, je les rejoignais tous les deux, le plus souvent possible, au rythme des tournées et il passait fréquemment nous voir ; il était de toutes les fêtes et de toutes les réunions de famille.

Il m'invitait à des émissions de radio ou de télévision où l'on parlait de *Bob* et de notre rencontre.

Ses droits d'auteur et ses cachets servaient en grande partie à financer un centre pour autistes qu'il avait fondé au sud de Paris et où il collaborait activement en tant que psychologue.

Lors d'une tournée en Suisse, je lui ai présenté le violoniste Pierre Amoyal qui désirait ardemment le rencontrer. Là encore, cette rencontre improbable a abouti à une relation profonde et réciproque de maître à élève, Howard buvant les enseignements du virtuose et Pierre s'imprégnant de l'humanité et de la sensibilité du clown. Ils ont monté un numéro mémorable, se produisant en duo pendant plusieurs années, parfois accompagnés d'un orchestre.

Puisant leur inspiration chez l'inoubliable Grock et son fidèle partenaire Max Van Embden, ils ajoutaient la modernité et le mystère tragique de l'autisme dans leurs échanges poétiques.

Mais c'est lors d'un de ces spectacles qu'Howard a eu ses premiers trous de mémoire. On découvre qu'il souffre d'un Alzheimer précoce. Très vite, il perd son assurance et sa gaieté. Il faut arrêter les spectacles.

Au début, je ne voulais pas y croire, il était trop jeune, mais je n'avais plus de nouvelles depuis quelques mois quand j'ai appris qu'il n'écrivait plus et qu'il perdait peu à peu l'usage du français pour finir par ne plus parler du tout.

On le retrouvait égaré dans les parcs de Paris... Aujourd'hui, Howard vit retiré aux confins de la Bretagne avec ses proches.

Il s'est coupé du monde, reconnaît à peine ceux qui l'entourent, à part *Bob* qu'il ne quitte jamais...





## L'ATELIER

« Dans un atelier de luthier, les violons mis à sécher, suspendus à un fil, sont le vestiaire de l'âme ».

Christian Bobin, *Le Murmure*.

Le mot « atelier », étymologiquement, vient du français médiéval « astelle » : tas de bois, et, par extension, menuiserie ou échoppe où l'on travaille le bois, pour qualifier finalement l'endroit en général où le maître œuvre avec ses élèves et ses apprentis.


Ce mot qualifie aussi le groupe de personnes qui travaillent ensemble dans ce lieu. Les experts, dans tous les domaines de la création artistique, qualifient d'« atelier de » toute œuvre réalisée par le ou les élève(s), ou même par un auteur mineur inspiré d'un maître.

Si l'on se remet dans le contexte historique, on se rend bien compte que le procédé est surtout pratique pour classer les œuvres et leur donner une véritable valeur marchande, qui serait bien inférieure si on les laissait sans attribution.

Dire « atelier de » ne signifie pas grand-chose, surtout quand on n'a pas l'assurance de l'existence d'élèves ou d'héritiers. On glisse alors vers « l'école de » ou « l'entourage de » qui risquent d'être tout autant improbables.

La tendance est aujourd'hui à la prudence. On ne « baptise » plus avec autant d'enthousiasme les violons anonymes, surtout depuis qu'on dispose de moyens tels que les lampes à quartz, les rayons UV et la dendrochronologie.

L'endroit où naissent les violons aujourd'hui peut osciller entre le joyeux capharnaüm de l'officine artisanale traditionnelle jusqu'au laboratoire aseptisé et équipé d'appareils ultra-modernes...



Au lendemain de la deuxième Guerre Mondiale, la lutherie est devenue un métier rare et surtout, les ateliers ne travaillent pratiquement plus qu'à la réparation, la restauration et le commerce d'instruments anciens. Combien de fois ai-je entendu dans mes jeunes années un luthier respectable, ouvrant son coffre-fort, me dire: « Comment peut-on être luthier constructeur aujourd'hui, comment peut-on concurrencer pareilles merveilles alors que, c'est bien connu, ce qui sonne, c'est le violon rodé, le violon ancien ? »

En effet, visitant à cette époque les rares ateliers installés presque tous au centre d'une vieille ville, à côté d'un conservatoire ou d'un opéra, on sentait à peine passé la porte, l'atmosphère surannée de ces endroits, qui s'apparentaient plus à des cabinets d'antiquaire, reléguant l'atelier proprement dit à l'arrière-boutique ou à l'étage.

Le maître des lieux était souvent le fils, voire le petit-fils d'un artisan qui avait travaillé dès l'enfance dans les grandes manufactures allemandes ou françaises, qui gérait le stock et qui avait abandonné l'établi depuis longtemps.

Ma génération, celle du baby-boom et de l'après'68, a redécouvert l'artisanat et les musiques traditionnelles; ainsi elle était naturellement attirée par la lutherie, voyant en elle un art de vivre ainsi qu'une liberté de travailler et de penser avec les mains.

Beaucoup se sont découragés en cours d'apprentissage, en découvrant les contraintes techniques de ce métier.

J'ai fréquenté les premières classes des écoles qui ont ouvert à Mittenwald, Mirecourt ou Crémone, ces anciens centres de cet artisanat qui tentaient de relancer par l'enseignement ce qui avait fait la réputation de leurs ateliers, avant la décadence qui avait conduit à leur fermeture dès le XIX<sup>e</sup> siècle. L'exemple le plus frappant de cette renaissance est celui de Crémone, cette ville qui a abrité dès le XVI<sup>e</sup> siècle les ateliers des plus célèbres créateurs et qui ne comptait plus aucun luthier à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à tel point que plus personne ne parlait des ateliers prestigieux de la ville lombarde.

Dans ses *Lettres familières écrites d'Italie*, le Président de Brosses n'a pas un mot pour la lutherie.

Lui qui décrit si bien les villes d'Italie, telles Gênes et ses hautes maisons, Milan et ses richesses, les femmes, la cuisine et les arts, jusqu'à citer le souvenir des jeunes musiciennes orphelines,





*L'atelier du Landeron*



jouant la musique de Vivaldi derrière les grillages de la Chiesa della Pietà à Venise.

Quand il décrit Crémone, Stendhal, pourtant si curieux, ne fait aucune allusion à Stradivarius ni à ses glorieux confrères dans ses ferventes descriptions de l'art et de la musique italienne.

Envoyé à Milan en 1803 pour le Ministère de la Guerre, il admire la façade du Dôme de Crémone, les fresques et les tableaux des Campi et des autres peintres locaux, mais ne voit dans ce qui a été la capitale de la lutherie « qu'une grosse villasse où l'on meurt d'ennui et de chaleur ». Pas un mot sur les violons !

Ce n'est que pendant le fascisme que Roberto Farinacci (1892-1945), important ministre de Mussolini et crémonais lui-même, fait ouvrir une école de lutherie que j'ai fréquentée dans sa forme originale, travaillant sous les mots d'ordre et autres slogans du Duce, inscrits sur les murs de brique rouge du Palazzo Marconi qui abrite aujourd'hui le magnifique Museo del Violino.


Farinacci a aussi été le promoteur des manifestations organisées en 1937 (année XV du fascisme) à l'occasion du bicentenaire de la mort d'Antonio Stradivari. L'exposition de centaines de ses instruments reste le plus grand rassemblement de ce genre dans l'Histoire.

Du temps de mon apprentissage dans les années '70, les rares ateliers de Crémone étaient ceux de nos maîtres, installés dans de discrètes arrière-cours. Si vous parcourez aujourd'hui les rues et les ruelles de la ville, vous serez frappés par les nombreuses boutiques des artisans, jeunes pour la plupart, aux vitrines pleines de copeaux et de violons neufs.

Après les quatre ou cinq ans d'école, nos stages se faisaient essentiellement dans les grands ateliers de Paris, Londres ou New York, pour apprendre la réparation ou la grande restauration, ainsi que toutes les subtilités du réglage et des relations complexes avec les musiciens et les clients en général. Mais notre rêve restait celui de créer, de faire, de construire de nos mains des instruments neufs.

Beaucoup de mes camarades ont choisi la voie facile et aride du contrat exclusif avec un marchand américain ou japonais achetant l'intégralité de leur production et les privant du contact primordial avec ceux qui feront sonner leurs violons. Pour un luthier, le contact avec le musicien est essentiel. Il faut s'entourer de solistes qui nous guideront par leur expérience et l'exemple des grands instruments qu'ils possèdent.





La renaissance du métier et les jeunes artisans qui ont ouvert leurs ateliers au cours des dernières décennies ont fait inévitablement monter le niveau et ont convaincu peu à peu les musiciens qu'un violon neuf coûte moins cher et peut aisément concurrencer un médiocre violon ancien potentiellement surcoté.

Les ateliers contemporains peuvent, à l'image des lofts new-yorkais ou berlinois où ils sont installés, faire penser à des laboratoires ou à des cabinets médicaux où l'on est reçu par un maître en blouse blanche.


La plupart pourtant, sans ressembler à l'atelier de Giacometti décrit par Jean Genêt, demeurent ces antres, ces ventres chauds pleins de parfums du bois d'épicéa fraîchement sculpté, et de vernis aux saveurs sucrées du benjoin ou de la propolis.

Quant à l'outillage, il est simple et traditionnel. À part une scie à ruban ou une meule en arrière-boutique, les machines sont absentes et les établis sont garnis de gouges aux manches usés, de rabots en laiton patiné et de toutes les scies, ciseaux et canifs qu'on utilise depuis des siècles pour les mêmes gestes et les mêmes rêves de perfection.

La seule chose qui distingue nos ateliers de ceux de nos maîtres anciens est l'éclairage. Nous utilisons la lumière électrique qui nous permet, par exemple, de sculpter les voûtes à contre-jour et de reprendre le travail à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. Ainsi, nous oublions que nos ancêtres travaillaient essentiellement la journée ou parfois à la bougie. L'utilisation des UV nous permet aussi de brunir le bois blanc avant le vernissage et la lampe à quartz de révéler la provenance ou le vernis retouché d'un violon ancien.

Souvent, je pense à mes prédécesseurs dont le rythme de vie était si différent, privé de toutes les perturbations lumineuses et phoniques, sans le bombardement du téléphone, des médias et autres ordinateurs. Notre ouïe aurait beaucoup perdu de sa finesse et de son acuité à travers les siècles, même si les chevaux et les roues des chars et des carrosses qui grondaient sur les pavés devaient sans doute provoquer un vacarme épouvantable et si l'on criait beaucoup dans les rues.

Stradivarius a travaillé presque quatre-vingts ans dans la même ville, assis au même établi (il n'a déménagé qu'une seule fois, et de quelques rues...)



Dans la constance de ses recherches, la régularité et la perfection technique qui caractérisent son œuvre, on observe toutefois une asymétrie dans le placement de ses ouïes sur la table, celle de droite étant presque toujours découpée un peu plus haut que l'autre. Comme pour tout ce qui touche au Maître de Crémone, les explications fleurent bon le mystère, le mythe même, et on soupçonne des secrets que l'on ne prête qu'aux génies.

Pourquoi ne serait-ce pas simplement dû au fait qu'il travaillait à la lumière d'une fenêtre latérale qui faussait le placement des ouvertures à cause de l'ombre portée ?

## LE BOIS

Deux bois sont employés principalement pour la lutherie : le sapin rouge, qu'on nomme épicéa (*picea abies* ou *picea excelsis*) et l'érable plane (*acer platanoides* ou *pseudo platanus*).

Les accessoires (touches, chevilles, cordiers, mentonnières) sont aujourd'hui faits en bois d'ébène, résistant au frottement des cordes, en buis ou en palissandre.


On a très vite découvert que l'épicéa avait toutes les qualités sonores d'un bois de résonance. Les premiers instruments à cordes européens, rebecs, violes, luths et harpes, ont déjà des tables d'épicéa à veines fines. On choisit depuis le haut Moyen Âge un arbre ayant poussé de préférence sur un terrain pauvre, entre 800 et 1000 m d'altitude. Sa croissance sera ainsi contenue, se fera à l'abri du vent, protégée par un de ses congénères ou mieux, par un feuillu trapu et large, par exemple un hêtre, qui empêchera les branches de pousser trop bas sur son tronc et évitera ainsi les nœuds.

Mes promenades dans les hautes forêts des Alpes ou du Jura me rappellent que j'exerce l'un des derniers métiers qui offre la chance d'intervenir dans toutes les étapes de la fabrication, privilège que n'aura pas par exemple un cordonnier, qui n'ira pas abattre une vache, ni tanner ou préparer son cuir avant de le travailler.

C'est donc dans les bois que commence l'aventure alchimique de la construction d'un violon.

On voit déjà le son, on le devine plutôt, on l'imagine en admirant la base d'un grand épicéa qui s'élançe tout droit vers le ciel. C'est en frappant sur le tronc avec une masse qu'on entendra la sonorité de l'arbre. Un grondement semblant venir des racines,





profondément ancrées dans la terre. Plus il sera long et direct, plus on sera certain de la qualité acoustique des planches qu'on en tirera.

Si, par contre, le son obtenu par le coup de masse produit une plainte tournante, un « ouah-ouah », ce sera la preuve d'une croissance tordue et vrillée par les vents ou les courants montagnoux. La date de la coupe de l'arbre est toujours fixée selon le calendrier lunaire. On choisira le jour de la lune noire de janvier ou de février.


Encore une opération oubliée, à l'ère des séchoirs et des fours, quand l'industrie brûle les étapes que respectaient les artisans depuis des siècles. Pour obtenir qu'un bois sèche dans les meilleures conditions, il faut donc attendre le plein hiver pour abattre l'arbre, quand la sève sera redescendue et que la lune aura disparu, son attraction réduite au maximum. On évitera ainsi les poches de résine et les impuretés d'un bois d'été gorgé de sève et qui séchera en plus très lentement.

Une fois coupé, le tronc sera entreposé pendant une année à l'air, protégé sous un auvent ou un toit ouvert. Pour une ventilation optimale, on le débitera ensuite en tronçons de 50 cm pour les violons et les altos et d'un petit mètre pour les violoncelles. Chaque bille sera ensuite fendue avec une cognée en coupe radiale, comme les tranches d'un gâteau. En se détachant, le quartier de bois fera entendre un son pur et cristallin si le fil est parfaitement droit. Les extrémités de chacun des quartiers seront enduites de paraffine pour éviter les fissures au séchage effectué dans un lieu sec et aéré. Il faut aussi contrôler régulièrement les attaques toujours possibles des vers à bois.

Ces dernières décennies, une science s'est beaucoup développée : la dendrochronologie.

En agrandissant la photographie d'une séquence suffisante de cernes dont chacun représente une année de croissance, elle permet de déterminer avec précision la date de la coupe de l'arbre résineux. La collaboration et les échanges des données entre les dendrochronologues sont essentiels. On peut ainsi localiser la provenance de chaque pièce de bois. Cette technique a permis d'énormes progrès dans l'expertise et il est de plus en plus courant d'exiger cet examen en complément d'un certificat d'authenticité.

Un jour, un dendrochronologue suisse passionné, Patrick Gassmann, m'a montré une section d'un énorme tronc d'épicéa



rapporté des forêts du Tyrol du Sud (l'une des meilleures forêts de bois de résonance est celle du Val di Fiemme, dans les Dolomites) qu'il exposait tel un grand gâteau dont on aurait coupé une tranche. Elle montrait une petite excroissance sortant du cerne équivalent à l'année 1917. En regardant attentivement, cette anomalie s'avérait être une balle de fusil de marque autrichienne !

Un souvenir de la première Guerre Mondiale et des combats qui se livraient à la frontière austro-italienne.

Gassmann est aussi l'auteur d'une thèse très originale qu'il a publiée après avoir étudié la provenance des tables des instruments de Jean-Baptiste Vuillaume et d'autres grands luthiers parisiens du XIX<sup>e</sup> siècle. L'épicéa utilisé par ces artisans provenait des forêts du centre de la Suisse, entre Saanen, Rougemont et la Gruyère, des régions aussi réputées par les fromages vendus dans des boîtes fabriquées en sapin fendu dans le fil, des bois vite remarqués pour leurs qualités et exportés à leur tour pour fabriquer des violons !

La dendrochronologie nous a également permis de faire des découvertes importantes. Par exemple, on a pu déterminer que Stradivarius utilisait des tables de 3 ou 4 ans d'âge, alors qu'on a tendance à penser aujourd'hui que plus le bois est sec, plus la qualité d'une table sera assurée.

J'ai eu un jour la chance de travailler du bois qui avait plus de 50 ans de séchage ; non seulement la pièce de bois est « bronzée » et plus facile à modeler car elle est stabilisée et plus légère, mais le prestige est d'autant plus grand quand on le raconte au musicien.

Il se pourrait donc que tout cela ne soit qu'illusion !

En revanche, le bois d'érable, qu'on utilise pour le fond, pour les éclisses et pour le manche, est d'une toute autre texture.

On l'utilise pour répondre à la vibration des fibres de l'épicéa, comme on l'a fait pour des instruments primitifs avec des arbres fruitiers, ou plus tard du peuplier, du frêne ou même du hêtre.

L'érable plane est un arbre plus trapu et moins haut que l'épicéa. Son bois est assez dur et compact et il convient parfaitement à la sculpture. On choisit la base du tronc, tassée par le poids spécifique de l'arbre, cette compression produisant des plis qu'on nomme ondes dont on peut détecter l'existence par les bourrelets visibles jusque sur l'écorce.

Celles-ci, perpendiculaires aux veines, ont non seulement un très bel effet esthétique, qui évoque le velours ou les vagues d'une



mer agitée, mais elles donnent aussi une tension supplémentaire au fond pour « renvoyer » les vibrations produites par la table et transmises par l'âme.

Que cela soit dû au hasard ou à la sauvagerie des activités humaines, la provenance des érables de lutherie semble migrer toujours plus à l'est. Les grands luthiers du XVIII<sup>e</sup> siècle italien utilisaient l'« *acero nostrano* » (l'érable de chez nous) qui poussait dans la plaine du Pô, disparu suite aux défrichements massifs de l'agriculture.

Stradivarius, on le sait, travaillait du bois de Bosnie qu'il achetait à Venise. J'y suis allé moi-aussi dans mes jeunes années et y ai trouvé des planches d'une qualité admirable, mais la guerre en Yougoslavie a saccagé des forêts entières, en particulier dans la région de Sarajevo.

Aujourd'hui, les luthiers vont plutôt en Roumanie où les grands érables de Transylvanie sont désormais très prisés.



*La réserve de bois dans un grenier bien aéré*





## BRILLAT-SAVARIN

New York... À la fin des années soixante-dix, nous rêvions tous de franchir l'Atlantique et de rejoindre la Grande Pomme où, depuis la fin de la guerre, les Américains triomphants avaient transporté l'art sous toutes ses formes, de la création au commerce et à l'expertise, ravissant à la vieille Europe son monopole ancestral. Nous, jeunes luthiers ambitieux et avides de connaissances, savions que de nombreux grands violons se trouvaient aux Etats-Unis grâce à l'intérêt croissant de collectionneurs et d'investisseurs qui étaient légion dans ce pays. La raison de la présence de ces trésors dans le Nouveau Monde tenait aussi à l'immigrant qui, depuis le  $xix^e$  siècle, débarquait en guenilles avec de rares objets personnels parmi lesquels on trouvait souvent un violon, objet de valeur aisément transportable, souvenir de famille mais aussi outil de travail. Des instruments historiques dont on avait perdu la trace sont souvent réapparus quelques générations plus tard sur les établis des premiers luthiers de la côte Est ou dans les vitrines des grandes maisons de vente et de réparations qui se sont développées à New York dès le début du  $xx^e$  siècle, à l'exemple d'Emil Hermann (1888-1968) ou de Rembert Wurlitzer (1904-1963). Chez ce dernier sont passés plus de 300 Stradivarius, sous les mains expertes du chef d'atelier, Simone F. Sacconi, éminent luthier italien qui a été un important restaurateur, expert et chercheur et qui a publié le fameux *I Segreti di Stradivari* (1972), un ouvrage qui fait toujours référence aujourd'hui.

Au début des années quatre-vingt, le but était donc de rejoindre Manhattan, de longer la 5<sup>e</sup> Avenue et ses gratte-ciels, véritables cités gardées par des concierges à casquette et dont chaque étage était un

quartier à lui seul, d'arriver à l'angle de Broadway et de la 57<sup>e</sup> rue pour monter jusqu'à l'atelier de Jacques Français (1923-2004).

S'ouvrait alors un monde, incroyable pour un luthier européen, fait de grandes pièces occupées par une vingtaine d'artisans. Les grandes baies vitrées baignaient les ateliers de lumière, le coffre-fort était une vaste chambre dont les rayonnages contenaient des centaines d'instruments précieux. Au centre de la ruche trônait le grand Jacques, haute stature, tête d'acteur hollywoodien et accent français étudié, charme craquant...

Il était arrivé à New York juste après la deuxième Guerre, fuyant l'atelier paternel de la rue de Madrid. Son père, Emile Français, descendait en ligne directe du grand luthier français Nicolas Lupot (1758-1824). Il incarnait la dernière de nombreuses générations de gloires de l'École française: Gand, Bernardel, Caressa, autant d'ancêtres reposant sur les épaules du grand Jacques qui, lui, rêvait d'une carrière d'artiste peintre au Nouveau Monde, d'air, de liberté, loin de l'atelier encombré de deux siècles d'histoire glorieuse et pesante.

Au bout de deux ans de galère et de bohème, il a pourtant posé ses pinceaux et s'est fait envoyer quelques beaux violons de Paris. Le succès a été immédiat. Sa boutique a pris de l'importance, il a créé un atelier et a mis à sa tête un artisan de Mirecourt, René Morel. Jacques Français s'est révélé très vite un homme d'affaires redoutable et, à la fermeture des grandes maisons new-yorkaises, il a acquis rapidement une position de monopole et est devenu une personnalité connue mondialement. Il a mis en doute des expertises de ses contemporains, devenant par conséquent lui aussi très controversé. Héritier d'une dynastie d'une incroyable longévité à la réputation incontestable, il était à la fois le survivant de la tradition formelle, du goût et des manières de l'Ancien Régime et le tenant de l'efficacité et du pragmatisme du *business first*. Comme son intérêt pour les beaux-arts était toujours très vif, il pouvait se perdre parfois dans des conjectures sur les parallèles à faire entre la lutherie et la peinture. Il affirmait par exemple que, face à l'académisme et à la rigueur du dessin de Stradivarius, celui des violons de Guarneri del Gesù était comparable à ce que les cubistes avaient produit!

J'aimais cet homme, son lyrisme et son ambition de conquérant qui me laissaient bien imaginer le Rastignac qu'il avait dû



être dans sa jeunesse. Il m'a fait croire aussi qu'il revenait plus volontiers en Europe parce que je lui avais bien chanté les vieilles pierres et le patrimoine de nos vieux pays. On s'est retrouvé un jour à Paris, au cimetière du Père Lachaise, où je lui avais signalé que la tombe de son illustre aïeul, Nicolas Lupot, était en piteux état. Située à côté de celle de Nadar, parfaitement entretenue, elle avait vraiment l'air d'une ruine.

Il l'a fait restaurer et un an plus tard, un quatuor (composé de deux violons de Stradivarius et d'un alto et d'un violoncelle de Lupot) a joué sous les saules pleureurs pour la commémoration des 125 ans de la mort de son ancêtre, chef d'une lignée qui s'est éteinte avec le grand Jacques.

Au gré de nos rencontres et de notre collaboration, je buvais ses conseils et ses remarques sur la facture de mes instruments.

Il a même préfacé l'un de mes ouvrages, mais Jacques restait lui-même en toutes circonstances et, au terme de chaque voyage, il y avait une affaire conclue. Un jour, j'ai débarqué dans son atelier et j'ai couru comme à chaque fois à sa chambre forte où j'ai découvert avec émerveillement un Stradivarius au vernis blond et chatoyant. J'ai immédiatement reconnu un modèle du début des années 1720.

– Quelle beauté! dis-je. Je ne le connais pas.

Un ouvrier de l'atelier me dit:

– C'est le *B'illat-Sava'in* de 1721!

Le violon était extraordinaire et son état pratiquement neuf. Je demandais s'il avait un rapport avec Brillat-Savarin.

– *Yes... the french cook!* répond-il avec un brin d'hésitation.

Retournant dans le bureau de Jacques, ce dernier me confirme qu'il s'agissait bien du grand Anthelme Brillat-Savarin, auteur de la fameuse *Physiologie du goût* et qui a donné son nom à un dessert, à un fromage ainsi qu'à un violon de Stradivarius! J'ai alors plongé dans la vie de ce personnage romanesque, né à Belley dans le Bugey en 1755, héritier d'une vieille famille de la noblesse locale qui, pour fuir la Terreur, s'était embarqué pour l'Amérique. Il avait avec lui quelque argent et surtout son violon dont il jouait avec passion et un certain talent, dit-on. Il avait travaillé cet instrument qui l'intéressait plus que ses études de droit. Arrivé à New York, il avait survécu tout d'abord en donnant des leçons de français et de musique, avant de devenir premier violon à l'Opéra de New York.



En 1796, après trois ans d'exil, il est revenu au pays où il a obtenu la charge de juge au Tribunal de cassation de Paris. Les mauvaises langues se sont empressées d'attribuer cette nomination à ses amis noceurs et bons vivants, dont Talleyrand lui-même, rencontré en Amérique.


Brillat-Savarin s'intéressait depuis longtemps déjà à la gastronomie et son poste de magistrat lui laissait du temps pour ses vraies passions. Sensuel, épicurien, rien ne le stimulait plus que la fréquentation des meilleurs restaurants de la capitale et des salons à la mode, dont celui de sa belle cousine, Madame Récamier. Il a certes publié quelques textes de droit ou d'économie politique mais il est devenu très célèbre grâce à son ouvrage *La Physiologie du goût* publié d'abord anonymement en 1825.

Immédiatement, c'est un succès qui honore la bonne et la belle table, le savoir-vivre, tous les jeux de la séduction par la gastronomie et les bonnes manières. Il va aussi assez loin dans l'étude de l'action des aliments sur le moral et l'esprit de l'être humain. Il attribue aux rêves un rôle essentiel, cela presque un siècle avant Freud.

Pour lui, les rêves sont la mémoire des sens. Les asperges, le céleri, les truffes et la vanille par exemple réveillent les songes et sont de plus des aphrodisiaques. Parallèlement, il n'oublie pas la musique et la révélation des romantiques, Schubert surtout dont le quatuor *La Jeune fille et la Mort* le bouleverse. Toutefois, il avoue préférer la musique italienne ou celle de l'Ancien Régime, plus adaptée à son âme de bon vivant. Il publie aussi nombre de contes libertins dont on a détruit la quasi-totalité à sa mort.

Son Stradivarius a été vendu par ses héritiers à M. Henri Roux pour la somme de trois mille francs. Il est ensuite passé dans les mains de quelques autres propriétaires français, avant de retourner aux Etats-Unis où il se trouve encore aujourd'hui. Jacques me l'a fait parvenir pour une manifestation organisée au Festival de Musique de Chambre de Divonne. À quelques kilomètres de Belley, patrie de Brillat-Savarin, un concert très particulier était au programme du petit théâtre de la ville-frontière.

La soirée dont toutes les places ont trouvé preneur proposait un programme chargé. Elle a débuté par une conférence du journaliste Claude Imbert, qui a détaillé la vie aventureuse de Brillat-Savarin. J'ai ensuite pris la parole pour décrire le violon



de Stradivarius et en conter l'histoire. S'en sont suivis la lecture, par deux humoristes bien connus, d'extraits pleins d'esprit et de fantaisie de la *La Physiologie du Goût* puis un petit concert où son violon de 1721 a vibré; ensuite l'auditoire est passé à table. Le banquet, dressé à l'ancienne selon les instructions de l'écrivain-gastronome, était exclusivement composé de mets tirés du livre de 1825. On a terminé avec la lecture des *Privations*, élégie historique de Brillat-Savarin qui commence par ces phrases: « Premiers parents du genre humain, dont la gourmandise est historique, qui vous perdiez pour une pomme, que n'auriez-vous pas fait pour une dinde aux truffes? Mais il n'était dans le paradis terrestre ni cuisiniers, ni confiseurs. Que je vous plains! »

## CHANTERELLE

La chanterelle, c'est la corde de mi du violon, la première corde, aiguë, qui s'envole dans les grands concertos et qui chante la mélodie dans toute la musique de chambre, qui domine aussi par sa puissance et qui a été la première à passer au métal, alors que les trois autres ont longtemps été faites de boyau de mouton. La chanterelle est plus difficile à accorder, vu son calibre. Pour pallier ce problème, on a inventé le « tire-mi », un tendeur installé sur le cordier qui permet d'ajuster le ton plus facilement qu'avec la cheville.

Pour un luthier, dont l'occupation essentielle consiste dans l'écoute et l'analyse du son, la chanterelle d'un Stradivarius reste la plus belle expression de la magie sonore que produit un violon. Elle est reconnaissable entre toutes. Elle chante, elle vit, elle pleure. Rien ne peut mieux exprimer les états d'âme de notre pauvre condition humaine, rien ne dit mieux le génie acoustique du Maître de Crémone.

Il suffit d'écouter les Concertos pour violon de Mozart, ceux de Beethoven ou de Tchaïkovski pour en avoir la preuve.





## CARAVAGGIO

Cette année, comme chaque année, le 29 septembre, le village de Caravaggio est en fête.

C'est l'anniversaire de Michelangelo Merisi, né en 1571 dans cette petite bourgade de la province de Bergame le jour de la San Michele, l'archange armé d'une grande épée. Comme beaucoup d'autres artistes italiens de l'époque, le Caravage porte en pseudonyme le nom de son lieu de naissance, à l'image par exemple du Bassano, du Correggio, du Parmigianino, du Veronese et de bien d'autres.

Comment suis-je arrivé dans cette petite ville aux rues pavées et aux arcades ornées des reproductions des tableaux du Caravage ?

Un an auparavant, derrière la Piazza Navona à Rome où j'habitais et travaillais, j'avais rendu visite à mon voisin Maurizio Marini, expert érudit, spécialiste de la peinture italienne du XVII<sup>e</sup> siècle et auteur de plusieurs livres sur le Caravage.

Marini était un personnage haut en couleur, de forte corpulence et assez contesté dans le milieu des grands fauves du marché de l'art. Il habitait la partie supérieure d'une église située sur la Piazza del Pasquino. Il avait obtenu gracieusement ce grand espace car il avait tiré la paroisse d'une mauvaise situation financière en l'aidant à attribuer et à vendre un tableau trouvé dans la sacristie, pour un très bon prix de surcroît. Les murs de son logis étaient couverts de tableaux et sa bibliothèque immense débordait de livres.

Marini était absent ce matin-là, parti pour deux jours dans le nord de l'Italie. Sa secrétaire me l'avait passé au téléphone.

– Viens me rejoindre ce soir à Caravaggio ! il y a de la musique !  
– Je ne peux pas, lui dis-je, ce soir je fête mon anniversaire  
– Ah bon ? tu es du même jour que mon idole ?  
– Oui. Comme d'ailleurs Silvio Berlusconi et Marcello Mastroianni. Nous sommes tous des produits du Nouvel-An, des enfants de la fête, nés neuf mois plus tard

– Veinard ! mais c'est dommage que tu ne puisses pas venir car cette année, une spécialiste a déchiffré une partition figurant sur un tableau du Maître et ce soir, il y a concert au Palazzo Comunale pour faire entendre cette musique. Il me vient toutefois une idée de ce que nous pourrions faire ensemble. Je t'appelle à mon retour !

J'avais connu Marini quelques années plus tôt en le consultant lors de la découverte de mon Amati du roi Charles IX. Je voulais avoir son opinion sur l'auteur des décorations peintes sur le fond du violon, traditionnellement attribuées à la peintre de Crémone, Sofonisba Anguissola.

Il m'avait expliqué que ce travail n'était jamais exécuté par des peintres affirmés mais plutôt par des décorateurs anonymes qui s'inspiraient du style du Véronèse, l'un des premiers artistes à diffuser son œuvre peint au moyen de gravures largement répandues à l'époque.

Marini est revenu me trouver à l'atelier, intarissable sur la belle fête de Caravaggio. Il m'a proposé de construire pour la célébration de l'an prochain un violon sur le modèle de celui qui figure sur plusieurs tableaux du Caravage, notamment dans sa première époque, où il a souvent peint des musiciens.

J'ai finalement choisi *Le Joueur de Luth*<sup>1</sup>. On y voit un jeune et beau garçon jouant du luth et, sur la droite du tableau, un violon de facture primitive et à la touche incrustée de filets clairs, le même qui se trouve sur d'autres œuvres du maître. Il est d'ailleurs curieux de constater que le Caravage a peint un violon pareil à ceux que l'on construisait au siècle précédent dans la région de Brescia et que les musiques des partitions figurées étaient, elles aussi, bien antérieures à son époque.

Mais, contrairement à la plupart de ses contemporains, ses représentations des instruments sont très précises, jusque dans les moindres détails, tout comme la position des bras et des mains des musiciens.

1. Il existe deux versions de ce tableau. L'une au Metropolitan Museum de New York et l'autre au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. On estime qu'elles ont été peintes entre 1596 et 1596.






*Violon, d'après le Caravage, Claude Lebet, 2003 (Palazzo Comunale de Caravaggio)*







Il m'a donc été assez aisé de reconstruire fidèlement ce violon aidé par certains exemplaires similaires conservés dans les musées instrumentaux de Bruxelles, de Paris et de Milan.

J'ai toutefois dû faire preuve d'imagination pour la forme des voûtes et pour la couleur du vernis, à cause du clair-obscur du Caravage qui les masquait un peu.

Une année s'était écoulée, septembre touchait à sa fin et la petite ville commençait à s'activer autour de mon violon. J'avais demandé à mon jeune ami Riccardo Minasi, violoniste baroque qui entamait une brillante carrière, de le jouer lors de l'inauguration au Palazzo Comunale. Qui mieux que lui pouvait faire résonner pour la première fois les cordes en boyau du nouveau-né ?

Le soir venu, tout le village s'est pressé dans la grande salle. Après le discours interminable du maire, j'ai présenté l'instrument au public, puis Riccardo a interprété un riche programme, accompagné par une luthiste ; il avait même composé une pièce pour clôturer le concert. Il m'avait demandé de remonter sur scène pour lui tenir le manuscrit pendant qu'il jouait.

Tout gonflé d'orgueil, je me suis exécuté mais pendant qu'il jouait, je compris à son sourire le piège qu'il m'avait tendu : j'étais le vieillard de *La fuite en Egypte*<sup>1</sup> et lui, l'ange !

Mon violon est depuis exposé dans une vitrine du Palazzo Comunale et il a aussi été montré à Rome à l'occasion de la fameuse exposition de Caravaggio aux Ecuries du Quirinal.

2. Tableau peint par le Caravage entre 1595 et 1596 et conservé à la Galleria Doria Pamphilij à Rome 42

## CINÉMA ET TÉLÉVISION

La lutherie a vécu de belles heures à la télévision grâce à Etienne Vatelot, le célèbre luthier parisien, qui a été à plusieurs reprises l'hôte du *Grand Echiquier* de Jacques Chancel (Antenne 2) et pour qui, lors d'une édition qui lui était entièrement consacrée en 1982, l'animateur avait organisé une surprise de taille : il avait fait apporter sur le plateau la volute d'un violon. Très ému, Vatelot a immédiatement reconnu la tête du Guadagnini de Ginette Neveu, que son père, Marcel Vatelot, lui avait vendu. Le moment était poignant car la violoniste française avait trouvé la mort dans l'avion qui s'était écrasé au sommet d'une montagne de l'île de Sao Miguel (Açores) en 1949, alors qu'elle partait en tournée pour les Etats-Unis. En son temps, la catastrophe avait eu un grand retentissement ; on perdait en effet une jeune virtuose pleine d'avenir et une autre idole, le boxeur Marcel Cerdan, qui avait pris place dans le même appareil et qui laissait son amante, Edith Piaf, dans un profond désespoir.

Vatelot était un grand comédien et j'ai pu voir à plusieurs reprises ce dont il était capable dans des situations délicates à l'atelier. Toutefois, lors de cette émission mémorable, prenant dans ses mains tremblantes cette relique, son émotion était sincère. Il a alors raconté qu'on lui avait rapporté après le drame les archets de Ginette Neveu, retrouvés chez un pêcheur, tandis que les violons – elle avait dans une caisse double, son Guadagnini et un Omobono Stradivari, fils du Maître, de 1730 – avaient été jugés en trop mauvais état !

Au cinéma, plusieurs films ont marqué les esprits dans les dernières années du xx<sup>e</sup> siècle.



Les thèmes du violon et de la lutherie ont inspiré des cinéastes de cette période. Sans conteste, l'œuvre la plus réussie reste *Un Cœur en Hiver* de Claude Sautet (1992). Dans ce qui a été l'un de ses derniers films, Sautet met en scène un classique triangle amoureux, en le développant toutefois avec une acuité et une sensibilité extrêmes.

Deux associés, Stéphane (Daniel Auteuil), luthier introverti rivé à son établi et Maxime (André Dussolier), marchand qui court les ventes et s'occupe de la gestion de l'atelier, se partagent harmonieusement les tâches jusqu'à l'arrivée de Camille (Emmanuelle Béart) violoniste depuis peu en couple avec Maxime dont Stéphane s'éprend à sa manière.

Cette œuvre tardive de Sautet, très axée sur la vie intérieure des personnages, décrit fidèlement les différents aspects de notre métier ainsi que ceux de la vie des musiciens. C'est par exemple, sur le fond sonore du trio de Ravel, l'un des tout premiers films pour lequel le personnage central a appris les rudiments du violon et où les coups d'archet et les doigtés sont crédibles.

En revanche, je garde en mémoire le souvenir cruel d'un Klaus Kinski interprétant un Paganini diabolique, gesticulant avec un archet qu'il maniait comme un sabre! (*Kinski Paganini*, avec et par Klaus Kinski (1989) )

*Tous les Matins du Monde* (A. Corneau 1991) et *Le Roi Danse* (G. Corbiau 2000), s'ils ne traitent pas précisément de lutherie, sont tout de même deux beaux exemples d'esthétique et de rigueur philologique, dépeignant l'époque baroque, sa musique et ses instruments.

*Le Violon Rouge* (du canadien François Girard 1998) est un thriller peu crédible au début mais qui raconte tambour battant, si l'on peut dire, les tribulations d'un violon mythique, depuis sa construction au XVII<sup>e</sup> siècle par Bussotti, un luthier italien à travers l'Europe et la Chine de la Révolution culturelle jusqu'à sa réapparition dans la scène finale, lors d'une vente aux enchères en Amérique, où son secret est révélé.

Une grande déception en revanche, a été le *Stradivari* de Giacomo Battiato (1989) avec Antony Quinn dans le rôle-titre, trois (!) de ses fils, Stefania Sandrelli et Valérie Kaprisky, interprétant les épouses successives du Maître et tout cela dans les décors d'origine à Crémone.

Un gros budget et une musique fracassante qui n'ont de loin pas donné à cette superproduction le succès escompté.

Outre de nombreux documentaires radiophoniques ou télévisés, j'ai été pour ma part l'invité de la Télévision Suisse Romande pour une émission consacrée à la musique baroque.

Je me suis retrouvé à une table ronde avec trois autres invités: le grand William Christie, l'Américain de Versailles, Gabriel Garrido, qui nous a fait découvrir la musique baroque de l'Amérique latine, et Gérard Corbiau, le cinéaste belge, auteur des films musicaux, *Le Maître de Musique* (1988), *Farinelli* (1994) et *Le Roi Danse* (2000).

À la demande de la production, j'avais apporté, quelques instruments anciens, des pochettes, un pardessus de viole et une viole d'amour pour décorer le plateau, ainsi qu'une viole de gambe du xvii<sup>e</sup> siècle que les décorateurs fixèrent en suspension aux rails de spots et au plancher du plateau par deux fils de nylon reliés à la tête et au bas de l'instrument.

L'émission, en direct, dura deux longues heures. C'était poussif, pas spontané et, à dire vrai, très barbant.

À la fin, on a débouché quelques bouteilles et les électriciens, trop contents de rentrer chez eux, ont enclenché la remontée des spots. J'ai assisté alors, impuissant, à l'envol de ma viole de gambe et au combat entre le fil du haut et celui du bas. Hélas c'est ce dernier qui l'emporta, et l'instrument s'est écrasé sur le sol dans un fracas crépusculaire. Les quarante personnes présentes regardaient, muettes, le fond de leur verre, tandis que je me suis précipité au chevet de la viole brisée en deux par le manche, mais miraculeusement conservée dans ses parties stratégiques.

Dans ce silence de mort, la voix de Corbiau s'est élevée, traitant les machinistes de criminels, la Télévision Romande de ramassis d'amateurs, et finissant par insulter la Suisse tout entière.

C'est dans ces circonstances que j'ai fait sa connaissance et pour me consoler, il m'a proposé d'aller boire une bière au bistrot du coin.

Il m'a alors raconté que quelques mois plus tard débiterait le tournage de *Saint-Germain ou la Négociation*, son adaptation du roman de Francis Walder, prix Goncourt 1958, où, à la veille de la Saint-Barthélemy, des diplomates, deux catholiques et deux protestants, s'étaient engagés dans une longue négociation pour le



contrôle de villes et places fortes sur le territoire français et dont la scène finale mettrait en évidence André Amati arrivant à la cour du Roi Charles IX pour livrer ses violons.

Décidément, Amati ne me lâchait plus.

Revenu à l'atelier au petit matin, j'ai annoncé à mes assistants que nous allions entreprendre la réalisation des violons du Roi. Cependant, les fabriquer en trois mois n'était pas dans l'ordre du possible. Nous avons alors décidé d'utiliser des instruments existants. Puisque ceux-ci devenaient des acteurs de cinéma, il suffisait de les maquiller pour le tournage.

En réalisant des décalcomanies à partir des dessins et des dorures originales, et en remplaçant les chevalets, les touches et les cordiers modernes par des éléments baroques, eux aussi ornés de marqueteries et de dorures, nous sommes parvenus à donner naissance à un orchestre royal tout à fait crédible.

La camionnette chargée, nous sommes partis pour la banlieue parisienne rejoindre les lieux du tournage, situés à proximité d'Auvers-sur-Oise, dans une abbaye en ruine, glaciale, à l'orée d'une forêt.

L'ambiance était douce, surprenante pour un téléfilm à grand budget.

Le cinéaste m'attendait, bonhomme, souriant derrière ses lunettes et sa courte barbe grisonnante. Il m'a remercié pour les instruments que deux assistantes ont emportés immédiatement dans leur atelier pour les orner de rubans de soie multicolores, puis il m'a demandé de m'installer chez la costumière.

Il m'avait fait la surprise de m'attribuer le rôle d'Amati...

Je devais donc incarner à l'écran André Amati!

C'était un tout petit rôle: j'étais dans la salle du trône, suivi des musiciens qui portaient chacun un instrument, je faisais une révérence pendant que le roi me présentait M. de Malassise, l'un des négociateurs, joué par Jean Rochefort, il me payait et je disparaissais de l'écran.

Mon rôle était muet, mais Corbiau m'a prié de ne pas parler non plus hors caméra, car il avait dit aux vingt-quatre intermittents qui incarnaient les musiciens que j'étais un acteur italien.

On m'a proposé d'enfiler des bas blancs, une magnifique culotte bouffante assortie à un plastron bleu de Prusse et une fraise blanche immaculée autour du cou.

Sentiment jubilatoire, mêlé de réincarnation et de voyage initiatique.

J'étais Amati ! et si tout cela n'était qu'illusion, invention même, car il est quasiment certain qu'Amati n'avait jamais mis les pieds à Paris, ce que je vivais, aucun luthier contemporain ne l'avait vécu.

Le sentiment qu'un grand Maître du passé me faisait des appels du pied à des siècles de distance m'a mis dans un état second.

Mes collègues parisiens, quand ils ont appris l'affaire, ont ri de bon cœur au récit de mes entreprises ridicules. Mais rien ne m'empêchait désormais de croire à un voyage mystique.

Ma petite scène dure à peine deux minutes dans le film, et cependant nous sommes restés avec la troupe trois jours durant, passant deux nuits dans le petit hôtel d'Auvers, dont une fenêtre donnait sur les tombes des frères Van Gogh, fils de pasteur eux aussi, au pied de l'église si souvent peinte par Vincent.

Ma belle compagne à la longue tresse, fine cavalière, devisait avec Rochefort, un autre passionné d'équitation, qui de temps en temps se tournait vers moi et me disait : « Claude, vous êtes étrange ! Comment un protestant peut-il être italien, luthier et acteur de cinéma ? »

Comme je ne pouvais pas lui répondre, il reprenait ses discours passionnés sur les chevaux ou se replongeait dans la lecture de romans suédois.






## CHEZ LES COLLECTIONNEURS

Au même titre que les Beaux-Arts, le violon et la lutherie ont leurs collectionneurs, à ceci près qu'une collection de violons est généralement d'abord le fait d'un musicien qui joue chacun des instruments qu'il a choisis. Je n'ai rencontré que très peu de collectionneurs qui accumulaient, classaient et oubliaient leurs violons dans des coffres-forts. Le safe est toutefois, par la force des choses, un familier du luthier et du collectionneur à cause de la grande valeur qu'atteignent les violons, placement ou spéculation n'étant jamais très loin, même si l'amour de l'instrument de musique et du son, reste le moteur premier, y compris dans l'accumulation extrême.

Les grands solistes sont souvent à la tête d'intéressantes collections, à l'image de Yehudi Menuhin par exemple dont les violons ont été dispersés aux enchères après sa mort. Les acheteurs se sont disputé les plus beaux exemplaires de lutherie classique lui appartenant, mais aussi des instruments contemporains, souvent dédiés au Maître par leurs auteurs. Les grandes collections instrumentales privées du XIX<sup>e</sup> siècle sont inconcevables aujourd'hui. Seules des fondations, des grandes sociétés, des banques (LVMH, Deutsche Bank, Chi Mei Fondation, Nippon Foundation, etc.) voire des États comme l'Autriche ou la Russie, peuvent se permettre de tels investissements et gèrent des instruments de valeur mis à la disposition d'artistes triés sur le volet.

La collection du Prince Youssouпов ou celle de Luigi Tarisio, sont des exemples d'accumulation poussée à l'extrême. On doit à Tarisio la redécouverte des trésors de la lutherie classique italienne. Durant sa vie de marchand de foire et de musicien



ambulant, il a accumulé un nombre incalculable de violons des plus grands noms, franchissant les frontières pour les revendre à Paris, puis à Londres. Tarisio parlait, à chacune de ses rencontres avec J. B. Vuillaume, d'un violon de Stradivarius de 1715, intact, au vernis plein et à l'état de neuf, qu'il a conservé précieusement jusqu'à sa mort, sans jamais le montrer, si bien qu'à Paris, cet instrument mythique a fatalement été surnommé « Le Messie ».

La nouvelle de la mort de Luigi Tarisio, en octobre 1854, a provoqué une course effrénée entre les deux plus grands marchands de l'époque, Hill de Londres et Vuillaume de Paris, celui-ci arrivant le premier à la ferme de Fontanetto, près de Milan, où Tarisio avait rendu son dernier soupir après une vie ambulante et à la limite de la misère. Il découvre sous son grabat la somme de 400 000 francs en pièces d'or et une liasse de titres d'une valeur considérable.

Vuillaume fait l'affaire de sa vie en payant 80'000 francs pour l'ensemble des 250 instruments de maître, dont le fameux « Messie » qu'il conserve à son tour jusqu'à sa mort.

Ce violon, désormais célèbre, est ensuite acheté par la famille Hill et est exposé aujourd'hui avec les autres pièces de leur superbe collection, à l'Ashmolean Museum d'Oxford, qui mérite absolument une visite.

Pourquoi accumuler des objets anciens? Par curiosité tout d'abord, j'en suis convaincu. À la fin de la Renaissance, alors que l'on redécouvre l'Antiquité et qu'on commence sérieusement à certifier, organiser science et recherche, les collectionneurs n'ont-ils pas des « cabinets de curiosités »?

L'un des premiers musées de l'Histoire, installé au Collegio Romano, en face du Palazzo Doria Pamphili à Rome, doit son existence à l'énorme cabinet de curiosités du Père Athanasius Kircher (1602-1660). Ce savant et professeur jésuite autrichien a eu notamment l'intuition, avec quelques siècles d'avance, que la peste était due à un microorganisme, question que sa position délicate d'homme d'église, à Rome, de surcroît, lui interdisait d'approfondir. Il a été également compositeur et auteur de grands ouvrages de musicologie et d'organologie, dont le merveilleux *Musurgia universalis* (Rome, 1650) qui décrit la musique et les instruments, depuis l'analyse du chant des oiseaux jusqu'au catalogue des instruments de musique d'ici et d'ailleurs.





*Instruments anciens et baroques: viole d'amour, pochette, vielle à roue, viola da braccio, etc.*



Du cabinet de curiosités de la Renaissance au Cousin Pons de Balzac, on trouve la même soif de recherche et de possession. À l'achat d'un objet ancien, on acquiert simultanément la connaissance, le savoir et une communion tangible avec l'Histoire. Cette quête n'a pas de fin et peut être dangereuse, j'en sais quelque chose!...

Eugène de Bricqueville (1854-1933) a été l'un des plus grands collectionneurs d'instruments de musique de sa génération. Il s'était installé à Versailles et le catalogue de sa riche collection, publié en 1895, décrit 125 instruments anciens, rares et précieux. Tout au long de sa vie, il a été le promoteur de la redécouverte de la musique ancienne et de ses instruments. Il est l'auteur d'une charmante petite pièce de théâtre, dont les personnages sont des instruments de musique tombés en désuétude. Cette perle est intitulée *Le Songe d'un Collectionneur, Dialogue de Morts*.

Lisez-en plutôt les répliques finales :

« *Une haute-contre de hautbois* : Je possède une anche parfaite, et suis prêt à leur montrer, à ces instruments de pacotille chargés de tringles, de clés et d'anneaux, ce que valent les qualités de timbres qui distinguaient mes pareils.

*Une basse de viole* : Mes sept cordes m'ont enfin été rendues. Vienne un nouveau Marais, et l'on saura si le violon et le violoncelle remplacent, comme le croient les ignorants, la famille complète dont j'étais le plus bel ornement.

*Un clavicorde* : Mes crampons de cuivre sont à leur place, de fines cordes passent à travers les étouffoirs, mon clavier est bien réglé. Jamais je ne me suis senti aussi jeune.

*Une virginal* : Décidément, l'arrivée de cette petite épinette nous a tous mis en joie. Me voici prête à jouer une pièce de Frescobaldi!

*Un tympanon* : Il me semble que les fleurs semées sur ma table reprennent les vives couleurs que leur donna l'aquarelliste auquel le facteur m'avait confié.

*Un tambour de Suisses* : J'ai des peaux intactes, des tirants de buffle solides, il me semble que je vais encore battre la charge contre les Anglais.

*Les pochettes* : Ah! le joli menuet que nous pourrions encore conduire.



*Le serpent*: J'étais laid, j'étais faux, assure-t-on. Mais, au moins, je ne pouvais donner qu'une note à la fois ; tandis que leur harmonium d'église, aussi laid, aussi faux que moi, hurle constamment des accords de huit notes !

*Un archiluth*: Allons ! convenons que les musiciens ont eu une bien sotte idée de nous abandonner. Et qui nous détrône, nous autres, instruments propres à l'accompagnement des voix, clavecins, épinettes et virginales, clavicornes, harpes, luths, téorbés, guitares, violes, archiluths, qui nous détrône ?... Le piano ! Regardez donc là, dans le salon voisin, cette sorte de commode en palissandre verni, aux formes lourdes et massives ; écoutez ces câbles de laiton tressé, vibrant sous la percussion de cent marteaux de chaudronniers.

Voilà notre vainqueur... Est-il assez horrible ? Est-il assez bourgeois ?

*Tous*: Oh oui ! à bas, à bas le piano !!

*(Cris divers, rires, tumulte, huées...)*

*Tout à coup, on entend un bruit strident, deux cordes de clavecin viennent de se rompre et Chélyphile<sup>1</sup> se réveille en sursaut. »*

L'un de mes fidèles clients, notaire de Venise était à la tête d'une collection comptant une cinquantaine de violons de maîtres, dont pas moins de quatre Stradivarius. Tout au long de sa vie sobre et sans artifices, il a acheté de grands instruments sans pour autant abuser de la grande aisance que lui procurait le statut quasi féodal d'un notaire en Italie. Et tout cela, pratiquement en cachette de son épouse !

Pendant des années, j'allais le retrouver à sa demande, pour une journée de réglages, de petites réparations ainsi que d'interminables discussions autour de ses chers violons qu'il conservait dans un énorme coffre-fort installé dans le bureau capitonné de son étude.

Quand j'arrivais, il m'abreuvait de « *Caro Maestro !* », d'« *Amico illustre !* », renvoyait ses secrétaires et les gens qui emplissaient sa salle d'attente et me cédait son grand bureau que je transformais en établi. Entre un nouveau chevalet et une âme déficiente, j'écoutais mon vieux compère jouer chacun de ses instruments et partager

1. Nom du personnage central et seul être humain de la pièce : le collectionneur d'instruments de musique. Bricqueville le baptise ainsi, du grec chelos, en référence ou peut-être en hommage à l'Abbe Sibire (« la Chelonomie ou le parfait luthier » Paris 1806.)

avec moi les petites peines et les grandes joies qu'il ressentait en compagnie de chacun de ses protégés.

Collectionner aujourd'hui n'est pas tâche facile en raison des contrôles bancaires et douaniers et de la perte de la confidentialité due à Internet.

Karl Lagerfeld était pour sa part l'incarnation du collectionneur de style nouveau. Avant sa mort, il s'adonnait à sa nouvelle passion, la bibliophilie, vivant dans une énorme bibliothèque, pleine d'ouvrages anciens. Mais, tout au long de sa vie, il explora, par l'accumulation, différents domaines qu'il finissait toujours par lâcher pour embrasser une autre passion. Cela a été le cas de sa splendide collection de meubles français de la grande époque des ébénistes parisiens de l'Ancien Régime.

Quand il a annoncé la vente aux enchères par une publicité tapageuse, une journaliste lui a demandé :

– N'est-ce pas difficile de tourner la page ?

Il a répondu avec le fort accent germanique qu'on lui connaît :

– Je ne tourne pas la page, Madame, je l'arrache !



## CORPORATIONS

Plus on remonte les siècles, moins on en sait sur la vie privée et l'organisation professionnelle des ateliers.

Et comment être certain des configurations familiales des luthiers d'un pays méridional telle l'Italie où, comme à l'époque de Masaccio et des autres peintres primitifs, on travaillait à même la rue, dans des ateliers ouverts aux passants.

Toute la famille mettait la main à la pâte à l'exemple des luthiers Gagliano de Naples, dont la dynastie a survécu pendant plus de trois siècles et qui reste en grande partie un casse-tête pour les généalogistes ou celui des Testore, Carlo Giuseppe, Carlo Antonio, Paolo Antonio... qui travaillaient en famille et vendaient leurs instruments sur un banc du marché à Milan.

Il sera très difficile pour un expert, surtout s'il est anglais ou français, installé dans son cabinet propre et organisé, de se représenter la vie réelle d'un atelier italien de l'époque et de décréter que tel membre d'une grande famille ou d'une boutique surpeuplée, a construit tout ou partie d'un violon à certifier. Et si ce n'est lui, c'est donc son frère !

Toutefois, si l'on se penche sur le XVIII<sup>e</sup> siècle français, où l'on commence à disposer d'une vraie documentation, on découvre l'organisation extrêmement sévère des corporations. à Paris, par exemple, seule la maîtrise permettait au luthier d'ouvrir son atelier, de signer ses instruments et de former des apprentis. Pour l'obtenir, il devait suivre un apprentissage de six ans, présenter un chef-d'œuvre et un certificat de bonne vie et mœurs et finalement payer un émolument très dispendieux. Tout cela pour le prestige du titre et pour avoir l'assurance de la solidarité de ses confrères...

Pour ceux qui n'avaient pas obtenu le titre de maître, mais qui avaient visiblement le talent et les moyens de pratiquer le métier, il restait la possibilité de profiter des privilèges et immunités dont jouissaient alors certaines corporations religieuses et quelques hôpitaux de la capitale.

En optant pour cette solution, le luthier était exempté de tous impôts et gabelles.

Plusieurs exemples de ces privilégiés en sont la preuve :

Jean-Nicolas Leclerc (actif au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle), qui s'installe dans les dépendances de l'Hôpital des Aveugles des « Quinze-vingts » (ainsi nommé, par l'ancien système de numération vicésimal, pour ses trois cents lits) et qui a signé tous ses instruments « Leclerc aux 15Vingt ».

Jean-Baptiste Henry (1757-1831), un autre luthier venu de la province, s'établit dans un petit local du Monastère des moines de Saint-Martin. Il déménage dans une petite maison du quartier à l'abolition de ce privilège en 1788 à la veille de la Révolution.

Pierre Le Pilleur (1703-1758) signe, quant à lui, ses violons : « Pierre Le Pilleur, privilégiez du Roy, dans l'Abbaye de Saint-Germain ».


Mais revenons aux maîtres des corporations (qui, elles, seront supprimées par Turgot, le Contrôleur Général des Finances de Louis XVI en 1776). Ils se regroupaient le plus souvent dans les quartiers réservés à leur spécialité, en général dans le voisinage des lieux de concert ou d'académie.

Au xix<sup>e</sup> siècle, à Paris, on assiste au rassemblement des ateliers de lutherie à la rue de la Croix-des-Petits-Champs, dans l'entourage direct de l'Opéra, et au xx<sup>e</sup> siècle, à la rue de Rome et autour de Conservatoire de la rue de Madrid, dont ils n'ont, à part quelques rares exceptions, pas encore bougé, depuis que l'institution a été transférée à la Villette en 1990.

En Italie, la situation est sensiblement différente.

Même si les luthiers sont regroupés eux-aussi par rues ou par quartiers, ils travaillent sous la protection des compagnies religieuses ou des paroisses. Ce sont d'ailleurs ces dernières qui conservent encore aujourd'hui une bonne partie des archives et des recensements de la population et des ateliers. On ne sait pas très bien en revanche quels sont les avantages de cette protection. Peut-être n'est-elle qu'une manifestation de leur foi ou de leur superstition.





Stradivarius travaille dans le quartier de la paroisse de San Domenico à Crémone et jouit de la protection des Dominicains, preuve en est la croix qui orne son étiquette et sa marque au fer. Joseph Guarnerius, dit *del Gesù* doit quant à lui son surnom au sigle IHS, marque des Jésuites, qu'on trouve à côté de son nom. Son grand-père Andrea et ses deux fils ont la protection de *Santa Teresia*.

À Milan, les luthiers Mantegazza et Rivolta œuvrent sous la protection de *Santa Margarita*, Carlo Tononi, à Bologne, dédie ses violons à *Santa Cecilia* et à Fermo, le luthier Postacchini est protégé par Saint Raphaël.

À Rome pendant plus de deux siècles, tous les luthiers sont établis dans les boutiques de la via dei Leutari (qui porte encore aujourd'hui ce nom) derrière la Piazza Navona.

À l'arrivée de Napoléon, la vieille corporation est dissoute et c'est ainsi que meurt cette École si prolifique et originale au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Aujourd'hui, les luthiers n'ont plus de corporation ni de compagnonnage. Ils sont organisés en sociétés nationales ou régionales pour discuter des tarifs, des nouvelles techniques et de tous les problèmes du métier. Il existe aussi une Entente Internationale des Maîtres Luthiers et Archetiers d'Art avec des représentants de tous pays.

Il est de plus en plus difficile d'accéder à un apprentissage, les écoles de lutherie s'occupant de la formation des jeunes avant leurs stages en atelier. Les principales écoles actuelles sont celles de Mittenwald en Allemagne, Mirecourt en France, Crémone en Italie et Newark en Grande-Bretagne.

## UN PEU D'ANATOMIE

S'il y a un instrument de musique dont la tenue n'est pas naturelle, c'est bien le violon.

Certes, on tient ce merveilleux objet entre les bras, on le caresse avec l'archet, rien à voir avec les instruments à vent, dans lesquels on souffle et on crache, mais quelle position contraignante, quel effort, tout en torsions et contorsions, entre consignes et exercices de décontraction, quelle légèreté du geste dans une coordination et une tenue parfaites !


Aux premiers temps de son apparition, le violon se tenait plus bas, en dessous de la poitrine, presque plaqué au corps. Il est remonté de là jusqu'au menton, au cours des siècles, des violoneux de la rue jusqu'aux salles de concert, dans une ascension sociale parallèle.

Pour aider à sa tenue, tout a été inventé et continue à préoccuper les luthiers et les enseignants : les mentonnières, les épauliers, les coussins et j'en passe, l'objectif étant de rendre le violon ou l'alto « indépendants », qu'ils soient un troisième bras, une partie du corps permettant aux deux autres membres de s'occuper de lui.

Il n'est pas rare que le luthier doive faire du sur mesure en honorant la commande d'un violoniste au long cou ou aux épaules tombantes. Mais les contingences des mesures harmoniques du violon ne lui laissent que peu de marge et de tolérance pour modifier un modèle par ailleurs si esthétique et harmonieux.

Le risque est donc grand que l'apprentissage de cet instrument dès la petite enfance n'engendre des problèmes moteurs (tendinites, épicondylites ou scoliose) s'il est mal enseigné ou simplement toléré. Que dire en outre des conséquences pour le cerveau





humain de cette boîte qui émet des sons aigus et vibre des heures durant, bloquée sous le menton du musicien ? On a, il est vrai, au contraire du téléphone portable, le recul d'un ou deux siècles, sans avoir observé plus que quelques migraines ou, à la limite, des traits de caractère particuliers du violoniste ou de l'altiste...

Le problème le plus apparent reste la persistance de la tache noirâtre et calleuse qui se forme à la gauche du cou des violonistes et qui peut prendre parfois des proportions dramatiques. Apparentée à une brûlure, elle peut être due à une allergie à la mentonnière, à un mauvais ajustage ou à une position inadaptée.

Il faut donc s'entretenir, soigner son dos et ses muscles, sans pour autant exagérer la musculation.

Isaac Stern qui n'avait pas vraiment le physique d'un Adonis, prétendait que lorsqu'il s'était décidé à perdre du poids, il avait constaté qu'un bras plus léger nuisait considérablement à sa sonorité, réputée ample et chaleureuse.

Mais les dégâts ne vont pas seulement dans ce sens. Le violon, qui nous survit à travers les siècles, subit des dommages importants causés par la transpiration acide de certains de ses propriétaires ou simplement par l'incurie et la maltraitance dont ceux-ci se rendent coupables.

Etienne Vatelot, à la dernière page de son ouvrage magistral *Les Archets français* (1976), publie en guise d'avertissement la photo d'un archet misérablement et irrémédiablement rongé à son empoignure par la sueur et grignoté à sa tête par le frottement dû à la mauvaise habitude d'applaudir sur le pupitre avec le bout de l'archet.




## DALIBOR

Quand j'ai vu arriver à l'atelier un jeune homme timide et filiforme, rien ne laissait présager qu'il deviendrait le pilier durant plusieurs décennies d'activités intenses à l'établi, l'un de mes assistants les plus doués et productifs. Dalibor arrivait de Prague et cherchait du travail après un apprentissage chez le grand Jaromir Joo. Je l'ai mis aussitôt à l'épreuve en lui confiant la restauration d'un petit violon baroque de Carlo Antonio Testore. De ses mains fines mais déjà noueuses, il a terminé son travail en un temps record et m'a donné la preuve de son talent naturel et précoce. Il m'a suivi en Italie ainsi que dans toutes mes initiatives les plus téméraires et hasardeuses. Il apprenait vite, absorbait immédiatement indications et conseils et s'imprégnait de tous les trésors du passé qui arrivaient sur l'établi ou qui dormaient au fond du coffre-fort.

C'est ainsi que, des premières copies du Stradivarius *Milanollo* à l'orchestre de l'Opéra de Tbilissi, on peut retrouver la main de Dalibor dans certains violons signés de mon nom. Il n'avait pas son pareil pour la sculpture d'une volute ou pour une retouche de vernis sur un violon ancien. Musicien doué, ses réglages aussi se révélaient rapides et efficaces. De plus, sa gentillesse et sa discrétion faisaient merveille au sein d'une équipe qui aurait pu le jalouser, voyant la confiance et l'affection que je lui témoignais ouvertement.

La première fois qu'il m'a fait visiter Prague, cinq ans après la chute du mur de Berlin, nous sommes évidemment montés au Château et dans le quartier de Malá Strana. Dalibor m'a conduit dans la rue Nerudova qui, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, s'appelait rue *Loutnářska*, la rue des luthiers. L'une de ses charmantes maisons





baroques abrite aujourd'hui un tea-room et porte encore fièrement sur sa façade le blason orné de trois violons des Erslinger, une ancienne famille de luthiers.

Plus aucune trace d'ateliers, mais encore cette atmosphère lente et endormie, caractéristique des villes de l'Est avant la chute du Mur.

Nous avons longtemps flâné dans la vieille ville tandis que Dalibor me racontait son rêve de toujours : être primé à un concours de lutherie. Mais il avait peut-être déjà trop goûté aux formes et à la patine des instruments anciens pour construire des violons académiques, tels que les priment les grandes compétitions internationales, de parfaite facture mais un peu froids, au vernis orange uniforme extrêmement « léchés », qu'on appelle dans notre jargon des « portes de frigo ». Les jurys privilégient en effet l'académisme au détriment de l'originalité qui peut masquer un travail bâclé ou trafiqué.

Sur le Pont Charles, nous parlions, passionnés par les critères de l'évolution du goût, de la préférence des musiciens pour les violons « patinés » face à l'œuvre parfaite d'un artisanat qui ressemble curieusement davantage à de la fabrique.

Je revenais de Stresa où j'avais été invité à faire partie du jury du concours de lutherie de Baveno sur le Lac Majeur. J'avais donné tous mes points au seul violon qui appelait vraiment le regard mais qui ne trouva pas grâce auprès de mes quatre confrères du jury. À l'ouverture des enveloppes cachetées masquant les noms des concurrents, les gagnants avaient tous des noms chinois, japonais ou coréens.

Le violon qui m'avait séduit s'est révélé être italien, son créateur s'appelait Maurizio Tadioli, un jeune artisan qui mène désormais une belle carrière. J'ai donné mon cachet de juré pour créer un prix de la personnalité qui lui a été attribué. Inutile de dire que depuis, on ne m'invite plus !

Toujours déçu par ces compétitions académiques, Dalibor a décidé de créer un concours d'un nouveau genre où la personnalité, la sonorité et le travail en direct seraient aussi jugés. La compétition comprendrait en effet une épreuve « live » : sculpter une volute dans un temps imparti. La première édition de cette nouvelle formule dédiée au luthier Metelka a eu lieu à Náchod, petite ville tchèque près de la frontière polonaise. Depuis, il se tient désormais tous les deux ans à Prague.

J'y ai été invité à faire partie du jury international et là aussi j'ai offert un prix de personnalité. J'étais certain que cette fois Dalibor ferait l'unanimité. Mais c'était sans compter avec l'esprit de sacrifice et d'abnégation de mon cher assistant. Il s'est dépensé sans compter pendant les semaines précédant le concours pour organiser l'accueil, l'hébergement, les repas, les vitrines, etc. Son violon, que je reconnus malgré le strict anonymat de la présentation, était magnifique, mais le vernis collait encore et quelques autres signes prouvaient qu'il l'avait achevé un peu à la hâte.


Malgré tous mes efforts pour convaincre mes confrères, il n'a obtenu aucune médaille et, à ce jour encore, Dalibor, l'un des luthiers les plus doués de sa génération, n'a gagné aucun prix, malgré l'estime dont il jouit auprès des musiciens et de nos confrères.

Nos promenades dans le vieux Prague nous ont menés devant la maison natale du mythique violoniste et compositeur Josef Mysliveček (1737-1781)<sup>1</sup>. Toujours dans ce style baroque et flamboyant qui caractérise l'architecture du Vieux Prague, cette demeure porte une plaque commémorant ce musicien maudit qui a émigré en Italie et qui y a connu un succès immense, non seulement pour sa virtuosité de violoniste mais aussi pour ses compositions, dont son premier opéra, *Il Bellerofonte*. On le surnomma *Il Divino Boemo*. Mozart, encore enfant, l'a rencontré à Bologne et a été, dit-on, très impressionné et même influencé par ce brillant artiste. Mais le destin reste cruel et il a terminé sa vie misérablement avec un masque de cuir couvrant son visage dévasté par la syphilis. Il est inhumé à quelques rues de mon ancien atelier, dans la basilique de San Lorenzo in Lucina à Rome, où l'on peut voir une stèle à l'effigie d'un beau jeune homme de profil.

Plus loin, Dalibor a voulu me faire visiter le Musée de la Musique qui venait de rouvrir ses portes. Il était en chantier depuis plusieurs années, suite à la fusion de trois institutions : le Musée des Instruments de musique et de deux autres fleurons musicaux de Prague, le Musée A. Dvorák et le Musée Smetana. On peut y admirer, entourés par les souvenirs américains de Dvorák et les manuscrits originaux de Smetana, plusieurs chefs-d'œuvre de la lutherie classique dont le violon de Guarneri del Gesù de 1744, le *Prince d'Orange*. Devant la vitrine où est accrochée l'avant-dernière œuvre du Maître, Dalibor m'a glissé à l'oreille : « Je vous ai

1. Le cinéaste franco-tchèque Petr Vaclav a réalisé un très beau film en 2016, consacré au drame de Mysliveček, *Il Boemo*, qu'il écrivit durant son séjour de boursier à la Villa Medici. Il venait souvent à l'atelier lorsqu'il descendait en ville et a pu s'y fournir en violons et en conseils techniques.





réserve une surprise, Maestro »... Je songeais à tout, sauf à ce qui allait suivre. Il m'a emmené vers l'étage supérieur où, du haut de l'escalier, nous attendait un fringant jeune homme, le directeur du nouveau musée. Son visage me disait quelque chose mais quelle n'a pas été ma surprise de l'entendre s'adresser à moi en italien : « *Maestro! che piacere!..* » Je reconnus Emanuele Gadaleta, violoncelliste, pour qui j'avais construit un instrument quinze ans auparavant, alors qu'il étudiait au Conservatoire de Bari.

Du haut de ses 35 ans à peine, il nous recevait, ému, dans son vaste bureau. Devant ma stupéfaction de le retrouver là, attelé à son illustre tâche et donnant ses ordres avec aisance dans cette nouvelle langue, il nous a raconté comment il était arrivé jusque-là. Après son diplôme du Conservatoire Nino Rota, il avait vite compris que son avenir professionnel était bouché, là-bas dans les Pouilles, et qu'il lui fallait émigrer comme tant d'autres jeunes Italiens.

Arrivé un peu par hasard à Prague, il avait trouvé une place de second violoncelle dans les rangs d'un petit orchestre de chambre et avait été engagé comme auxiliaire dans le chantier du nouveau musée.

Vite remarqué pour sa vivacité, il avait gravi peu à peu les échelons qui l'ont mené au poste prestigieux de directeur, lui, le petit Italien du Sud.

Mon violoncelle trônait au coin de la pièce et, sur l'étagère derrière lui, une bouteille de Cerasuolo et un salami de sa fabrication. Il était resté profondément italien dans ses goûts culinaires et vestimentaires ; élégant et charismatique, il était aussi joyeux et reconnaissant. Un pays, pourtant sinistré et en pleine reconstruction politique, économique et culturelle, l'avait choisi, lui dont la patrie ne donnait aucune chance à sa jeunesse et où tous les postes étaient occupés par le troisième âge ou noyautés par le népotisme. Après avoir longuement parcouru les collections qu'il nous commentait avec passion, il nous a embrassés et nous a prié, la voix cassée, de saluer la Péninsule, son magnifique pays natal, rongé – à ses dires – par la corruption, l'immobilisme et le chômage. Il nous a lancé cette phrase terrible qui résonne encore aujourd'hui dans ma tête :

« *In Italia, non commandano i vecchi, ma i morti!* » (« En Italie, ce ne sont pas les vieux qui commandent, mais les morts... »).



## DOUANE

Au contrôle de l'aéroport, je pose l'étui de mon violon sur le tapis roulant qui s'avance lentement vers la cabine des rayons X.

Le douanier somnolent s'éveille et demande brusquement en voyant le squelette à quatre cordes apparaître sur son écran :

- C'est un violon ?
- Oui Monsieur, un violon
- Mais, reprend-il, un beau violon ?
- Oui, dis-je, en tentant de maîtriser la panique qui s'empare de moi à chaque fois que je suis arrêté par un gabelou.
- Mais alors, dites-moi... c'est un... attendez... un... Nostradamus !!!?



## DOUANE ENCORE !

Je prenais souvent le TGV de Paris pour aller montrer des violons au Maître Etienne Vatelot (1925-2013) à la rue Portalis.

Il était notre protecteur, notre référence. Très médiatique et brillant orateur, il avait œuvré généreusement à la renaissance de notre métier, notamment par la création de l'Ecole de Lutherie de Mirecourt, du Festival de Quatuor d'Evian ou du Concours de lutherie de la Ville de Paris.

Il nous initiait patiemment à l'expertise et passait des heures à m'expliquer une volute de Gagliano ou le dégorgement typique de la tête d'un archet de Dominique Peccatte. J'étais donc monté dans le train avec mon étui qu'a repéré rapidement un douanier français, au front bas et aux larges épaules.

Il me fait ouvrir l'étui.

Malheur ! j'avais oublié d'y glisser un archet et des partitions.

Je me mets donc à lui balbutier des explications invraisemblables, quand j'ai vu un éclair traverser le regard de mon inquisiteur.

Il claironne alors dans le wagon :

– Mais monsieur... un violon sans archet... c'est comme une trompette sans embouchure !!

## ÉCOUTER

Les luthiers sont souvent d'incorrigibles bavards, intarissables sur leur talent, leur expérience et leur passion. Mais une qualité est indispensable pour pratiquer leur métier : l'écoute.

L'écoute de l'instrument, l'analyse du problème sonore, le rapide diagnostic qui satisfera le client dans sa demande sont autant de garants d'un bon travail à l'établi.

La commande d'un instrument nécessite une grande réceptivité, comprendre ce que veut le musicien, pourquoi il n'est pas satisfait de son instrument actuel, l'écouter jouer, le regarder, évaluer son jeu, son anatomie avant de rejoindre l'établi et de saisir la gouge et le canif.

Ne jamais imposer un modèle préconçu ou marteler que Stradivarius n'a pas de secrets pour nous ; il faut seulement canaliser un peu le commanditaire quand ses rêves sont trop farfelus ou irréalisables.

Mais rien n'est plus beau que lorsque passe le courant entre le musicien et l'artisan qui recevra la visite de son client à chaque étape de la construction, du choix du bois à la finition du vernis et au montage des cordes.

L'écoute du bois se fait déjà avant la coupe dans les grandes forêts d'épicéas, quand on frappe sur le tronc et que le son produit est d'une clarté et d'une puissance évidente.

La révélation ensuite quand, une fois le tronc débité en quartiers, on peut faire sonner des parties de bois parfaitement veiné et fendu dans le fil. Le son est surprenant, presque céleste, tant il est clair et limpide.

Le luthier écoute aussi les âmes et les chevalets avant de les poser, les faisant tinter en les lâchant sur l'établi, et il tapote les



tables quand il en peaufine les épaisseurs jusqu'à la note voulue.

Dans la longue élaboration d'un nouvel instrument, tout est équilibre et accordage, les deux mamelles de l'harmonie.



*Chevalets, âmes, canif et pointe aux âmes*


## EXPERTISE

Plus nous nous éloignons du moment de la création d'un instrument, plus son expertise devient difficile, plus la preuve de sa provenance et de son authenticité devient ardue et compliquée à fournir. Plus les années avancent, plus les tableaux sont retouchés, réentoilés. Quant aux violons, étant avant tout des outils, ceux du musicien, ils ont été, au cours des siècles, considérablement modifiés : l'intérieur, le manche original remplacé et rallongé au moyen d'une enture et, bien sûr, le vernis retouché et toutes les pièces du montage, chevalet, âme, touche, chevilles et âme refaites. Aussi longtemps qu'une vraie éthique de restauration n'existait pas, les luthiers, au lieu de conserver la volute originale, signature de l'auteur, remplaçaient carrément tout le manche, donnant parfois l'occasion à la volute originale de réapparaître sur un autre violon.

J'ai même vu le cas incroyable d'un très beau violoncelle vénitien de Domenico Montagnana monté d'une tête d'un Stradivarius de la meilleure période. Un collectionneur qui possédait un instrument de la même époque du Maître de Crémone, dont la tête manquait (celle de l'instrument et non celle du collectionneur), a proposé jusqu'à un demi-million de dollars pour cette volute. J'ai donc suggéré au soliste de lui faire une parfaite copie d'une volute de Montagnana mais, à ce jour encore, après une dizaine d'années, il se refuse catégoriquement à cette opération. On voit donc que, dans la lutherie, la prise de conscience d'un patrimoine précieux à conserver « dans toutes ses parties » s'est manifestée un peu plus tard que dans les Beaux-Arts.

Grâce à Vasari qui, dans ses *Vies*, décrit par le menu la vie et l'œuvre de ses confrères peintres et sculpteurs, on a pu très tôt





avoir des informations sur les grands artistes de la Renaissance, ses contemporains. Mais il a fallu attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle et l'époque romantique pour que naissent les premiers critiques et experts. Ce sont des personnalités modernes, à l'image de Bernard Berenson, qui ont rétabli des vérités et sorti de l'ombre des peintres oubliés, des primitifs italiens au Caravage. Avec Berenson est né le concept du « connoisseurship », l'historien de l'art scientifique autant qu'empirique, à l'œil critique et aiguisé.

Si, dans le marché de l'art, chaque artiste a ses experts reconnus à qui l'on s'adresse pour obtenir un certificat d'authenticité, on donne aussi ce pouvoir à l'épouse ou aux descendants de maîtres moderne ou contemporains.

Dans le domaine de la lutherie, il n'existe aucune description ni aucun historique fait par un contemporain des grands maîtres. On ignore, par exemple, la date précise et le lieu de naissance de Stradivarius, pourtant célèbre de son vivant. Rappelons que le luthier était avant tout un artisan, souvent illettré, et que les instruments de musique se trouvaient relégués au rayon du mobilier dans les inventaires des Medicis ou du roi de France. Il faut attendre le comte Cozio di Salabue (1755-1840), l'un des tout premiers collectionneurs de violons et qui, après l'achat de l'atelier (bois, modèles, outillage, etc.) de Stradivarius à son fils Giacomo, œuvre à une classification et une description de tous les violons du Maître qu'il a pu voir ou posséder. Il décrit aussi les instruments d'Amati, de Guarnerius et d'autres artisans célèbres. Toutes ses notes et croquis, consignés dans son journal, ont été publiés en 1950 dans le fameux *Carteggio*, son volumineux journal, annoté et illustré de nombreux croquis, qui reste une archive précieuse.


Les véritables premiers experts et archivistes sont les membres de la dynastie des Hill de Londres qui couvre presque trois siècles. Son plus illustre représentant, William Ebsworth (1817-1895) publie le premier catalogue raisonné de l'œuvre de Stradivarius en 1903, ainsi qu'un autre volume de référence sur la famille des Guarnerius. Au fil des ans, les Hill ont le privilège de voir d'innombrables instruments dans leur état original et peuvent soigneusement analyser les styles, les écoles et l'évolution de la facture des violons au cours des siècles. Ceci n'a été possible que grâce à leur position dominante sur le marché ainsi qu'au sérieux et à l'éthique de leur atelier.



*Violoncelle de Luigi Amici, Rome 1818*







Voir le plus possible, enregistrer les contours des ouïes et des volutes, reconnaître l'intégralité d'un vernis ou de chacune des parties qui composent le violon sont les conditions pour devenir un expert. Pour cela, la fréquentation des ventes aux enchères, les échanges avec les collègues et l'activité d'un atelier sont évidemment essentiels.

Aujourd'hui, pratiquement tous les instruments et les archets importants sont certifiés, connus et publiés. Quand une vente importante se conclut, les « papiers » en sont la condition première. Il n'est pas rare qu'un Stradivarius soit accompagné de nombreux certificats car, de plus en plus, à part dans le cas des Hill et de quelques autres, on conteste, pour des raisons de garantie principalement, les certificats d'experts modernes à peine ces derniers décédés.

Il y a bien sûr quelques outils nouveaux utiles à l'expertise. Les lampes à UV, utilisées également pour l'analyse des vernis, permettent de voir chaque retouche ou de découvrir si le fond de vernis confirme l'attribution à un auteur précis.

Une autre technique capitale, la dendrochronologie, permet de dater la coupe de l'arbre dont on a tiré la table. L'épicéa en effet, avec ses fibres apparentes, permet, si l'on photographie et agrandit une suite de ses veines, de déterminer l'année exacte de la coupe et la provenance de l'arbre. Seule une date précédant celle indiquée sur l'étiquette ou proposée par le certificat rendra l'attribution crédible.


L'étiquette ainsi que les marques au fer placées à l'intérieur de la caisse sont si souvent falsifiées qu'il faut les regarder après s'être fait une idée précise de l'attribution qui, souvent, est celle du premier coup d'œil.

Mais pourquoi donner une telle importance à l'expertise ?

Les prix exorbitants qu'atteignent certains violons sont déterminés par leur authenticité et leur état de conservation. Le son, dont on pouvait penser qu'il entre aussi dans les critères de valorisation, est considéré comme trop subjectif.

Voici deux exemples de découvertes d'experts que j'ai eu la joie de vivre.

Passant un jour à Rome à la via Panisperna, cette antique rue qui traverse le vieux quartier de la Suburra derrière le Colisée, mon œil est attiré par trois instruments exposés dans la vitrine




d'un antiquaire. Il y a un tympanon, instrument parent de la cithare de forme trapézoïdale, une guitare baroque napolitaine de Fabbricatore et, au milieu, une très belle boîte en bois peinte en vert qui se transforme en lutrin quand on l'ouvre, avec deux candélabres pour éclairer la partition. Elle contient un violon extraordinaire en état d'origine, avec même ses cordes en boyau, son chevalet et ses chevilles baroques. Un vernis orange doré et un modèle que je situe immédiatement à Mantoue, ville où a travaillé Monteverdi à la cour des Gonzague et qui a été le siège d'une belle Ecole de lutherie, Petrus Guarnerius en tête. Il y a aussi, à l'intérieur, une partition manuscrite : la Méthode de Campagnoli et un archet italien à la courbe reconnaissable, représenté dans les portraits de ce Maître. Quelques invitations adressées à un noble de Viterbo pour un bal masqué donné par les Français qui occupaient l'Italie en 1803.

Je paie évidemment le prix sans marchander car j'avais peut-être découvert le violon du grand violoniste et pédagogue Bartolomeo Campagnoli (1751-1827). Curieusement, la seule chose qui manquait était l'étiquette qui avait été grattée à l'intérieur. Je suis convaincu, après l'avoir aussi montré à mes confrères, qu'il s'agit d'un Camillo Camilli construit dans la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Je le montre enfin à Charles Beare à Londres, l'expert le plus respecté du moment, qui, impressionné par cet objet intact que mon maître Jacques Français avait déjà surnommé « Le joujou ». Beare l'attribue catégoriquement à Tommaso Balestrieri, dans sa première époque, influencée par Camillo Camilli mais déjà pleine de sa forte personnalité. D'après lui, cet instrument avait donc été construit entre 1750 et 1760 à Mantoue. J'ai gardé ce merveilleux objet pendant des années, avant de m'en séparer douloureusement, le vendant tout de même vingt fois plus que je ne l'avais payé.

Une autre belle découverte s'est produite alors que je faisais des recherches sur l'Ecole Romaine (« Roma e i suoi Leutari, 2007 »), peu étudiée et surtout connue pour les excellents violoncelles de David Tecchler ou de Michael Plattner. La particularité des luthiers romains réside d'abord dans leur origine germanique, des artisans bavarois, autrichiens et suisses allemands immigrés ayant fui les guerres de la Contre-Réforme pour venir travailler





au service du Pape et des familles nobles romaines où, à l'image des Doria Pamphili, les Palais comprenaient un salon de musique et un atelier de lutherie. On m'apporte un jour de Francfort un violoncelle très joli, de style romain, mais plus fin et tardif. Il est décoré sur le haut du fond d'une miniature peinte, représentant une nativité, avec la mention « Roma 1778 » et une marque au fer « Roma ». Il porte une étiquette apocryphe de Joseph Odoardi d'Ascoli Piceno.

Quelques mois plus tard, je trouve par un hasard extraordinaire, toujours en Allemagne, un autre violoncelle aux lignes et au modèle identiques, lui aussi orné au dos d'une nativité, marqué au fer « Roma » et daté « Roma 1818 ». Je consulte alors mes confrères; tous sont d'accord pour le situer à Rome au détour du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, mais sans parvenir à lui attribuer un auteur. C'est seulement deux ans plus tard qu'un troisième violoncelle identique arrive de Paris à l'atelier. Cet instrument avait conservé son étiquette originale qui disait: « Luigi Amici, Fabbricatore d'Armonci, Roma, via del Pellegrino ».

C'est donc, à l'image de la pierre de Rosette, ce troisième violoncelle qui me permet de sortir de l'oubli un luthier connu uniquement pour ses guitares et ses mandolines. Je conclus aussi, à cause de l'adresse de son atelier, que les nativités qui ornent ses instruments, étaient un atout de plus pour attirer de sa vitrine les pèlerins qui passaient par la Via del Pellegrino pour atteindre Saint Pierre du Vatican. Depuis la publication de mon ouvrage, j'ai découvert cinq autres violoncelles de ce maître.

## VIOLONS D'ENFANT

L'étude du violon doit commencer très tôt dans l'enfance. On débute en général entre quatre et cinq ans avec un instrument 1/8 ou 1/4. Ces formats réduits qui progressent d'un quart jusqu'à l'entier n'ont rien de proportionnel ni de strictement mathématique.


Prenons l'exemple du violon 1/2, qui est joué par un enfant de 8 à 10 ans et qui n'est pas la moitié d'un format pour adulte. Sa caisse mesure en effet 30 cm, contre 35,5 pour un entier. Cette convention permet donc au petit élève de progresser au fur et à mesure de sa croissance.

Beaucoup d'ateliers contemporains vivent principalement de la location de centaines de violons d'enfant, solution pratique pour les parents qui ne débourseront vraiment qu'à l'achat du premier violon entier, ne prenant pas le risque d'un investissement qui pourrait se révéler hasardeux, puisqu'un grand nombre de petits violonistes, découragés par la difficulté, posent rapidement l'archet ni ne veulent plus entendre les miaulements qu'ils produisent. C'est d'ailleurs souvent, après la déception première, un grand soulagement pour les proches !

On connaît plusieurs petites merveilles anciennes qui attestent de l'usage traditionnel du petit format pour les enfants. Deux charmants petits 1/4, l'un de Stradivarius, l'autre de Guarneri del Gesù, font l'orgueil de la collection de Charles Beare à Londres. Un Amati de 28 cm a été le premier violon joué par Niccolò Paganini ; il est resté dans la famille jusqu'au milieu du siècle dernier.

Lorsque j'étais apprenti, mes premières timides commandes ont été des demis et des trois-quarts pour des enfants qu'on supposait doués.





À l'aube de mes vingt ans, j'avais fait le voyage de Rome pour livrer à Anna Maria Cotogni un « demi » pour l'un de ses élèves. Anna Maria, après une jolie carrière de soliste, était désormais un professeur très apprécié par les petits. Elle leur consacrait tout son temps et sa patience. L'enseignement avait pris une grande place dans sa vie qui ne lui avait pas donné le bonheur d'avoir des enfants elle-même. Quand j'ai pu passer la porte de son appartement au « piano nobile » d'un grand palais de la Via del Corso, elle m'attendait, menue et tirée à quatre épingles. Elle paraissait petite sous les hauts plafonds à caissons de la pièce immense où elle donnait ses leçons.

Le petit Alessandro et ses parents se tenaient auprès d'elle, anxieux d'entendre les premières notes du petit instrument que j'avais construit avec le plus grand soin dans ma chambre-atelier de Crémone et que j'avais dédié à l'intérieur.

J'avais dix ans de plus que mon commanditaire et le résultat sonore a été à la hauteur des capacités de deux débutants qu'on espérait prometteurs.

Satisfaits, les parents m'ont payé en lires sonnantes et trébuchantes tandis qu'Anna remplissait mes poches de bonbons et que le petit Alessandro, découvrant son nom inscrit à l'intérieur de son instrument, s'écriait : « Quand tu seras mort, mon petit violon deviendra un grand violon ! »



*Violon d'enfant 1/8 huitième, fait à Paris par Nicolas Lupot en 1813 pour le Roi de Rome, le fils de Napoléon né en 1811 (coll. privée, Paris)*







## LES CANNES À SYSTÈME

Un de mes maîtres, le très respecté et aristocratique Pierre Vidoudez (1907-1994), travaillait dans le bel atelier hérité de son père Alfred, au 20 de la rue de la Corraterie à Genève. Cette rue bordée d'arcades, qui mène du quartier des banques à la place Neuve, siège du Conservatoire et du Grand Théâtre, a été ainsi nommée car à l'époque, un forgeron y était installé et il y faisait courir les chevaux à peine ferrés pour tester la solidité de son travail. Mon maître racontait d'ailleurs que c'est dans cette forge qu'avait été découvert le Stradivarius *Boissier*, pendu au mur et plein de suie. Un gitan l'avait laissé en paiement quelques années auparavant.

En décembre, tous les commerçants de la Corraterie s'accordaient pour décorer leurs vitrines sur un thème commun.

Cette année-là, alors que j'étais le jeune apprenti de l'atelier, on a fait appel à Madame Catherine Dyke, qui avait rassemblé au cours des ans une magnifique collection de cannes à système et qui venait de publier un ouvrage de référence sur le sujet. Elle a accepté de prêter ses plus belles pièces et c'est ainsi qu'on a pu admirer jusqu'à Noël, chez notre voisin le marchand de tableaux, la canne de Toulouse-Lautrec, qui contenait ses couleurs, ses pinceaux, sa palette ainsi qu'une petite fiole d'absinthe cachée dans le pommeau. L'armurier, quant à lui, expose une canne-fusil, une canne-épée et d'autres armes terrifiantes. La vitrine du bijoutier étincelle de cannes ornées d'or, de diamants et de rubis, celle de la banque, de cannes à réservoirs secrets de pièces et de billets et chez nous, la canne-flûte, la canne-lutrin et, bien sûr, la canne-violon.

Un véritable « Festival de cannes » à la Corraterie !



*Canne-violon allemande du XIX<sup>e</sup> siècle*







## LES OUÏES (OU FF)

Les FF sont les deux ouvertures latérales en forme de S, découpées sur la table du violon. Le terme technique usuel serait plutôt « ouïes » mais les luthiers disent les « effes », réminiscence du temps où le caractère d'imprimerie était le même pour les deux lettres.

Leur fonction est très discutée. Serait-elle le produit du hasard, de l'empirisme ou d'une longue évolution, toujours est-il que, depuis l'apparition des premiers violons, leur forme est la même, avec les infimes variations qui ne sautent qu'aux yeux des spécialistes et leur permettent de définir l'auteur, l'époque ou le style de l'instrument examiné. Deux petites encoches en leur milieu définissent l'emplacement du chevalet. Leur fonction acoustique est plus complexe qu'en apparence. Le son ne sort pas à proprement dit des ouïes puisque les vibrations produites par les cordes et qui mettent en vibration la table et la caisse de résonance se propagent par ondes directement à partir de l'espace entourant le violon.


En fait, la surface comprise entre les FF définira la zone de vibration centrale de la table. La puissance, la qualité d'émission et toutes les caractéristiques de la sonorité du violon dépendront de cette zone où les vibrations prennent leur origine. Quelques auteurs lyriques ont émis l'hypothèse que la forme de F serait un hommage au roi de France, François 1<sup>er</sup>, grand amoureux de la culture italienne, qui avait emmené à son retour des guerres dans la péninsule nombre d'artistes dont le plus grand, Léonard de Vinci. On lui attribue aussi des commandes de violons, précédant d'une génération celles de Catherine de Médicis et de son fils



*Ouïe d'un violon de David Tecchler, Rome 1722*







Charles IX. Mais la thèse paraît bien fantaisiste et serait une des nombreuses manifestations de la tendance française de s'attribuer tous les mérites artistiques.

Un effet de la propagande, bien réel celui-ci, m'a sauté aux yeux à l'ouverture d'un étui qu'on m'avait apporté à l'atelier. Le violon présenté à mon expertise était percé de deux ouïes découpées en forme de faisceaux fascistes, ces grandes haches au manche cerclé de bâtons que les légionnaires romains portaient en bannière et que Mussolini avait choisies pour nommer son mouvement et adoptées en symbole.

Ce violon portait l'étiquette du grand Giuseppe Fiorini, datée de l'an II de l'ère fasciste (1924) et une dédicace vibrante au Duce. Cette création d'un grand auteur moderne était vraiment hideuse et elle me rappelle que la plupart de mes confrères italiens de cette époque avaient adhéré aux idées de Benito Mussolini qui adorait le violon, en jouait et voulait rappeler que, comme beaucoup de belles choses de ce monde, cet instrument était né en Italie.



## GAUCHERS

Curieusement, en musique, on évoque peu le problème des gauchers, qui représentent tout de même quelque 15 % de la population.

Ceux qu'on remarque le plus sont les guitaristes modernes, tels Jimmy Hendrix ou Paul Mac Cartney. Les Beatles qui ont triomphé avec leurs chansons et leur image lisse et gentille, offraient en plus à leurs fans une jolie image symétrique avec une guitare basse de gaucher et deux guitares de droitier qui remplissent parfaitement l'espace.

Plus facile à inverser grâce à sa table plate, barrée généralement de manière homogène, la guitare est assez souvent jouée par des musiciens qui tiennent le manche de la main droite et grattent les cordes de la gauche et les guitares pour gauchers sont aujourd'hui chose courante dans le commerce.

Pour les instruments à archet, c'est une autre paire de manches. À l'intérieur d'un violon, la place de l'âme est à droite, sous les cordes aiguës et celle la barre d'harmonie (« Bassbalken » en allemand) à gauche sous les cordes graves. Il faut, si l'on inverse les cordes, refaire la barre et l'âme ainsi que le chevalet qui est asymétrique, la distance de la corde à la touche variant selon son diamètre.

Même si les gauchers ont été réprimés jusqu'à une époque récente, on trouve dans leur nombre Isaac Stern, Anne-Sophie Mutter ou Pablo Casals, qui ont accompli malgré tout les carrières que l'on sait, tenant l'archet à droite et le stylo et la fourchette à gauche.

Une image m'avait frappé lors d'un concert du Quatuor Castagneri : le deuxième violon, gaucher, était assis à droite, en face du premier, plaçant l'alto et le violoncelle au centre.



Les deux archets s'élevaient harmonieusement dans l'espace en symétrie.

La scène m'a rappelé l'histoire d'un musicien de l'Orchestre de la Suisse Romande qui, à mi-carrière, demande à mon maître Pierre Vidoudez de transformer son beau violon de Joseph Hel pour un coming-out de gaucher, contrarié dès ses premières années du conservatoire.

On le déplace donc à l'extrême gauche de l'orchestre, afin que son archet n'aille pas se planter dans l'œil de son voisin de pupitre.

On ne peut se passer du luthier pour monter un instrument pour gaucher, ce que j'ai eu l'occasion de le faire à plusieurs reprises pour des petits violons de débutants, les suivant ensuite du 1/2 au 3/4 jusqu'au format entier.

Charlie Chaplin est sans doute le plus célèbre des violonistes gauchers. Il travaillait en autodidacte six heures par jour, désirant ardemment devenir violoniste en plus d'être un mélodiste génial qui composait la plupart des musiques de ses films.



*Façade du palazzo Ricci, les deux fenêtres grillagées à droite sont celles de l'atelier.*



## VALERY GERGIEV

Ce soir-là, après le concert au Parco della Musica, il y a réception chez la princesse Lancellotti au salon de son palais de la via dei Coronari.

On attend le Maestro Valery Gergiev qui a dirigé l'Orchestre de l'Accademia di Santa Cecilia dans une troisième symphonie de Mahler inoubliable. Il est précédé par sa réputation de bourreau de travail, toujours entre deux avions et peu regardant sur l'étiquette et les bonnes manières.

Mais ce n'est pas un problème dans l'atmosphère compassée, blasée et décadente des salons romains où l'on s'ennuie beaucoup et où les marquises botoxées rêvent de « *trasgressione* » mais très peu de culture, puisqu'elles subissent celle de leurs ancêtres depuis des siècles.

Le Maestro arrive après les *antipasti*, un téléphone portable vissé à son oreille et une assistante à ses côtés qui fait les salutations d'usage à sa place.

Pendant que les convives mangent et devisent joyeusement autour d'une table dressée avec le plus grand soin, fleurs blanches, couverts en argent et vaisselle liserée d'or, le Maestro est à la fenêtre, au bout du salon, manipulant deux portables à la fois.

Le cheveu long et gras, une barbe de deux jours, la peau encore luisante des sueurs du concert, l'homme ne donne pas vraiment envie de l'approcher.

Quand il se décide enfin à nous rejoindre, on sert déjà le *primo*: des *linguine* aux artichauts. Il saisit une assiette remplie à ras bords et s'isole à nouveau, tout en parlant en russe et en anglais à ses deux appareils téléphoniques.



Mais personne ne semble lui en tenir rigueur.

On est ainsi à Rome. Estérophile, fier de recevoir des célébrités lointaines, tout en étant certain de détenir le monopole, non seulement du bon goût, mais aussi de l'art de vivre et d'une certaine culture héritée de la nuit des temps.

Il en va ainsi tout au long de cette étrange soirée ; la noblesse romaine reçoit l'un des plus grands chefs du moment, avec tous les fastes et les honneurs dus à un grand artiste, et ne se formalise pas de son comportement de mufle qui regarde à peine ses hôtes et s'en va manger dans son coin.

En fait, tout concordait pour donner raison une fois de plus à nos commères : « Tous des Barbares ! »

Quand on nous sert le café, Gergiev vient enfin se rasseoir à côté de la maîtresse de maison.

Elle lui présente ses invités et, quand arrive mon tour, elle explique quelle est mon activité, mon *hobby* passionnant ! Ainsi voit-elle mon métier, car chez les aristocrates romains, on ne travaille pas depuis des générations, du moins pas pour gagner sa vie.

Je reste exotique dans ce milieu où l'on me connaît comme l'ex-fiancé de Nila C.d.S., une princesse de sang qui me regardait partir à mon atelier tous les matins avec une incompréhension mêlée d'admiration.

L'œil de Gergiev s'allume et il m'attire, tasse à la main et cigarrillo au bec, vers « sa » fenêtre, me demandant s'il peut passer à mon atelier le lendemain à la première heure.

Il disparaît peu après, sans remercier ni saluer personne.

Quant à moi, je dois rester encore deux longues heures à écouter les derniers potins en essayant de placer quelque anecdote digne d'intérêt.

Le lendemain, vers 8 heures, le Maestro arrive, toujours flanqué de son assistante.

Je crois qu'il n'avait pas dormi ; il n'avait en tout cas eu le temps ni de se changer, ni de se raser. On a une demi-heure avant qu'il ne courre à l'avion pour Londres où il dirige le soir même. Il veut voir mes violons, mais très vite il en vient au but de sa visite et me demande si j'ai un Stradivarius à vendre.

Il m'explique qu'il s'affaire à doter son orchestre de Saint-Pétersbourg, le Marinsky, de grands instruments prestigieux.

– J’ai déjà acheté une dizaine de grands instruments. Mon orchestre est l’un des meilleurs du monde. Il *doit* avoir de bons violons!

– Mais comment financez-vous pareille entreprise?

– Monsieur, (il parle toujours plus vite), sachez que la Russie a toujours eu la culture des grands instruments. Le Prince Youssouпов par exemple, avait réuni dans son immense palais de St Petersburg pas moins de 27 Stradivarius ainsi qu’une quantité d’autres grands noms de l’époque classique italienne. Il en a emporté une grande partie dans sa fuite en France après l’assassinat de Raspoutine, perpétré avec ses amis. Le reste de ses trésors a rejoint la Collection d’État conservée à Moscou et est mise à la disposition des virtuoses russes. J’ai donc convaincu, poursuit Gergiev toujours plus enflammé, le président Putin de financer l’opération. Il reste un crédit de quelques millions que je dois dépenser avant la fin de l’année.

– Nous sommes le 2 décembre!

Avant de courir à son taxi, il me propose de m’envoyer un violoniste dans une semaine pour essayer les violons que je pourrais lui présenter.

Devant la grande porte de l’atelier, je vois la limousine s’éloigner sur les pavés de la Piazza de Ricci. Quel homme incroyable! mi-monstre, mi-génie. D’où lui vient cette énergie désespérée? Comme s’il devait mourir demain...

Il courait le monde, il était déjà titulaire de trois orchestres. Invité partout, il était la coqueluche du public et de ses musiciens qu’il dirigeait avec un cure-dents! Mais rien sur son visage rude, n’exprimait le bonheur ou le plaisir; malgré l’aisance et le talent, tout était fatigue et effort apparent. Droit dans ses bottes, il devait accomplir dans une boulimie incroyable sa grande mission musicale.

Le temps pressant, je fais venir deux Stradivarius. L’un de 1701 et l’autre, tardif, de 1730 et me mets au travail pour que la mise au point sonore et le réglage soient parfaits.

Le violoniste arrive de Rotterdam et passe la matinée à essayer les deux violons. A l’évidence, le 1730 est le meilleur.

Je fais le point avec Gergiev par téléphone, lui annonçant le choix et le prix du violon. Il ne marchandé même pas, mais exige que je livre l’instrument personnellement à St Pétersbourg la dernière semaine de décembre.



Je proteste et affirme avec énergie que jamais je ne risquerais le passage de la frontière russe, l'une des plus dangereuses au monde, dotée d'un pouvoir et d'une bureaucratie encore tout soviétiques.

– C'est la condition, Monsieur, vous convoyez l'instrument et tout se passera bien, vous verrez !

Je réfléchis quelques jours mais, déjà pressé par les problèmes qui s'accumulaient à l'atelier, je décide de m'exécuter. J'embarque à l'aube, un peu tremblant et nostalgique comme à chaque fois qu'il faut laisser cette ville au parfum si particulier, nimbée de cette lumière unique, avec en plus, le fumet du premier café du matin.

Le vol fait étape dans l'énorme aéroport de Francfort. Mon étui me semble toujours plus lourd, je n'ai aucun papier de passage, aucune transaction douanière n'ayant été possible à cause du délai si bref et des vacances de Noël. Il ne me reste plus qu'à prendre l'air distrait d'un violoniste en tournée.

Quand finalement l'avion se pose à l'aéroport de St Pétersbourg, je m'avance terrorisé vers la sortie où m'attend une jeune femme postée à la porte douanière et portant une pancarte à mon nom. Elle s'adresse à moi dans un italien parfait et me précède auprès des fonctionnaires.

Je n'avais encore jamais vu s'ouvrir une barrière douanière avec tant de facilité, les hommes en uniforme étaient pratiquement au garde-à-vous à notre passage. J'ai alors compris le réel pouvoir du Maestro Gergiev, l'ami du président Putin.

La voiture qui nous conduit à l'hôtel s'approche de la ville, fendant une bise glaciale.

Mon accompagnatrice me raconte l'histoire de sa ville, des architectes italiens mandatés par Pierre le Grand jusqu'au siège de Leningrad qui a résisté aux troupes nazies au prix de plus d'un million de morts. Elle me remet une invitation pour la représentation du soir, *Guerre et Paix* de Prokofiev.

Le chef, dans l'avion de retour des États-Unis, n'arrivera qu'en fin d'après-midi et m'attendra dans sa loge avec le violon après le concert. Une balade dans Saint-Pétersbourg s'impose, malgré la température et cette grande mélancolie qui se dégage de cette architecture, certes très belle et harmonieuse, mais froide et déserte. De plus, comme pour tout habitant de Rome, quelle que soit la ville où l'on débarque, l'impression est toujours faible... il manque la douceur, l'histoire millénaire, la végétation et surtout, la lumière !

Mais déjà, la nuit tombe et je suis curieux de découvrir le Marinsky, ce vieux théâtre qui avait retrouvé son nom d'origine après avoir été rebaptisé *Kyrov* pendant la période soviétique.

Un énorme chantier s'ouvrait à côté de l'ancien théâtre. On m'explique qu'on construit le Marinsky II, plus grand et plus adapté. On restaurera alors l'ancien, ce qui donnera plus de possibilités pour la programmation du Maestro Gergiev. Le bâtiment est vétuste en effet, mais magnifique. Je m'installe dans la loge royale et le spectacle, oui, le spectacle commence.

Une foule incroyable de figurants se répand sur la scène, une véritable fresque historique, gigantesque se déploie sous mes yeux. Le tout est dirigé par le Maestro en grande forme, alors qu'il n'était arrivé qu'à la dernière minute.

C'est interminable.

Je me retrouve peu avant minuit, avec mon violon, à faire la queue dans le couloir qui mène à la loge du Chef-Directeur-Administrateur. Je réalise, au nombre des courtisans, que le Maestro règne sans partage sur la musique de son pays, à l'image d'un Lully ou d'un Pierre Boulez.

Et c'est en pleine nuit qu'enfin j'entre dans son grand bureau, donne le violon et les certificats. Le Maestro, très affable et satisfait m'assure qu'il donnera toutes les instructions au bureau du théâtre le lendemain, avant son départ pour l'Allemagne.

La transaction se déroule parfaitement et je rentre soulagé.

L'orchestre du Marinsky possède aujourd'hui plus de dix Stradivarius et une vingtaine d'instruments d'autres grands maîtres anciens.

Mais c'était sans compter avec l'évolution des mœurs et des usages bancaires.

Je reçois rapidement une convocation du Ministère public de la Confédération à Berne, où je suis interrogé pendant six heures. La banque suisse qui s'était occupée de la transaction m'avait dénoncé, en voyant la mention « Russian Government » à côté de la somme à six zéros créditée.

Malgré les justificatifs et les certificats d'authenticité, j'ai été poursuivi pour blanchiment. Le secret bancaire n'existe plus et la légèreté avec laquelle j'avais toujours traité ce genre d'affaires m'a plongé dans des problèmes infinis et a participé à me précipiter dans une longue descente aux enfers.



## PIACENZA ET GUADAGNINI

La *Pianura Padana* (la plaine du Pô) s'étend de Turin au delta de Venise. Le fleuve qui la draine est large et puissant, souvent blanchâtre, presque crémeux. Il coule à l'image du Nil, fertilisant tout le Nord de l'Italie, des rizières du Piémont aux champs de blé, de maïs et de légumes de Pavie, Crémone et Mantoue.

Les luthiers de l'Époque classique utilisaient « *l'acero nostrano* » (l'érable de chez nous) qui croissait en abondance sur ce territoire, mais la déforestation et l'industrialisation l'ont fait disparaître au profit des grandes cultures et les rares arbres qui découpent encore un peu le ciel de cette morne plaine sont les grands peupliers qui « neigent » au printemps et font tant souffrir alors les victimes du rhume des foins.

Ce large territoire est devenu aujourd'hui l'une des régions les plus industrialisées d'Europe : les *capannoni* (petites usines) pullulent entre les exploitations agricoles et aux alentours des villes.

Franco était le stéréotype de ces petits industriels du début de l'ère Berlusconi. Il possédait une usine prospère qui fabriquait des éléments informatiques et habitait, dans le centre historique de Piacenza, un petit palais du xvi<sup>e</sup> siècle qu'il restaurait avec goût. Son épouse Vittoria multipliait les réceptions avec la bourgeoisie locale et participait activement aux œuvres de bienfaisance de la petite ville. Ce couple sans enfants consacrait ses week-ends et ses vacances à sillonner l'Italie et le sud de la France au volant d'un élégant cabriolet italien. C'est lors d'un passage à Florence que Franco et Vittoria entendent leurs premières notes de musique de chambre.

Sur la colline de Fiesole, un filet mélodieux s'échappe de l'église.

Ils entrent et sont foudroyés par un quatuor à cordes, quatre jeunes concentrés sur leur instrument interprètent *Rosamunde* de Schubert. Des participants à l'Académie d'été du Maestro Farulli, altiste du légendaire Quartetto Italiano.

Le couple s'établit alors pour quelques jours dans un hôtel voisin et se plonge peu à peu dans l'ivresse d'un répertoire inconnu, prenant et fascinant. La découverte de jeunes gens passionnés, menés par ce grand personnage charismatique, communiste fervent et tyrannique, est pour eux une révélation.

Il faut faire quelque chose, participer à ce petit miracle et donner un sens à leur vie en aidant ces jeunes.

D'abord, acheter des instruments.

Franco arrive à l'atelier avec une jeune violoniste de Milan. On essaie tout ce que contenait mon coffre-fort. Pendant qu'Alina joue, j'observe cet homme. Son regard concentré, de plus en plus acéré, et son oreille, vierge, mais complètement adéquate, incroyablement experte. Peu de commentaires, quelques jugements, péremptoirs mais extrêmement justes ! Le choix s'arrête assez vite sur un violon de Nicolas Amati de 1664, de petit format, un violon de dame.

C'est son premier achat et il scelle notre longue amitié.

Il me fait construire ensuite mon premier quatuor, harmonisé dans le même bois, sur le modèle du luthier classique de Piacenza, Giovanni Battista Guadagnini.

Ces instruments ont été mis à disposition du Quatuor Ravel de Lyon après sa victoire au Concours d'Évian.

Franco et Vittoria avaient assisté à l'événement. Peu après, ce même quatuor remporte les premières Victoires de la Musique à Paris, avec mes instruments neufs. On me fait monter sur scène avec eux et, pendant que dégoulinent les remerciements au micro, je n'ai d'yeux que pour le couple, ému aux larmes, assis au premier rang. Il existe donc encore en Italie des mécènes à l'image des Este, des Medicis et des Gonzaga !...

Franco se met ensuite à restaurer la Boffalora, une grande ferme à dix kilomètres de la ville, y aménage des chambres et un studio pour les répétitions et les enregistrements.

La collection d'instruments s'étoffe peu à peu avec un violoncelle de Tecchler, un autre de Grancino, un violon de Santo Serafino, etc.



La Boffalora vit, la Boffalora vibre. Franco et Vittoria avaient créé une grande famille et des ensembles naissaient là, en rase campagne, et jouaient, de la brume matinale au brouillard du soir. Le Quartetto di Fiesole ou le Trio de Parme qui, vingt ans après, joue encore. C'est pour le violoniste de ce trio que j'ai apporté d'Allemagne un très beau Guadagnini, fait à Piacenza en 1744, le *Foltzer*. Je m'en occupais depuis des années, il était l'instrument d'un Konzertmeister de la Bayerische Rundfunk de Munich. Il fallait qu'il revienne dans sa ville natale, plus de 250 ans après sa construction. Avec son vernis blond, son modèle puissant et son extraordinaire sonorité large et chaude. La transaction a été longue, Franco était dur en affaires; il a fallu six mois pour conclure.

Je vais souvent à Piacenza, Plaisance comme on dit en français. Franco et Vittoria ont achevé les travaux dans leur palazzina raffinée de la Via Scalabrini.

Plafonds à caissons décorés, fonds en terre cuite ou parquets aux larges motifs. Cheminées en travertin, murs blanchis à la chaux et quelques très belles toiles anciennes. Pas de lustres ni de tentures, le tout est sobre et beau.

Je retrouve chez mes nouveaux amis mon goût de la rencontre, la curiosité et la joie des autodidactes. Comme eux, je n'ai pas fait de hautes études et chacune de nos retrouvailles est l'occasion de nous raconter nos nouvelles découvertes.

J'ai croisé, dans le salon de Vittoria, Federico Zeri, l'historien de l'art génial, vulgarisateur et intarissable puits de science, et sa consœur Mina Gregori, plus discrète mais l'une des grandes spécialistes de la Renaissance. Il y avait aussi des peintres, des artistes, des personnalités locales et bien sûr, des musiciens. Le Maestro Brainin par exemple, premier violon du Quatuor Amadeus, 120 kg de talent et de fatuité, tout fier de nous montrer son Stradivarius, le *Gibson*, de 1721. Ce violon avait disparu plus d'un demi-siècle, volé à Bronislaw Huberman en 1936 à New York. Le virtuose n'a jamais retrouvé son violon car le voleur, un modeste violoniste du Bronx, l'a joué toute sa vie en cachette. Sur son lit de mort, il a toutefois tout avoué à sa femme qui a rapporté l'instrument à la maison d'assurance qui avait dédommagé Huberman et offert à celle-là une coquette récompense.

Norbert Brainin, sans s'interrompre, faisait main basse sur les délices du buffet et les engloutissait à grand bruit tout en

révélant la somme folle qu'il avait déboursée pour acquérir le *Gibson*.

La fréquence de mes passages à Piacenza m'incite à entreprendre des recherches sur G. B. Guadagnini. Ce luthier que j'admire beaucoup était encore un mystère. C'est le seul ou du moins un rarissime exemple d'artisan itinérant, à une époque où on fermait les villes le soir et l'on était attaché au lieu, soit par corporatisme, soit au service d'une cour ou d'un maître. De plus, rien n'est plus difficile que de déménager un atelier de lutherie. J'en sais quelque chose...


Ce luthier a signé entre 600 et 650 instruments, tous puissants et pleins d'une personnalité très forte, dans cinq villes (!) : Piacenza (1745-1750), Milan (1750-1757), Crémone (1758), Parme (1759-1770) et Turin (de 1770 à sa mort en 1784). Il écrivait sur ses premières étiquettes « élève de Stradivarius » *alumnus Antonii Stradivari* ou « crémonais » *Cremonensis*, deux informations totalement fausses et destinées à se donner une paternité et une origine pour des raisons commerciales. Toutes ces particularités ont fait croire qu'avaient existé deux cousins, deux artisans distincts, qui s'appelaient également Giovanni Battista ; la réalité n'a été rétablie qu'en 1952.

Il faut aussi comprendre où G. B<sup>1</sup> est né, où il apprend le métier et qui est ce mystérieux père, Lorenzo Guadagnini dont on ne connaît qu'une trentaine d'instruments. Franco me présente alors un bibliothécaire archiviste qui se met au travail immédiatement. Après des mois de travail et aidé par un collègue américain, Duane Rosengard, il trouve l'acte de naissance daté de 1711 de Giovanni Battista dans le village de Bilegno à quelques kilomètres de Piacenza, Son père s'appelle bien Lorenzo mais est boucher et boulanger. De plus, les violons de Lorenzo, très beaux et caractéristiques, sont signés « Laurentius pater Guadagnini ». Depuis quand le premier membre d'une dynastie se qualifie-t-il « père » ? Il est donc quasiment certain que G.B. Guadagnini a fait les violons de son « père » et a adapté son style pour cela.

Autre particularité singulière: veuf à deux reprises, il se remarie à chaque fois quelques jours après et change de ville. Dans sa dernière période, à Turin, où il fonde une dynastie qui ne s'éteindra qu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, il est appelé au service du comte Cozio di Salabue, collectionneur, qui le fait travailler avec

1. On dit aujourd'hui chez les initiés un « Djibi » ou un « Guada » pour un Guadagnini comme un « Strad » pour un Stradivarius, un « Petrus » pour un Guarneri de Venise ou un « del Gesu » pour un Joseph II Guarneri.





les outils et peut-être même les bois de Stradivarius dont il avait racheté l'atelier.

Les contrats qui lient G. B. à son comte-employeur sont signés d'une croix. Nous sommes donc loin de la culture et du raffinement de Stradivarius. Mais Guadagnini était un incroyable autodidacte instinctif qui a très vite compris la beauté des modèles classiques crémonais et, les voyant quelques décennies après leur création, a été l'un des premiers copistes de l'histoire, patinant et vieillissant ses instruments afin de leur donner plus de prestige.

Franco et Vittoria, ravis des résultats de nos investigations, avertissent immédiatement les médias locaux. Tout y passe, interviews à *TelePiacenza*, articles dans la *Libertà*, concerts sur le *Foltzer* et d'autres violons de G. B. que j'avais apportés à Piacenza. La ville vibre de cette découverte, faisant la nique à Crémone, la rivale historique, distante d'à peine 40 kilomètres.

Que reste-t-il aujourd'hui de tout ce battage? Une rue des Guadagnini, Via dei Guadagnini, dans la zone industrielle, qui relie une usine à l'incinérateur à ordures et qui compte 5 numéros!



## LE VIOLON D'HENRI

Henri R. était assez petit, trapu, et avait de larges épaules. Le physique typique du bon violoniste, à l'image d'Isaac Stern ou de David Oïstrakh. Il était né à Nice, patrie d'une belle École de violon qui avait pour maître Charles Bistesi, lequel avait eu pour élève, entre 1941 et 1944, Christian Ferras.


Henri était un enfant prodige et, très tôt, il s'était lancé dans une belle carrière de soliste, tout en s'intéressant également à la direction d'orchestre et à la musique de chambre. Il a été nommé premier violon de l'Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, et c'est probablement dans cette ville qu'il est devenu un joueur invétéré, au point d'être obligé de quitter la Principauté en laissant derrière lui des dettes assez importantes.

Il est arrivé en Suisse où on lui a donné le poste de Konzertmeister de l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Là, il a vraiment débuté une grande carrière, et est devenu aussi un pédagogue réputé. Son jeu était clair, généreux et brillant. Il possédait un beau violon de Jean-Baptiste Guaragnini, daté de 1759, et ne sortait jamais sans lui.

Sa vie était simple ; je lui connaissais une compagne de temps en temps, mais pas d'enfant ni de famille proche. Il venait régulièrement à l'atelier pour des réglages et pour essayer mes violons neufs. Un jour, il est arrivé très agité et m'a confié qu'il avait perdu son violon au jeu.

Sa passion morbide ne l'avait donc pas lâché, il avait même obtenu de l'Orchestre un prêt du tiers de la valeur de son instrument pour couvrir ses dettes. Il ne fallait donc en aucun cas que cette affaire soit portée sur la place publique, car il perdrait à coup sûr son emploi et se retrouverait à la rue.





Il m'a demandé de lui faire une copie le plus rapidement possible et, en attendant, de lui prêter un violon car il avait déjà dit à ses collègues que son violon était en restauration.

J'ai hésité quelques heures, mais la misère de cet homme était grande et assister à un gâchis pareil m'était insupportable. J'ai donc accepté le défi. J'avais la chance de connaître très bien le violon et d'en avoir toutes les mesures et les photos. J'ai donc cherché du bois qui ressemblait le plus possible à celui de l'original, et me suis mis au travail jour et nuit.

Henri m'appelait tous les jours et venait voir régulièrement où j'en étais dans mon travail, me pressant de faire au mieux et, surtout, plus vite.

En lutherie, la copie est un concept assez difficile à faire admettre au profane.

On a tous en tête l'image des étudiants des Beaux-Arts qui plantent leur chevalet devant les tableaux classiques des musées pour les copier, en quelque sorte pour se faire la main. Ils acquièrent ainsi un maximum de technique avant de se lancer dans leur propre style.

Pour le violon, c'est un peu le contraire. Un jeune luthier acquiert la technique dans l'académisme de l'École ou chez son maître, puis au contact des instruments des grands maîtres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles lui vient l'envie de réaliser ses propres modèles et d'approcher l'incomparable finesse du travail de ces artistes, de rendre plus séduisant le vernis en le patinant au lieu de se contenter de ces couches uniformes, souvent oranges et froides, qui recouvrent les violons modernes.

L'art de la copie est un accomplissement en lutherie car, souvent, quand un musicien nous en passe commande, il faut d'abord que le son corresponde à l'original. Il veut une copie parce qu'il cherche un deuxième instrument, celui avec lequel il pourra voyager sans dommage dans les pays où le climat, la douane ou la politique posent problème.

Quand je passais les dernières couches de vernis, Henri demeurait toute la journée à l'atelier pour m'assister dans mon travail final.

Je n'avais jamais connu pareille naissance. Le temps pressait, je subissais un stress maximum. Mais là encore, dès qu'un bon violoniste passe l'archet sur les modestes quatre cordes de

l'instrument, le stress n'est plus qu'un mauvais souvenir, on refait surface, on retrouve le grand air. Oubliées les dettes, les hypothèques, les salles de jeu... Malheureusement l'art est dépendant de la vie quotidienne et des contingences de la société.

Quelques jours plus tard, Henri a retrouvé l'orchestre avec ma copie et personne n'a remarqué la substitution. Quelques violonistes du rang trouvaient même que la « restauration » était des plus réussies et que le son avait gagné en brillant.

Mais au bout de six mois, Henri ne m'avait toujours pas payé.

Étant moi-même compromis, je ne pouvais parler à personne de cette histoire. J'attendais donc avec patience, mais sans beaucoup d'illusions.

J'ai appris un jour qu'il avait quitté l'orchestre et la Suisse sans laisser d'adresse. Mais une année plus tard j'ai reçu un appel téléphonique provenant d'Angleterre. C'était Henri qui me demandait pardon et me disait être dans une situation inextricable.

Puis, plus rien...

Ce n'est qu'il y a cinq ans, c'est-à-dire presque vingt ans après la fabrication du violon, que j'ai retrouvé la trace, et de l'instrument, et du propriétaire.

Un confrère parisien, organisateur de ventes aux enchères, m'appelle pour me dire qu'il a reçu d'une vieille dame le mandat de mettre aux enchères une jolie copie d'un violon de Guadagnini. En examinant l'intérieur il avait trouvé au talon du manche ma petite marque au fer.

Comme cette dame n'en veut que deux ou trois mille euros, il me propose, très fair-play, de me le vendre de gré à gré, hors catalogue, pour ne pas faire baisser la cote de mes instruments.

Je reconnais aussitôt le violon d'Henri et j'apprends que le pauvre homme était mort dans le sud de la France une année auparavant, oublié de tous.

La copie d'Henri me reporte à une époque heureuse, quand ma vie intime et mon travail avaient pour cadre la même demeure ancienne : l'atelier, la famille, mes enfants, le salon de musique, etc. Ça sentait les copeaux et le vernis. Et les parquets craquaient sous nos pieds. Ma femme accueillait tout le monde avec chaleur et attention.


Le violon arrivé en Italie, je l'ai revendu très vite et ai été enfin payé pour le travail que j'avais accompli vingt ans plus tôt. C'est





*Le travail d'un vernis en copie*





une jeune violoniste du Sud, prénommée Gemma, qui le joue désormais. Mais avec sa nouvelle propriétaire, le violon a vécu rapidement une aventure assez incroyable; il était décidément marqué par le destin.

Deux jours avant Noël, Gemma se trouve dans un train à destination de Florence. Descendant à la station précédente, Santa Maria Novella, pour vérifier sa destination, elle s'aperçoit que le train a redémarré sans elle, en emportant son violon. S'en suit sur le quai de la gare une course folle entre Gemma et le train. Gemma réussit enfin à monter dans son wagon, mais hélas l'instrument a disparu.

Elle signale le vol à la police de la gare. Elle est désespérée, car ses parents avaient fait de grands sacrifices pour lui payer cet instrument et cette perte risquait de compromettre à jamais sa jeune carrière. Elle alerte aussitôt les réseaux sociaux et la presse qui font tout ce qui était en leur pouvoir pour aider la jeune fille à retrouver son violon.

Deux jours plus tard, le 24 décembre très exactement, une dame qui traverse une place du centre de la ville remarque, appuyé contre une poubelle, un étui de violon.

Elle trouve le nom de la jeune fille au dos de l'étui et lui restitue le précieux instrument, sain et sauf.

Tous les médias s'empressent de raconter ce conte de Noël, sans rien connaître du lourd passé qu'avait déjà le violon d'Henri.



## IGAL

Pendant une bonne vingtaine d'années, j'ai développé une intense activité d'organisateur et de commissaire d'expositions de violons et d'instruments anciens prestigieux.

Pour ma publicité bien sûr, par exhibitionnisme aussi, mais surtout dans le but de partager mon enthousiasme à découvrir des merveilles privées et inédites, avant l'avènement d'Internet. La durée limitée et le caractère exceptionnel qu'avait la présentation de violons de Stradivarius a toujours rencontré beaucoup de succès auprès d'un public venu pour admirer et entendre des violons rares mais aussi pour « contempler des millions », désireux qu'on lui explique cette niche du patrimoine artistique et le pourquoi des mythes et des valeurs incroyables qu'atteignent certains instruments de l'Époque classique italienne.

Il fallait de l'inconscience, ce bras armé des passionnés pour affronter les problèmes d'assurance, de douane, de sécurité, de financement et j'en passe...

À chacun de ces événements, des tableaux, des gravures, des manuscrits et bien sûr des concerts complétaient l'exposition des violons.

La plus belle a été sans conteste celle du Château Saint-Ange à Rome en fin d'année 2001. Baptisée « L'Arte del Violino » elle dura cinq semaines et faillit ne pas avoir lieu, car l'assureur qui devait couvrir 40 millions de dollars (violons, tableaux, archets, etc.) voulait nous « lâcher » à cause de la menace d'attentat contre le Vatican liée à celui du 11 septembre.

Mais tout s'arrange grâce à la persuasion de notre attaché de presse, Luca F., excellent négociateur qui a réussi à faire parler de



*Une des salles du château St-Ange à Rome, lors de l'exposition « l'Arte del Violino » en 2001*





l'événement sur tous les médias et à nous garantir un succès qui ne démerite à aucun moment. Il est très ouvertement homosexuel, vivant avec un steward de l'Alitalia dans son bel appartement de la via Margutta.

Quelle n'a pas été ma surprise de le voir habillé en ecclésiastique lors du vernissage !

– Mais enfin, Luca, ce n'est pas la Gay Pride ! lui ai-je lancé.

– Je suis prêtre mon cher, et *Monsignore*, de surplus, et je te défends de me blâmer, toi, le protestant divorcé !

C'était évidemment un argument, mais Rome se révélait à moi à nouveau comme le cul du diable !

Toutes les magnifiques salles du Castel Sant'Angelo ont été investies par les vitrines, les conférences et les concerts. Le public s'est pressé pour admirer neuf violons, un alto et un violoncelle de Stradivarius dans la salle du Trésor.

Une autre grande salle, attenante au balcon de la Tosca, était consacrée aux luthiers de l'Ecole Romaine que j'avais réunis pour que les habitants de la Ville Eternelle découvrent les œuvres des artisans qui se sont succédé dans les ateliers de la Via dei Leutari, proche de la Piazza Navona, pendant près de trois siècles.

Les autres salles montraient successivement les principales écoles italiennes : Venise, Crémone, Milan, Bologne, etc. Il y avait même un espace consacré aux archets français et un autre aux instruments baroques.

Et partout, sur le parcours de cette exposition pharaonique, des tableaux à thème ornaient les murs des salles et des couloirs de l'antique mausolée d'Hadrien.

Il y a eu d'autres expositions spectaculaires dont celle de l'Hôtel de Ville de Bruxelles au centre du cadre magnifique de la Grand-Place. Là aussi un grand succès public puisque la Belgique, nous le verrons plus loin, est l'une des patries des grands violonistes et le siège du Concours Reine Elisabeth.

Il y a eu aussi celles de Valence, au Palau de la Musica, celle d'Este, près de Venise et tant d'autres. Mais la première expérience a été celle que j'ai organisée dans le petit et charmant Musée historique de La Chaux-de-Fonds, ma ville natale, en 1993. Sous le patronat du Rotary-Club local et dans le cadre d'une master-class donnée par le maître italien Franco Gulli, dépositaire du Stradivarius *Berthier* de 1716, j'avais réuni huit violons d'Antonio

Stradivari, des documents et des tableaux, dont quelques œuvres d'Oskar Kokoschka : une série de dessins à l'encre, une succession impressionnante des mimiques d'un violoniste ainsi qu'un grand portrait à l'huile de Pablo Casals, posant avec son violoncelle.

Là aussi, la campagne de presse a été très efficace et j'ai même eu droit à un passage quotidien de cinq minutes avant le journal à la télévision suisse allemande, où je décrivais chaque jour l'un des huit violons pendant qu'un musicien en faisait entendre la sonorité.

Cela a été un succès immédiat qui a fait vendre au musée en une semaine plus de billets qu'il n'en imprimait en une année.

J'avais fait un choix de « Strads » des différentes époques du Maître de Crémone pour illustrer les recherches constantes qui ont permis l'évolution de son modèle jusqu'au *Chant du Cygne* de 1737.

Une semaine avant le vernissage, je suis parti en tournée pour rassembler les instruments, accompagné d'un de mes assistants et muni de toute la sécurité d'usage.

Arrivant chez un vieil ami, notaire dans une petite ville de Suisse alémanique et propriétaire amoureux du violon *Golden Bell* de 1668, nous n'avons trouvé que son épouse, inquiète, car son mari venait d'être hospitalisé. Il avait pris néanmoins le temps de préparer les documents du prêt et de l'assurance et se réjouissait de venir à l'exposition, certain d'être rétabli en quelques jours et de pouvoir entendre son violon en public, entouré de sept autres créatures du grand Stradivarius.

J'ai donc emporté le violon et l'ai mis au coffre-fort après l'avoir photographié pour le catalogue et dans l'attente de le placer en vitrine.

Chaque soir de la semaine qu'a duré la manifestation, une audition faisait entendre par ordre chronologique chacun des violons. Le *Golden Bell*, vu sa date « amatisée » de la première période du Maître, était programmé le mardi.

Un public impressionnant et impatient se pressait à la lourde porte du Musée et, quand j'ai vu arriver l'épouse et la fille du notaire, je me suis enquis de la santé de mon vieil ami.

– Il est mort mardi dernier le soir de votre visite. Nous étions à son chevet et il nous a demandé si le violon était parti. Peu après, il rendait son dernier soupir. Nous n'avons pas eu le courage de



vous avertir, pour ne pas troubler l'organisation d'un événement si important pour vous, pour lui et... pour le « Golden Bell ».

Mme H. me parlait calmement, m'expliquant combien son mari se réjouissait qu'on montre la beauté et la sonorité de son instrument au public, ce violon qu'il jouait amoureusement depuis des décennies et dont il ne se séparait jamais.

Un couple que je ne connaissais pas se tenait près de nous et observait la scène avec curiosité et émotion. L'homme s'est approché. Il était grand, habillé de lin blanc, la chevelure grisonnante en bataille et la carrure athlétique. Il avait fait la route depuis Paris pour cet événement dont on avait parlé jusqu'en France. Il s'est présenté. C'était Igal Shamir, violoniste israélien, professeur à la Schola Cantorum dans la capitale française. J'avais entendu parler de lui, élève d'A. Grumiaux et de Y. Menuhin, il avait aussi servi son pays comme pilote de chasse lors de la guerre des Six Jours. On racontait beaucoup d'histoires sur ce personnage romanesque qui de plus était un écrivain à succès. Il était l'auteur de *La Cinquième Corde* qui a été porté à l'écran sous le titre du *Grand blond avec une chaussure noire* ainsi que de deux remarquables thrillers, *Le violon d'Hitler* et *Via Vaticana*.

Bouleversé par ce qui se passait ce soir-là et qui évoquait pour lui un conte d'Hoffmann ou même l'*Histoire du Soldat* de Stravinsky, il m'a demandé s'il pouvait jouer lui-aussi quelques notes en forme d'hommage.


J'ai accepté naturellement et l'ai vu s'éloigner et glisser quelques mots à l'un de mes assistants qui animait l'atelier de démonstration installé dans une des pièces du Musée.

L'étudiante allemande qui a joué le violon ce soir-là a fait honneur à la clarté et au cristallin de sa sonorité et quelques larmes ont coulé dans le public alors que la veuve et la fille de mon vieil ami ne bougeaient pas d'un cil, hiératiques et concentrées.

Igal s'est avancé ensuite, mon dernier violon à la main, pris à mon insu dans l'atelier.

Il s'est adressé au public et aux deux dames en particulier, nous annonçant qu'il allait jouer sur un violon construit il a plus de 300 ans une œuvre quasi contemporaine, la 3<sup>e</sup> Sonate d'Ysaÿe, et, sur un violon à peine terminé, un psaume de David qu'il avait arrangé lui-même.

C'est ainsi qu'il voulait nous faire partager ses convictions sur



la vanité et la fragilité humaines face à l'éternité de la musique...  
et du violon bien sûr.

La salle était figée, pas un souffle ni un toussotement, juste  
une émotion intense, et le temps qui s'arrêtait.

Et là, enfin, j'ai vu du fond de la salle, trembler les épaules de  
Mme H.





## VIOLON D'INGRES

J'ai souvent pensé à Jean-Dominique Ingres pendant mes années romaines ; à chaque fois que je montais à la « Villa » (la Villa Medici, l'Académie de France), d'où la vue sur la ville est sublime et dont les grands jardins aux pins immenses sont restés d'une beauté immuable, je rêvais du XIX<sup>e</sup> siècle, celui du Grand Tour finissant après avoir attiré les artistes de l'Europe entière vers le *sfumato*, la lumière et les antiques mystérieux.

J'imaginai le grouillement artistique que devait être le quartier du Pincio et le grand prestige que représentait pour tout artiste le Prix de Rome alors que je ne découvrais qu'un paradis endormi et un peu blasé.

Souvent appelé à la Villa, du temps où Richard Peduzzi dirigeait l'institution, j'y apportais des instruments pour les concerts et travaillais aux réglages et aux petites réparations.

Cet excellent scénographe avait l'art d'aménager les salles avec de grands panneaux dans les tons ocres qui donnaient beaucoup d'allure aux prestations musicales et en amélioraient même l'acoustique.

Évidemment, comme ailleurs, l'époque était aux créations contemporaines et un quatuor en résidence à la Villa Medici m'a prié, par deux fois, de lui apporter des archets « cassables » pour interpréter une œuvre d'un attila de la musique atonale, qui se terminait par un massacre et du petit bois sur l'estrade !

Dans ces moments-là, inexorablement, me monte aux lèvres le jeu de mots de Michel Leiris : « Modernité, merdonité... »

Depuis 1968, date à laquelle Malraux supprime le Prix de Rome, les pensionnaires de l'Académie sont sélectionnés sur

dossier et restent au moins une année, logés (et comment !), nourris et salariés dans l'un des plus beaux palais de la capitale.

Mais le cœur n'y est plus, la plupart des artistes résidents, bien que conscients de leur privilège, sont obsédés par l'éloignement de Paris, la terreur d'être oubliés par leur public naissant, par les éditeurs, les galeries et par tout ce qui participe aux débuts d'une carrière.

Car Rome, toujours aussi belle et troublante, a perdu depuis longtemps son importance stratégique et sa puissance créatrice et commerciale dans le monde des arts.

Frédéric Mitterand, croisé quelquefois lors de son court directorat dans les couloirs de la Villa Medici, était l'image même de cette lourde atmosphère, il y traînait son spleen et s'est empressé de rejoindre Paris quand on lui a proposé providentiellement le Ministère de la Culture. Il était loin le temps où le peintre David avait tenté le suicide après sa deuxième candidature malheureuse au Prix de Rome ou quand son élève Léopold Robert, exclu du Prix car le pays de Neuchâtel n'appartenait plus à la France après la chute de l'Empire, avait obtenu une bourse privée pour partir à Rome dont il rêvait depuis des années et qui lui a ouvert les portes de la gloire.

Je voulais à tout prix visiter l'atelier alors attribué à Ingres, le peintre de Montauban, prix de Rome en 1801, qui a été d'ailleurs rappelé ensuite à prendre la direction de la Villa (de 1835 à 1842)

Je voulais connaître cet endroit, dont la grande fenêtre est située au centre de la belle façade, et où ce peintre romantique jouait du violon, après avoir posé ses pinceaux, à la lumière de la grande verrière qui lui ouvrait une vue plongeante sur les toits, les coupes et les clochers de la Ville Éternelle.

J'ai eu finalement la chance d'y passer de longues heures avec Géraldine Kosiak, dessinatrice et auteure lyonnaise, créatrice d'un univers très original qui hésite entre le dessin, la peinture et la BD. Elle était l'une des rares pensionnaires françaises de sa volée à avoir vraiment profité de la vie de Rome, nous rejoignant le soir et se mêlant à la *movida* locale, alors que la plupart de ses collègues ne descendaient en ville qu'à la fin de leur séjour, isolés dans leur tour d'ivoire et découvrant trop tard une atmosphère qui aurait pu pour le moins les inspirer...

La pièce immense, baignée d'une lumière extraordinaire, qui embellissait chaque objet et chaque personne s'y trouvant, était,



selon Géraldine, la plus belle du Palais puisqu'elle avait été choisie par l'un des grands artistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Géraldine savourait chaque instant de son séjour dans ce lieu superbe, habité encore par les âmes d'Ingres et de son violon.

De fait, non content d'être l'auteur des magnifiques portraits à la pointe d'argent de Paganini et de Baillot, posant avec leurs violons, Ingres a aussi occupé, à son retour en France et pendant quelques années, le poste de second violon de l'Orchestre du Capitole de Toulouse.

C'est ainsi qu'il est devenu le symbole de l'amateur assidu et passionné et qu'il a donné son nom à la fameuse expression « Violon d'Ingres »

Que serions-nous, les luthiers, sans cette clientèle ?

On ne peut vivre seulement de solistes ou de musiciens d'orchestre et, de plus, la variété de niveaux et surtout le vaste éventail social qu'elle représente est du plus haut intérêt pour la vie d'un atelier.


J'ai rencontré des amateurs qui jouaient mieux que des professionnels et qui avaient bien plus de moyens qu'eux pour acheter un instrument ancien ou s'en faire construire un sur mesure.

Leur décontraction et leur engagement amoureux (ce sont des « amateurs » !) les rendent moins impatientes et colériques que les pros, qui ont certes l'excuse de la rude pression de la vie d'orchestre ou du stress et de la solitude des longues tournées des virtuoses.

Le grand crève-cœur de mes vingt ans d'atelier romain a été la disparition rapide de la classe moyenne et le triomphe de l'inculture provoqués en grande partie par les longues années berlusconiennes. Les amateurs ont pratiquement disparu dans la péninsule et les jeunes ont déserté petit à petit les conservatoires. Cela est d'autant plus choquant quand on vient de Suisse, où la culture musicale suit le modèle des pays germaniques et où la musique est inscrite constitutionnellement dans les programmes scolaires.

À Berne par exemple, il existe un bon orchestre d'amateurs dont les membres sont exclusivement des médecins, et à Munich, un orchestre constitué par des abonnés de l'Orchestre de la Bayerische Rundfunk.

Les amateurs deviennent parfois collectionneurs et sont souvent des érudits.



J'ai également eu à plusieurs reprises des « apprentis » occasionnels dont le vœu était de construire un instrument de leurs mains. Avec de bonnes surprises positives. L'an dernier par exemple, un architecte italien, originaire de Toscane et violoniste passionné a construit un très joli violon sur mes conseils. Il faut dire qu'il était un dessinateur et un peintre doué et réalisait souvent lui-même ses maquettes.

Un autre de ces amateurs éclairés, « le grand Claude » comme le surnommaient mes filles, était altiste à l'Orchestre de la Suisse Romande et, à sa retraite de musicien professionnel, il est devenu luthier amateur prenant sa place dans mon atelier au milieu de mes assistants. Il a construit plusieurs instruments, violons, altos et même une contrebasse.

Il faut écouter les luthiers amateurs, même si leur travail négale pas celui des maîtres.

Ils ont toujours une trouvaille originale, un tour de main, un truc inattendu auquel nous n'aurions jamais pensé, tant nous sommes imprégnés par notre apprentissage traditionnel et ancestral. Parfois une idée ou un point de vue externe nous permet de perfectionner l'héritage de nos maîtres.



## JAPON

Le Japon a sa musique classique et traditionnelle qu'on peut entendre parfois, mais il l'a pratiquement abandonnée depuis une cinquantaine d'années, pour adopter sans réserve, de manière incroyable, notre musique classique, de Bach aux modernes.

Le public des salles japonaises est jeune et attentif, rien à voir avec celui de nos pays occidentaux, vieillissant et clairsemé. Rien à voir avec nos bourgeois aux cheveux blancs ou bleus, abonnés aux saisons de concerts.

En conséquence, les conservatoires ont fleuri dans tout le pays et une énorme clientèle d'amateurs, de professionnels et de collectionneurs est apparue à l'autre bout du monde. La Corée et la Chine ont suivi un peu plus tard. Le marché du violon ancien et surtout celui des italiens modernes s'est alors déplacé en Extrême-Orient. Des apprentis orientaux ont afflué dans les écoles et les ateliers de lutherie européens tandis que des marchands puissants importaient au Japon la production contemporaine d'Italie, de France et d'Allemagne.

Avec sa méthode basée sur le triangle formé par le maître, par l'un des parents et par l'enfant débutant en très bas âge dans l'étude de l'instrument, le professeur Sinichi Suzuki a aussi eu une grande importance dans le développement de la musique occidentale. La grosse production de violons industriels japonais, de piètre qualité, n'a duré que quelques décennies, supplantée par les manufactures chinoises qui ont désormais envahi le monde des instruments d'étude.

Le marché du grand violon, en revanche, a conquis la nouvelle clientèle orientale, courtisée par les Européens qui d'habitude

vendaient les beaux exemplaires aux États-Unis. Le Japon a très vite acheté avec goût et constitué des collections, dont la plus importante est aussi une des plus belles du monde. Basée à Tokyo, la Nippon Music Foundation a rassemblé 18 instruments de Stradivarius et les met à la disposition des plus grands solistes du moment. Ainsi, le violon *Huggins* est attribué au vainqueur du Concours Reine Elizabeth de Bruxelles, qui a le privilège de le jouer quelques années.

Cette fondation créée en 1974 à Tokyo a pour but premier de promouvoir la musique classique occidentale et assurer sa diffusion en prêtant ses instruments qui feront rayonner au Japon et à l'étranger le grand développement musical de l'empire du Soleil Levant.

La seule collection qui puisse rivaliser avec elle en Orient est celle du Musée de la Chi-Mei Foundation à Taiwan. Si elle n'a pas autant de Stradivarius que la Nippon M. Foundation, elle a misé en revanche sur l'exhaustivité et patiemment collecté un exemplaire de tous les luthiers italiens et européens, anciens et d'importance, du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle.

La liste des Stradivarius de la NMF, tous de la plus haute qualité, est impressionnante. Elle comprend en outre le quatuor (Q) que Paganini possédait jusqu'à sa mort et qui a été vendu par son fils Achille à J.-B. Vuillaume en 1851.

### **Violons Alto**

*Desaint-Paganini* 1680

*Paganini-Mendelssohn*<sup>1</sup> (Q) 1731

*Lord Newlands* 1702

*Dragonetti* 1706

*Huggins* 1708 (Q)

*Engelman* 1709

*Dolphin-Delfino* 1714

*Joachim-Aranyi* 1715

*Otto Booth* 1716

*Sasserno* 1717

*Jupiter* 1722

*Wilhelmj* 1725

*Paganini-Salabue* 1727 (Q)

*Muntz* 1736

1. Paganini acheta cet alto en 1832 et commanda pour lui à Berlioz, *Harold en Italie*, une composition qu'il n'aima pas et ne joua jamais, mais qu'il paya tout de même 20'000 francs or !



## **Violoncelles**

*Aylesford* 1696

*Feuermann* 1730

*Paganini-Ladenburg* 1736

*Camposelice* 1710

Viennent compléter cette merveilleuse collection d'instruments somptueux, deux violons de Guarneri del Gesù parmi les plus beaux : le *Muntz* de 1736 et le violon d'*Ysaye* de 1740.

Malgré son amour pour la culture occidentale, le Japon, on le sait, est extrêmement protectionniste. Il est par exemple, quasiment impossible de devenir japonais.


J'ai rendu visite à un vieux copain milanais qui joue un de mes violons et qui, après avoir épousé une violoniste de Sapporo, s'est établi dans cette ville où il est second violon à l'Orchestre Symphonique. Il m'a montré son passeport japonais obtenu après douze longues années d'observation, de tests et d'examens. Resté italien jusqu'au bout de ses souliers vernis, il a gardé cette force d'adaptation du « Rital » qu'on retrouve aux quatre coins de la planète, mais est très fier d'être un des très rares naturalisés de l'Empire.

Les Japonais se sont aussi passionnés pour la variété anglo-saxonne et française, élevant au rang de dieux vivants Mireille Matthieu, Sylvie Vartan, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour etc.

Un soir de voyage avec Jacques Poullot, mon ami et collaborateur archetier, nous attendions le taxi à l'entrée de notre hôtel à Tokyo pour rejoindre nos clients qui nous avaient donné rendez-vous au restaurant. Un orchestre entier, sortant d'un car marqué en grandes lettres du nom d'André Rieu s'engouffre dans le hall. Un grand et bel homme aux longs cheveux savamment arrangés est aux commandes, prévenant, soucieux que chacun trouve sa chambre et le confort à son goût. Le spectacle était assez inattendu, nous qui sommes si habitués à l'image du chef d'orchestre distant et autoritaire.

Le lendemain, dans la salle du petit déjeuner, ils étaient tous là, joyeux et affairés autour du buffet dans un babillage néerlandais incompréhensible.

Nous étions attablés non loin d'eux, nos étuis à nos pieds, car nous allions livrer nos productions et prenions notre temps,



sachant que nous serions soumis à la cérémonie du thé, long supplice pour des genoux sensibles comme les miens. Rieu s'approche de nous et nous demande si nous étions musiciens et où nous nous produisions. à nos explications, il répond par un vif intérêt, et veut voir et essayer violons et archets. C'était sa première tournée au Japon et il nous invite au concert qui se donnait le soir même dans la grande salle du Suntory Hall. J'étais extrêmement gêné car je n'avais aucune envie d'y aller, empêtré dans mes préjugés contre ce que je considérais, pour l'avoir vu à la télévision allemande, comme une soupe très kitsch et inintéressante.

Jacques, en revanche, manifeste beaucoup d'enthousiasme et le soir, je finis par y aller avec lui en traînant les pieds. L'immense salle est pleine à craquer. Deux énormes écrans trônent derrière les musiciens et les chœurs lorsqu'André Rieu donne le signe du départ avec son archet, le violon sous le bras. Le spectacle, car il s'agit plus d'un show à l'américaine que d'un concert proprement dit, est étonnamment drôle et enlevé. Tous les thèmes classiques y passent. Les musiciens y trouvent clairement du plaisir et je me prends rapidement au jeu en applaudissant à tout rompre, à lâcher des ballons et acheter les produits dérivés vendus à l'entr'acte. Le public japonais est en transe, un triomphe !


Le lendemain, nous avons eu une longue conversation avec lui.

Il nous explique sa fierté pour le succès populaire qu'il rencontre partout. Fils d'un chef d'orchestre provincial qui voulait faire de lui un nouvel Heifetz, il s'était promis de lui prouver qu'on pouvait rendre la musique classique plus populaire et plus festive et que, du premier violon au dernier pupitre, on pouvait traiter dignement chacun des musiciens de l'orchestre. Cette course à la reconnaissance paternelle ne fait pas fléchir Rieu-père qui désapprouve jusqu'au bout les choix musicaux douteux de son fils, son orchestre, son château et ses limousines.

André Rieu est venu me trouver à Rome l'année suivante pour régler son nouveau Stradivarius de 1732 qui avait remplacé celui de 1667, à l'authenticité contestée et au petit format.

Il me fait aussi part d'un projet de compilation qu'il souhaitait enregistrer en hommage aux grands interprètes de la musique de chambre. Il voulait y inclure un enregistrement des *I Musici*, (eux aussi stars absolues au Japon), l'orchestre qui lui avait fait aimer





Vivaldi dans sa jeunesse. Je cours donc chez Francesco Strano, mon voisin au Palazzo Podocatari, violoncelliste et secrétaire du groupe.

Installé dans son grand fauteuil rouge et sous les lambris du *piano nobile*, il me fait poliment mais fermement comprendre qu'il n'est pas intéressé, sans desserrer les dents sur sa pipe.

Penaud, je reviens à l'atelier et André ne se montre pas très étonné, mais triste qu'on ne veuille pas de son hommage. Il était de toute façon habitué au mépris de ce qu'il appelait « l'ancien monde »...

On s'en va boire un verre de Tignanello à l'Enoteca, excellent antidote aux bémols, à l'acidité et aux contradictions. Afin qu'il puisse aussi savourer la douceur des soirées romaines avant de reprendre la route de ses tournées pharaoniques.



## JOUER...

Prodige du violon, Vadim Repin (né en 1971 en Sibérie) est l'un des plus brillants interprètes de sa génération. Grand et athlétique, il impressionne dès son plus jeune âge par son jeu impérial et puissant.

J'avais découvert en 2001 un beau violon de Guarneri del Gesù à Bruxelles où, d'ailleurs, Vadim avait triomphé au Concours Reine Elisabeth quelques années plus tôt et j'avais œuvré à sa vente à un mécène puis à son prêt au jeune soliste.

Vadim m'annonce un jour son arrivée à La Chaux-de-Fonds, où il donnait un récital à la Salle de Musique. Les concerts d'abonnement de la métropole horlogère sont programmés tôt, vers 20 heures, parce que les artistes quittent souvent la ville dès la fin des applaudissements pour courir à Genève d'où ils reprennent l'avion.

Vadim, passionné d'horlogerie, me demande si je pouvais organiser l'achat de deux montres à complication, fleurons d'une célèbre manufacture de la ville, qu'il viendrait les prendre à 19 h 30 et les payer en dollars.

J'explique au jeune virtuose que les manufactures ferment à 17 h 30 et que ce sera difficile. Je tente tout de même un appel téléphonique :

– Bonjour chère Madame, une star qui joue ce soir désire absolument acheter deux de vos montres. Est-il possible de nous présenter chez vous après 19 heures ?

À peine lui avais-je annoncé les modèles désirés, qu'elle répond :

– Bien sûr, je vous attendrai avec l'un de nos horlogers.

Il neigeait fort ce soir-là sur l'Avenue Léopold-Robert et nous



sommes arrivés à 19 h 15 précises devant la porte imposante de la Manufacture.

Vadim n'est pas beaucoup plus grand que moi mais tout est puissant chez lui; ses larges épaules, ses longues jambes et son visage carré aux yeux pénétrants.

La secrétaire, curieuse, nous attend avec l'horloger et elle a convoqué en plus un photographe.

Vadim sort la liasse de dollars de sa poche et attache les deux montres à son poignet après les avoir longuement contemplées.

Tout se passe très vite car il faut rejoindre la salle de concert. Le photographe fait quelques portraits.

Après les salutations d'usage, la secrétaire lance à Vadim :

– Mais, à propos, vous jouez dans quelle équipe ?

Vadim franchit la porte d'un pas très décidé, après avoir bredouillé une histoire de transfert à l'Ajax d'Amsterdam et m'attend dehors, rigolard et affrontant gaillardement la neige et le vent qui souffle de plus belle.

Pas le temps d'expliquer à nos hôtes à quoi, ou plutôt, ce que joue le grand Vadim !

## FRITZ KREISLER

L'un des plus brillants violonistes modernes, aux succès publics inouïs, est né à Vienne en 1875 et est mort, couvert de gloire, à New York en 1962. Son père, médecin et violoniste passionné, lui donne ses premières leçons avant de l'inscrire au Conservatoire de Vienne à l'âge de 7 ans. L'enfant prodige est envoyé ensuite au Conservatoire de Paris chez Lambert Massart. Il y suit aussi l'enseignement de Leo Delibes et de Jules Massenet. Il n'a pas treize ans quand il est couronné de la Médaille d'or et du Grand Prix de Rome, terrassant les 40 autres élèves qui sont âgés en moyenne de 20 ans.

J'ai eu sur mon établi un violon qui portait en grandes lettres dorées sur les éclisses : « Premier Prix décerné par le Conservatoire National de Musique à Frédéric (sic) Kreisler l'an 1887 ». Cet instrument, fait par les luthiers parisiens Gand et Bernardel, datait de 1877 et portait le numéro 1277. Chaque année, cette célèbre maison était chargée par le Conservatoire de Paris de la facture du violon offert au meilleur candidat au diplôme final.

Après sa victoire, Kreisler ne suit plus aucun cours, cesse même de jouer pour reprendre des études de médecine et est enrôlé dans l'armée autrichienne. Il revient assez vite, blessé, et entreprend une carrière de soliste qui prend rapidement son envol. Kreisler jouit immédiatement d'une renommée mondiale grâce à son charme, son charisme et son talent indéniable.

Entre les deux guerres, il forme un duo célèbre avec Serge Rachmaninov.

Lors d'un récital, Kreisler, qui ne travaillait jamais beaucoup et jouait tout par cœur, se perd et glisse à l'oreille du grand pianiste :



« Où sommes-nous ? » Rachmaninov, impassible, lui souffle :  
« Au Carnegie Hall ! »

Considéré comme le dernier violoniste-compositeur de l'histoire, Kreisler a écrit des centaines de sonates, des « pièces de salon », dont le fameux *Liebesleid*, un quatuor, des opérettes, des cadences aux concertos de Brahms et de Beethoven, très souvent jouées par les solistes aujourd'hui encore. Il a été le commanditaire et le dédicataire du Concerto pour violon d'Edward Elgar dont il a donné la première en 1910.

Connu pour ses fameux pastiches dans le style des compositeurs anciens, il a joué même pendant quelques années des sonates de Pugnani, Tartini et Vivaldi dont il a révélé en 1935 être le véritable compositeur avec, à l'appui, toutes les preuves notariées. Les critiques s'étaient alors déchainés et il leur avait répondu : « Messieurs, rassurez-vous, le nom change, mais la valeur demeure ! »

Kreisler, comme son aîné Eugène Ysaye, adorait les violons. Il possédait, entre autres, un magnifique instrument de Guarneri del Gesù de 1733 qu'il a légué en 1952 à la Library of Congress de Washington où on peut l'admirer aujourd'hui.

Roublard, il se faisait souvent prêter des violons de Stradivarius par la Maison Hill de Londres, qui, après quelques tournées du grand violoniste, les revendait comme des « ex Kreisler » en lui versant une solide commission !

J'ai compté à ce jour non moins d'une vingtaine de Strad's « ex Kreisler » ! Parmi ceux qu'il a vraiment achetés, on trouve les merveilleux *Plymouth-ex Kreisler* de 1711, le *Gréville-ex-Kreisler* de 1726 et le *Huberman-ex-Kreisler* de 1733.

Sacré Kreisler ! En plus d'être le roi des violonistes, il avait du goût !



## LIVRES ET LITTÉRATURE

Si les publications professionnelles sur la lutherie et les violons sont légion, elles ne sont pour la plupart que des catalogues descriptifs, plus ou moins sérieux, qu'ils soient spécialisés ou à vocation commerciale. Souvent, elles se contentent d'aligner, page après page, les photos d'un instrument de face, de dos et de profil avec un détail de la volute, ses mesures et une brève notice biographique, pour décrire les œuvres d'une École nationale, régionale ou simplement d'un luthier.

Faute de mieux, ces ouvrages élèvent leurs auteurs au rang d'experts et deviennent des outils prisés par les marchands. Mais il y a aussi les traités de lutherie, dont je ne citerai que les meilleurs ou les plus historiques, réservant les dernières pages du présent ouvrage à une bibliographie plus complète.

Voyons tout d'abord l'un des premiers, si ce n'est le plus ancien : *La Chélonomie ou le Parfait Luthier* de l'Abbé Sibire, publié à Paris en 1806. L'auteur en est un curé détroqué à la Révolution, ami et confident de Nicolas Lupot (1758-1824), le « Stradivarius Français », qui lui a dicté le résultat de ses recherches et de son expérience « bien mieux occupé qu'à coudre des mots, il employait tout son temps à perfectionner ses œuvres et à reposer la science sur de solides bases en reculant au loin ses limites ». L'opuscule est précieux par son ancienneté et par le témoignage d'un contemporain du renouveau de la lutherie française, dû en grande partie à la découverte des trésors des Écoles classiques italiennes. Le style dominant en France était jusqu'alors le Vieux-Paris dont l'influence était principalement allemande. Charmants modèles



baroques, généralement très voûtés, aux têtes finement ciselées et aux vernis dorés et secs.

À l'arrivée des modèles larges, élégants et puissants des Crémonais, de leurs vernis et leurs bois sublimes, tout a été balayé et le style italien a totalement supplanté le violon français après la Révolution.

Comme une évidence, sans polémique, au contraire de ce qui s'est passé cinquante ans plus tôt avec la Querelle des Bouffons qui a vu s'affronter Rameau et Rousseau à l'arrivée de l'opéra italien à Paris. Le violon clôt donc le dernier chapitre de l'italianisation des arts en France, amorcée par François Ier, qui invita Léonard de Vinci, les architectes Boccadoro et Della Robbia ainsi que de nombreux artistes transalpins de la Renaissance.

Jean-Baptiste Lully a poursuivi cette œuvre à la Cour du Roi-Soleil. Compositeur et maître à danser, il a régné sans partage sur les arts à Versailles.

Mais *La Chélonomie* (du grec *chélos*, la carapace de tortue, caisse de résonance des instruments primitifs) rédigée dans un style très ampoulé, marquera aussi la naissance d'une autre querelle, celle des des anciens et des modernes, qui ne pas cessera pas d'agiter le petit monde du violon jusqu'à nos jours.

S'il fait l'éloge emphatique de *Joseph Gouarnère, de Stradivare ou de Jérôme Amatus* (sic), l'Abbé Sibire ne manque pas de dénoncer la spéculation naissante et les prix élevés qu'atteignent sur le marché les instruments italiens. Il peste contre le manque d'objectivité des amateurs préférant les oeuvres anciennes aux créations des contemporains.

Fournissant de nombreux détails techniques de construction et de restauration, il chante les louanges du sieur Lupot et ponctue son texte de citations latines et même d'un quatrain dédié à celui qui, admirant les maîtres anciens, les a surpassés :

« Du plus grand des luthiers, imitateur fidèle, Lupot a  
recréé le vernis précieux :

C'est de son coloris le ton harmonieux

Et la copie et le modèle »

Un siècle plus tard, paraît le très beau *L'Art du Luthier* d'Auguste Tolbecque, (Niort, 1903). Grand format et richement illustré, il est mon livre de chevet pendant des années. Non seulement, ses explications techniques et ses considérations sur l'évolution de la

lutherie et de la musique en général sont tout à fait adéquates et font date dans la redécouverte des instruments baroques et de la renaissance, mais sa conception du métier de luthier est enthousiasmante. Violoncelliste et compositeur, soliste et quartettiste, l'auteur est aussi l'ami et le partenaire de Camille Saint-Saëns.

Le mercantilisme qui s'était emparé des instruments anciens, les prix fous atteints par la lutherie italienne le poussent à mettre en garde ses lecteurs contre tous les clichés qui donnent la préférence au plumage plutôt qu'au ramage, la prééminence du « *de visu* » sur le « *de auditu* ».

Ce très beau livre qui renseigne le professionnel des recherches et de l'expérience d'une vie d'atelier avec, en plus, celle de l'excellent musicien, nous raconte une époque lointaine, celle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où les anecdotes égrenées le long de ces pages poétiquement techniques, denses et passionnées, fleurent bon la France de Flaubert ou de Maupassant.

Deux manuels de lutherie de petit format avaient déjà été publiés en France, le *Maugin* (1834) et le *Mordret* (1885), dignes d'intérêt, mais sans la richesse d'information ni le charme fou du *Tolbecque*.

Inspiré par ce dernier, un amateur français, le Dr J. le Chenantais, publie en 1928 *Le Violoniste et le Violon*. Un véritable pamphlet, virulent réquisitoire contre la subjectivité des jugements sur la qualité et la sonorité des anciens et des modernes. Rempli d'aphorismes, il s'ouvre d'ailleurs avec un petit encouragement d'Auguste Tolbecque en page de garde : « Si vous écrivez quelque chose pour réhabiliter la lutherie moderne, dites bien que je suis le premier qui aie attaché le grelot ».

Extraits :


« Le secret de la construction, le secret du vernis, tout cela est bien perdu, dit-on. Malgré cela, on fait des violons supérieurs ou égaux à ceux des vieux maîtres. Cherchez à qui profitent ces légendes. »

« Authentifiez vous-même vos trouvailles, on vous croira et vous finirez par y croire. »

« Ne donnez jamais d'idées à un luthier. Si vous les revendez, il criera : au voleur ! »

Quittons ici la polémique, que vous retrouverez d'ailleurs régulièrement dans les médias ou les réseaux sociaux, qui ne manquent aucune occasion de rouvrir le débat.





J'aimerais en tout cas recommander à tout jeune luthier la lecture des traités de Otto Möckel, *Die Kunst des Geigenbaues* (1930), des frères R. et M. Millant, *Traité de Lutherie* (1951), de S. F. Sacconi, *I Segreti di Stradivari* (1972), de Hans Weisshaar et de Margaret Shipman, *Violin Restoration* (1988) qui sont, avec quelques autres, les bibles de l'établi pour la construction et la restauration des instruments à archet.

Indispensables aussi les dictionnaires des luthiers de Lütgendorff (1904) de Vannes (1951) de Henley (1972) et bien sûr, le très bel ouvrage en trois tomes d'Antoine Vidal : *Les Instruments à Archet* (1877). Tous ont été complétés ou réédités jusqu'à nos jours.

N'oublions pas non plus les ouvrages capitaux de W. E. Hill sur Stradivarius (1902) et sur la dynastie des Guarnerius (1931). Les Hill ont été les premiers biographes vraiment sérieux du monde de la lutherie et de véritables archivistes qui ont travaillé à l'expertise et au classement des œuvres de Stradivarius et des grands Crémonais dont ils ont organisé leur premier catalogue raisonné. On leur doit aussi la plupart des noms de baptême des violons de ces maîtres.

Je dois m'arrêter là. Même si ma bibliothèque de luthier compte plus de 1400 volumes, une part d'entre eux relève de la curiosité historique, une autre n'a pas une grande valeur scientifique mais les volumes restants sont extrêmement spécialisés.

Venons-en maintenant à la littérature ou plutôt au romanesque. Le prestige, le mystère et la « magie » des violons de Stradivarius ont inspiré les écrivains dès le XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour commencer, on peut à mon avis ranger la biographie de Stradivarius de F. J. Fétis (1856) dans la catégorie « roman ». En effet, le musicologue de renom s'est attaché le premier à mettre de l'ordre dans la légende, avec toutefois encore beaucoup de fantaisie.

Vingt ans plus tard, un poète français, très populaire de son temps, François Coppée (1842-1908) écrit une comédie en un acte et en vers, intitulée *Le Luthier de Crémone*, représentée pour la première fois à la Comédie Française le 23 mai 1876, avant d'être adaptée au cinéma par David W. Griffith en 1909.

Taddeo Ferrari, le maître-luthier, promet sa fille au vainqueur de la compétition de lutherie organisée par le podestat de

Crémone. Il décrit la ferveur qui règne dans les rues de la petite ville italienne :

« À chaque carrefour s'accorde un violon  
Dans tous les pignons noirs, dans toutes les tourelles,  
On entend doucement gémir les chanterelles,  
Et Crémone, où grandit un confus crescendo,  
Semble un orchestre avant le lever du rideau. »

Un autre grand classique, plus proche de la vérité historique celui-là, paraît en 1938, *Stradivarius l'Enchanteur* de Georges Hoffmann et reste une référence pendant des décennies, car il est riche de détails encore inédits et situe la longue vie du Maître de Crémone dans son contexte historique troublé. Les guerres, les épidémies n'ont jamais interrompu le labeur constant dans l'atelier.

Je lui préfère le *Antonio Stradivari* publié par Alberto Savinio dans son recueil de biographies *Narrate, uomini la vostra storia* (1942). Frère cadet de Giorgio de Chirico, peintre lui-même, mais aussi écrivain, traducteur, compositeur et critique musical, il prend le nom de sa mère, mais reste proche de son célèbre frère dans les mouvements surréaliste et métaphysique. Ses biographies (Apollinaire, Nostradamus, Verdi etc..) sont, à mon avis, aussi belles que celles de Stefan Zweig. Dans la description du grand luthier, il a des mots et des images uniques : racontant le duel qui vit succomber Giacomo Capra, dont Stradivarius épouse la veuve, la belle Francesca Feraboschi, il décrit son jeune héros sortant de la boutique, entendant les clameurs du drame qui se jouait sur la piazza Sant'Agata. Il tient un manche de violon à la main dont il était en train de sculpter la volute : « *A tutta prima, l'unica risposta alla curiosità e l'allarme fu quel punto interrogativo che il giovane liutaio reggeva in mano* » (« L'unique réponse à la curiosité et à l'état d'alerte a été ce point d'interrogation que le jeune luthier tenait dans sa main »).

Belle image, à laquelle je pense souvent dans la solitude de l'atelier, quand, au collage du manche, l'interrogation devient insistante : sonnera, sonnera pas ?

Savinio nous offre même sa version de l'étymologie du mot « violon ». Il affirme que *viola* (la viole) dérive du bas latin *vitula*, de *vitulari*, qui signifie se réjouir, danser et gambader comme un petit veau (*vitulus*).



On peut citer encore, dans la multitude de publications, le *Antonio Stradivari* de Horace Petherick (1900) ou encore les jolis romans de Maurice Rheims *Le Luthier de Mantoue* (1972) et *Le Luthier de Crémone* (1977) de Herbert Le Porrier.

Plus près de nous, en 1996 *Canone inverso* de Paolo Maurensig et en 2005, mon collègue Frédéric Chaudière publie *Tribulations d'un Stradivarius en Amérique*.

*Confiteor* (*Jo confesso* 2011) quant à lui, est un roman magistral de l'écrivain catalan Jaume Cabré, dont l'un des protagonistes est un violon de Storioni et *L'Âme du Violon* (2019) de Marie Charvet, fait du luthier Maggini un tyran irascible. N'oublions pas bien sûr pour terminer cette liste partielle et partielle, les excellents polars d'Igal Shamir.

Un matin de 1988, je vois arriver à l'atelier un grand monsieur très gentil et distingué qui m'a été envoyé par un éditeur parisien. Jean Diwo, car c'était lui, venait passer quelques semaines de repérages dans ma grande maison-atelier de La Chaux-de-Fonds pour écrire les premières bases des *Violons du Roi* (1990) Il avait été déçu de sa visite des ateliers parisiens de la rue de Rome où, à l'époque, on ne construisait plus de violons.

Homme affable, journaliste à succès et très cultivé, il a été longtemps grand reporter à Paris-Match, puis a fondé et dirigé Télé 7 Jours. En fin de carrière, se souvenant de son père qui était l'un des derniers ébénistes du Faubourg Saint-Antoine, il a écrit une trilogie intitulée *Les Dames du Faubourg* (1987) qui a connu un énorme succès populaire.

On lui souffle alors l'idée de décrire la vie d'un atelier de lutherie, dans le même genre du roman historique dont il devient un spécialiste.

Il a vécu dans ma famille pendant de longues semaines d'hiver jurassien. Il descendait de sa chambre, stylo et carnet à la main, pour me rejoindre le matin à l'atelier et assister à toutes les étapes de la construction d'un violon ou du petit violoncelle 1/4 que je terminais à l'époque pour Cécile, ma fille aînée.

Il se faisait transparent et parfois, abordait mes clients avec mille précautions, les écoutait et les interrogeait, toujours de manière très respectueuse. Nous avons aussi parcouru ensemble les grandes forêts d'épicéas et rencontré les bûcherons qui coupaient et entreposaient mes bois.

Il a aussi voulu que je lui fasse découvrir les lieux de la lutherie italienne. Milan, Venise, Mantoue et Crémone où mes vieux copains d'apprentissage m'ont vu débarquer, un peu gêné, avec ce monsieur distingué dans une voiture à chauffeur, affrétée par les Éditions Denoël.

Ce voyage a été une initiation réciproque, car je ne me lassais pas de l'entendre me lire ou me réciter des passages du *Voyage du Condottiere* d'André Suarès ou des *Lettres historiques et critiques d'Italie* du Président de Brosses.

Que dire du grand succès qu'ont eu et qu'ont encore *Les Violons du Roi*? De la bonne vulgarisation, du divertissement ou du roman populaire?

Il faut dire que depuis des décennies, nombreux sont les amis ou les clients qui me le conseillent jusqu'à ce que je leur fasse remarquer la belle dédicace imprimée à la première page: « À Claude Lebet, luthier ». Malgré tout, j'en voulais aussi un peu au bon Jean Diwo de lui devoir pour cet envoi une bonne part de ma petite notoriété naissante.

Il a continué à écrire de nombreux ouvrages, toujours du même filon, et après une existence presque aussi longue que celle de Stradivarius, il est revenu à notre sujet et m'a présenté le projet d'écrire la vie d'un violon célèbre à la première personne, de sa construction à aujourd'hui. Je lui suggérerai alors le *Milanollo* de 1728 (cf. *Milanollo* dans le présent ouvrage).

Quand sort en 2007 *Moi, Milanollo, fils de Stradivarius*, je peux voir là aussi que Diwo ne m'a pas oublié, me faisant apparaître dans le dernier chapitre, au cœur des transactions qui font aboutir ce violon à son propriétaire actuel, qui se cache sous le pseudonyme du « Docteur Zuber ».



## LOUP

Pour un luthier, le réglage est une affaire délicate, pleine de subjectivité, de recherches et de tâtonnements. Une longue approche pour comprendre ce que veut vraiment le musicien.


Le « loup » est un des problèmes récurrents, mais concrets, qui touchent les violoncelles en particulier.

Le volume de cet instrument, la taille et les épaisseurs de ses tables donnent une ampleur gênante au roulement qui se produit au passage de l'archet entre le fa et le fa dièse. Ces battements sonores désagréables affectent pratiquement tous les violoncelles et les plus beaux, les plus anciens et prestigieux en souffrent d'autant plus qu'ils sont les plus sonores et les mieux réglés. Les seuls remèdes qu'on a pu trouver à ce défaut sont une petite masse cylindrique qu'on fixe à la corde de ré entre le cordier et le chevalet ou un petit morceau de plomb qu'on colle à l'intérieur de la table en dessous de l'ouïe. Mais le désavantage de ces anti-rouleurs est la perte de volume sonore qui s'ensuit.

Certains violoncellistes préfèrent s'en passer et pour lutter contre les notes défectueuses, serrent le violoncelle entre leurs jambes ou mettent plus de pression d'archet pour bloquer le roulement en arrivant sur la note fatale.

Un de mes maîtres avait, quant à lui, mis au point un autre remède. Il augmentait d'un millimètre l'épaisseur de la table sur une surface de deux centimètres carrés en-dessous de chacune des ouïes. Je pratique toujours ce principe et je dois dire qu'il fonctionne presque pour chaque instrument.

Certains de mes confrères appliquent pour leur part de petites barres d'épicéa sous la table ou sur les éclisses.



Mais les anti-rouleurs restent aujourd'hui d'usage courant. Mes fournisseurs allemands les vendent sous le nom de « *Wolftöter* » (tueur de loup).

Quand, au concert, les roulements se font entendre dans les premières mesures de la première Sonate de Brahms, je ne peux m'empêcher d'imaginer un petit chasseur au chapeau tyrolien qui, du fond de la salle, ajuste de son fusil l'instrument hurleur.





## UN MARIAGE EN CORÉE

Au mariage de mon collègue Gilwoo à Séoul, j'étais un des témoins et le seul occidental de la fête.

La terrasse d'un grand hôtel de la fameuse Gangnam Avenue avait été aménagée pour la cérémonie. Des fleurs partout, des tables apprêtées avec soin et croulant sous une avalanche de plats d'une variété incroyable, de fruits inconnus et de desserts multicolores.

Mon ami Gilwoo, couché à plat ventre devant ses beaux-parents habillés de costumes traditionnels, promet de prendre soin de leur fille qui, après de longues heures d'habillage et de maquillage, est une vraie poupée de sucre.

Derrière eux, deux grands panneaux avaient été dressés, ornés d'idéogrammes composés savamment de fleurs colorées.

J'ai demandé à l'un des luthiers de Gilwoo :

- Ce sont les noms des mariés ?
- Non, c'est la marque de colophane qui sponsorise le mariage !



## LES SŒURS MILANOLLO

Dans la petite ville piémontaise de Savigliano, près de Cuneo, un homme avait décidé que ses deux filles, Maria et Teresa, se consacraient à l'étude du violon. C'était un modeste artisan qui nourrissait le secret espoir de sortir enfin de la gêne grâce à ses enfants prodiges.

Car elles étaient douées, les deux sœurs. Surtout Teresa, l'aînée, qui a été très vite remarquée par le petit monde musical de la région.


En 1840, la famille décide de s'établir en France où Teresa devient l'élève de Lafont. Les deux sœurs commencent à se produire en public avec un succès de plus en plus retentissant. Monsieur Milanollo veille avec soin sur ses filles. Et les longues tournées triomphales à travers l'Europe commencent à remplir les caisses de la famille.

On achète un violon de Stradivarius de 1703, l'*Hembert*, chez le luthier Nicolas Darche à Aix-la-Chapelle. Et il est attribué à Teresa.

Deux ans plus tard, le vénitien Domenico Dragonetti, qu'on surnomme le « Paganini de la contrebasse », meurt à Londres où il avait émigré et fait une très belle carrière. Collectionneur de violons, il avait acheté à Jean-Baptiste Viotti un Stradivarius très pur de 1728. Le grand Viotti, violoniste à la Cour de Marie-Antoinette, avait fui la Révolution et s'était réfugié en Angleterre où il survivait grâce au commerce de vins et de violons.

Dragonetti avait entendu à plusieurs reprises les deux sœurs en concert. Au bas de son testament figurait : « ... enfin, pour finir, je lègue mon trésor, le violon fabriqué par Stradivarius et joué par Paganini, à la violoniste mademoiselle Milanollo... »





Et c'est ainsi que Teresa devient à 19 ans l'héritière du fameux violon qui porte désormais son nom. Le *Hembert* passe entre les mains de la petite Maria, et les deux sœurs se produisent à partir de ce moment-là avec deux violons d'Antonio Stradivari.

Malheureusement, en 1848 et en pleine gloire, Maria meurt de la tuberculose à l'âge de 16 ans. Le violon *Hembert-Milanollo* est vendu au comte de Pommery.

Teresa, de cinq ans son aînée, est très affectée par la mort de sa sœur.

Malgré tout Teresa poursuit sa carrière en solo jusqu'en 1857, date à laquelle elle se marie avec le Général Parmentier et se retire de la vie musicale.

Elle meurt à Paris en 1904 et lègue à sa ville natale les manuscrits de ses compositions et de nombreux objets exposés aujourd'hui dans le petit musée du Teatro Milanollo de Savigliano. Le violon *Milanollo*, vendu par la Maison Hill de Londres, passe dans diverses collections de par le monde, jusqu'à Bombay, en Inde.

C'est en 1967 que Christian Ferras achète le *Milanollo* et qu'il enregistre avec ce violon ses plus beaux disques avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, sous la baguette d'Herbert von Karajan. Ferras, l'un des plus grands et des plus fins violonistes français, était rongé par l'alcool et la dépression. Il finit par se défenster à Paris en 1982.

Un autre violoniste français, Pierre Amoyal, acquiert le *Milanollo* à la suite du vol de son propre Stradivarius, le *Kochanski* de 1717, survenu à Saluzzo en Italie. Après maintes péripéties et quatre ans de cavale, le violon est enfin retrouvé et restitué à son propriétaire qui, désormais, avant chaque concert, contemple ses deux étuis et hésite longuement avant de choisir le violon sur lequel il va passer l'archet.

Un jour, Amoyal vient me trouver à l'atelier pour me faire part de sa décision de vendre le *Milanollo*.

Malgré la sonorité riche et brillante du violon de Ferras, après des mois de réflexion, il avait décidé de revenir fidèlement à son premier violon. Il me confie donc l'instrument et me prie de lui trouver un nouveau propriétaire.

Je savais où se trouvait l'autre *Milanollo*. Il était à Venise, dans la collection mythique d'un notaire passionné dont les histoires

les plus extravagantes circulaient à propos du contenu de son coffre-fort. Mais, comme tous les collectionneurs, le notaire était avant tout violoniste. Et ma foi, il ne jouait pas mal du tout. Il se passionnait pour les réglages de sonorité, et prêtait souvent ses instruments à des musiciens pour un concert ou une tournée. Il pestait ensuite, quand on les lui rendait, parce qu'une corde avait été changée et que le chevalet ou l'âme (ce qui était pire encore) avaient été déplacés.

J'arrive à Venise un matin de novembre où la brume se levait sur la lagune, et, comme chaque fois que je débarque à la gare, devant le Grand Canal, je me demande pourquoi cette odeur fétide a ce pouvoir magique et poétique de nous transporter et de nous exalter. Le notaire m'attendait à l'Hôpital San Pietro e Paolo.

Il avait su, par la description que je lui avais faite du violon, qu'il y avait un trou de ver à gauche de l'âme, sur le fond, et il voulait vérifier au scanner s'il n'existait pas à partir de ce trou de ver des ramifications qui auraient attaqué le bois en d'autres endroits du violon.

La salle d'attente est pleine. Mais quand la porte s'ouvre, laissant apparaître l'imposante silhouette du radiologue, le notaire se lève, l'étui à la main, et usant de ses relations, il nous fait passer avant tous les malades qui attendaient depuis des heures.

En fait, les techniciens étaient trop contents d'avoir un patient si original et prestigieux qui, de surcroît, restait immobile et ne gémissait pas !

Le résultat de la radiographie est tout à fait satisfaisant car à trois millimètres du trou d'entrée on distinguait celui de la sortie. La larve n'avait visiblement pas apprécié la chair du *Milanollo* ou alors elle avait été dérangée par les premières notes d'une partita...

Le notaire décide d'acheter le violon.

Après presque cent cinquante ans, les deux *Milanollo* se retrouvaient à nouveau réunis !

Il est décidé de fêter dignement l'événement en organisant un grand concert. Et évidemment le double concerto de J.S. Bach est choisi, concerto que les deux sœurs avaient dû jouer tant de fois.

La soirée est grandiose. À la Scuola Grande di San Rocco, sous les fresques du Tintoret, les deux violons mêlent à nouveau leurs sonorités chaudes et puissantes. Voir et entendre deux instruments du patrimoine italien revenus au pays après tant d'années



d'exil provoque une émotion unique dans le public qui se pressait ce soir-là.

À peine deux semaines plus tard le notaire, que je croyais satisfait d'avoir accompli à la fois un geste historique et enrichi sa collection d'une paire unique de violons, m'appelle :

– Maestro, j'ai des craintes pour le *Milanollo*. Ce petit trou m'obsède, ne va-t-il pas, sous la pression, faire céder le fond ? Et pour la valeur de l'instrument, n'est-ce pas une hypothèque ?

J'avais beau le rassurer, lui dire qu'il n'y avait aucun danger, que ce trou était ancien et que le violon aurait cédé depuis longtemps s'il y avait eu le moindre problème, puisqu'il avait plus que d'autres voyagé à travers le monde et subi les coups d'archets de puissants virtuoses ; j'avais beau préciser que peu de collections pouvaient se vanter de posséder de tels chefs-d'œuvre au passé historique si riche... rien ne pouvait détourner ses yeux du petit trou de ver.

– De plus, l'année 1728 n'est-elle pas trop tardive ? Vous savez qu'Antonio Stradivari avait déjà 84 ans !

Là aussi il était facile de lui répliquer que même si, dans ces années-là, les instruments étaient moins soignés dans leurs détails de construction, même si l'on distingue parfois la main de ses fils, les violons d'Antonio Stradivari de la dernière époque ont une puissance et une maturité inégalables. Les grands solistes ne s'y sont d'ailleurs pas trompés : le *Joachim* de 1722, le *Hubay* de 1726, le *Sarasate* de 1724, le *Wieniawski* de 1725, le *Paganini* de 1727, le *Baillet* de 1732 sont tous les œuvres d'un octogénaire.

Las, le notaire finit un jour par me dire :

– Je préfère le *Hembert-Milanollo*. Il est de 1703, une belle année ! Le début de l'Époque d'Or !

Il me vient alors une idée.

J'avais vendu l'année précédente le *Rynbergen* de 1703 (!), appelé aussi *Le Roi de Prusse* car il avait dans le haut du fond une petite marque au fer de l'Intendant de Frédéric-Guillaume III, prouvant que le violon avait appartenu à l'Orchestre de la Cour de Potsdam.

Son propriétaire, un cardiologue lausannois, excellent violoniste, était heureux de posséder un beau Stradivarius. Cependant la sonorité ne le satisfaisait pas pleinement, et il me confie un jour qu'il n'avait pas entendu de plus beau violon que celui de Christian



*Volute du violon « Milanollo » d'Antoine Stradivarius, Crémone 1728*





Ferras, qu'il avait eu la chance, me précise-t-il, d'écouter enfant lors d'un concert inoubliable.

J'avais donc tous les éléments pour proposer un échange à mes deux violonistes collectionneurs.

Le rendez-vous est pris à Venise.

Je retrouve mon ami médecin le soir à Lausanne et nous embarquons tous les deux dans un train de nuit bondé. J'avais réservé deux couchettes dans un compartiment qui en comportait six. Je crois que mon compagnon n'a pas fermé l'œil de la nuit. Pas à cause de la chaleur irrespirable ou des ronflements des passagers, mais à la seule idée de voir et d'essayer le violon de Ferras.

Quand nous sommes descendus à Santa Lucia, mon ami était déjà dans un état second. Il avait pris un bêtabloquant et il me prie de m'occuper de la négociation moi-même car l'émotion était trop forte.

Arrivés sur la Piazza Santa Maria Formosa, le notaire nous fait entrer chez lui; et à partir de ce moment-là tout va très vite. Un jeune violoniste passe l'archet sur les deux violons, veut donner son avis, mais le notaire ne lui en laisse pas le temps :

– Dottore, si vous en êtes d'accord, on fait l'échange *a secco*.

Ne pouvant y croire mon ami Pascal, toujours dans un état second, ne réagissait pas.

Et c'est moi qui en son nom accepte l'accord proposé.

Le *Milanollo* a repris le train pour la Suisse dans les bras du docteur encore tout abasourdi.

Depuis près de vingt ans les deux propriétaires sont toujours satisfaits de cet échange. Le *Roi de Prusse* est régulièrement joué sous les ors des palais vénitiens. Et le *Milanollo* a repris les routes des tournées internationales, généreusement prêté au soliste canadien Corey Cerovzek.



## LES MUSÉES

Quoi de plus contradictoire qu'un musée instrumental? Peut-on garder dans une vitrine un outil qui ne vit que s'il est joué, s'agissant d'un violon ou d'un violoncelle?

Certains musées ont toutefois un cachet et une magie propre, très désuète et proche des cabinets de curiosités, à l'image du défunt Musée des Instruments de Musique du baron Ernst, à l'ombre des bulbes dorés de l'Église russe de Genève.


Ce vieil aristocrate nous faisait la visite de sa collection dont il contait l'histoire avec une pointe d'accent allemand. Il extrayait de leur vitrine des merveilles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et nous les jouait avec beaucoup de grâce et d'élégance et plus ou moins de justesse.

Aujourd'hui, la vieille maison a été vendue et la collection, cédée à la ville, est remise dans les réserves du Musée d'Art et d'Histoire en attendant des jours meilleurs.

Le Musée Instrumental de Bruxelles est, quant à lui, le plus grand du monde, avec une collection de plus de 8'000 instruments. Il est installé près des Sablons, dans un immeuble Art Nouveau qui abritait les magasins de mode Old England dont l'enseigne trône encore sur la façade. On le visite, un casque sur les oreilles, ce qui permet, devant chaque vitrine, d'entendre le son des instruments de musique, groupés par catégories, époques ou origines. C'est à mon goût ce qu'on peut faire de mieux mais là aussi, devant la mode toute puissante de l'art contemporain, un sérieux projet prévoit de déloger cette collection au profit d'installations et d'œuvres conceptuelles déstructurées.

Le grand Musée de la Musique à la Villette à Paris est peut-être le plus vivant, de par toutes les expositions, animations et concerts





qui y sont organisés. Pour y avoir fait des recherches et des photos, j'ai pu constater combien le monde des musiciens et des luthiers est éloigné de celui des musées instrumentaux. On nous tend des fiches à remplir, puis des gants blancs avant de pouvoir toucher la pièce voulue qui, elle, a survécu pendant des siècles, bien que passant d'une main à l'autre.

À Rome, le Musée de Santa Croce in Gerusalemme est décrépit et vermoulu mais une autre petite collection de qualité est exposée dans une des salles du Parco della Musica, œuvre de Renzo Piano.

Ses conservateurs m'ont confié en 2008 le Stradivarius *Toscan* pour lui refaire la barre d'harmonie. Ce superbe violon commandé par les Médicis, qui avait quitté dans des circonstances obscures les autres merveilleux instruments qu'on peut admirer encore aujourd'hui à Florence, était réapparu sur le marché dans les années '30 à Londres. Benito Mussolini, le Duce, qui avait le souci de valoriser l'Empire Romain et le glorieux passé culturel de la péninsule l'avait racheté. Il était lui-même violoniste, élève à ses heures de Gioconda de Vito, et tenait à ce que le *Toscan* retrouve le ciel d'Italie où il avait été construit en 1690.

Quand je l'ouvre, le « détable » comme on dit dans le métier, c'est l'émerveillement de voir un instrument intact, sans même une petite fente. Il est dans ce que les anglophones nomment une « *mint condition* », pratiquement neuf et encore injoué à ce jour. Plusieurs violonistes de Santa Cecilia, révoltés de ne pouvoir passer l'archet sur cette merveille, répandent alors des « fake news », affirmant que c'est un faux ou qu'il sonne très mal. J'ai fini par défendre activement le statut de violon de musée du *Toscan* fort d'une expérience traumatisante vécue quelques années auparavant. J'avais en vente le Stradivarius *Dragonetti* de 1706, intact et magnifique lui aussi (comme une vingtaine de violons du Maître qui nous sont parvenus vraiment dans leur état original). Il avait encore son manche d'origine rehaussé comme la *Belle au Bois Dormant*. Je l'ai cédé au jeune et brillant soliste allemand F.P.Z. qui fait refaire deux ans plus tard une barre d'harmonie plus tendue, trop tendue en fait, par un restaurateur assassin et sans scrupules.

En plein concert à Lucerne, la table de cette merveille cède, ouvrant trois fentes sur ce violon qui était parvenu dans sa virginité jusqu'à nos jours. Nous l'avons restauré avec le plus grand



*La pochette (ex-Stadivarius) du Gemeente Museum de La Haye*





soin mais, dès lors, j'ai acquis la conviction que certains violons méritaient de rester des « violons de vitrine », des témoins, à l'image du *Messie* au Musée d'Oxford.

Il faut citer bien sûr le *Museo del Violino* à Crémone. Installé depuis peu au Palazzo Marconi, immeuble de style fasciste entièrement rénové, il conserve plusieurs très beaux exemplaires de la grande lutherie dont le Stradivarius *Il Crémonese* de 1715, un magnifique André Amati de 1566 ou un somptueux alto fait par Jérôme Amati en 1515. Ces instruments, tous faits à Crémone, sont entourés de documents, outils, formes et dessins de Stradivarius et un auditorium permet d'entendre violons, altos et violoncelles lors des concerts organisés dans cet écrin unique au monde.

Un autre remarquable ensemble d'instruments baroques se trouve au Gemeente Museum de La Haye. On peut y admirer une très jolie pochette attribuée à Stradivarius. Son modèle, semblable à l'un de ceux du Maître de Crémone dont le Museo del Violino dans cette ville conserve tous les modèles en cartons. Son beau vernis rouge ambré en faisait l'une des deux seules pochettes de Stradivarius parvenues jusqu'à nous, l'autre étant la *Clapisson* de 1717 du Musée de la Musique à Paris. On m'appelle pour expertiser ce petit instrument qui avait soulevé quelques doutes chez mes collègues experts.


Le directeur du Musée me confie le petit violon que j'emporte littéralement et fais passer dans le scanner de mon ami Pierre.

À la radiographie, les filets incrustés le long des bords apparaissent blancs comme les os de nos corps, alors que leur densité aurait dû être celle du bois, laissant passer les rayons X. quand on les radiographie.

En Italie, en effet, à part quelques exceptions en Toscane ou en Ligurie, les filets étaient toujours en bois (de poirier teinté ou d'ébène pour le noir et de peuplier ou d'érable pour le blanc), tandis que les instruments de l'École flamande se paraient de filets faits en fanons de baleine, un matériau similaire à l'os.

Je conclus donc qu'il s'agit d'une œuvre du luthier bruxellois Gaspard Borbon (1673-1705) qui copiait déjà les modèles de Stradivarius. Le directeur du Musée, bon perdant, enlève donc l'étiquette de la vitrine qui proclamait fièrement le nom d'Antonio Stradivari et la remplace par sa nouvelle attribution.

Malheureusement, il avait dû entretemps remiser tout le



département musique au sous-sol, pour faire place à une nouvelle  
salle consacrée à Mondrian qui occupe pourtant déjà trois grands  
espaces avec ses toiles géométriques, froides et arides à mon goût.

Mais là, je ne suis pas expert !





## I MUSICI

Deux ans s'étaient écoulés depuis le début de mes études à Crémone, de mon apprentissage dans les brumes de la plaine du Pô, et j'avais hâte de retrouver le soleil des montagnes neuchâtelaises et ma famille qui m'avait vu partir en Italie, désapprouvant mon choix, pleine de crainte pour mon avenir qu'elle jugeait improbable.

Il y avait un pavillon de bois au fond du jardin de mes parents, une construction charmante du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec des fenêtres en ogives, un plancher de sapin brut et des colonnes à l'entrée. On me permit d'y installer un atelier pour l'été. Je colmate la toiture et redonne un coup de peinture avant d'y placer un établi et mes outils.

Pour la petite histoire, on désigne dans le dialecte local ce genre de construction par le mot *Kikajon*. Dans ce pays réformé, où on lisait tous les soirs la traduction en français de la Bible, le pasteur Osterwald y avait imposé son édition de 1744. Dans le chapitre 4 du livre de Jonas, Dieu met à l'ombre le prophète sous un arbuste, après avoir été recraché par la baleine. C'était un ricin, ou quelque chose comme ça, mais ne sachant comment traduire le terme hébreu *kikayôn* (קיקייר) Osterwald le laissa tel quel et c'est ainsi que ce mot barbare finit par désigner tout pavillon, kiosque ou abri de jardin construit dans ce territoire de paysans-horlogers.

Mon *kikajon* s'emplit rapidement de copeaux car j'ai commencé la construction de mon premier violoncelle. N'ayant possédé jusqu'alors que des crin crins, j'avais la prétention de me le faire moi-même, malgré ma maigre expérience.

C'est une joyeuse entreprise, car j'y mets toute mon énergie et ma passion. Chaque étape a ses accrocs, ses difficultés nouvelles, je suis loin de mon maître et je n'ai fait que quelques violons jusque-là.

Le calcul des épaisseurs tout d'abord, le manche aussi, son inclinaison, la difficulté de l'encastrement puis le vernis, mon premier vernis sur une aussi grande surface, toutes ces opérations et leur difficulté que j'affronte jusqu'à tard dans la nuit, restent imprégnées profondément dans ma mémoire.

Je polissais les dernières couches, quand se présente un homme dans l'embrasure de la porte de mon kikajon. Il me salue en italien. C'était Francesco Strano, violoncelliste des *I Musici* de Rome, en enregistrement pour Philipps à la Salle de Musique de La Chaux-de-Fonds. Une amie tourneuse de pages lui avait signalé la présence d'un jeune luthier dans la petite ville. Le temps de me remettre de ma gêne et de ma surprise, j'observe cet homme portant une fine moustache et fumant la pipe. Élégant, style anglais, du genre de ceux qu'on ne pourrait en aucun cas imaginer tout nus. Ses habits bien coupés cachaient habilement quelques rondeurs.

Il demande à voir mon travail.

J'avais envie de disparaître et mes cheveux longs, mon jeans délavé sous mon tablier taché étaient devenus subitement encombrants, en présence de cet homme si distingué que je recevais dans mon atelier de fortune.

Sa langue italienne, pure et claire, accordée au passé simple, fleurait bon la Sicile, celle de la culture et des grands écrivains.

Il regarde mon travail, la pipe toujours vissée au coin de sa bouche.

Visiblement, il s'y connaît, car il visite fréquemment dans ses tournées les grands ateliers de lutherie autour du monde et me dit qu'il possède un violoncelle de G. B. Guadagnini de 1757.

Pour l'acquérir, il avait renoncé à l'achat d'un appartement à Trastevere, convoité par sa fiancée.

J'étais en sueur et je me sentais perdre du volume.

Il continuait à examiner mon travail avec beaucoup d'attention et de gentillesse, mais aussi avec une acuité de spécialiste.

Il finit par me dire : « Dépêchez-vous de lui monter des cordes, je voudrais l'essayer. Nous avons encore une petite semaine pour terminer les séances d'enregistrements. »



Je le salue en bredouillant et ameute mes copains violoncellistes pour m'aider dans la finition et les premiers réglages sonores.

Trois jours plus tard, je me présente, tremblant, à la Salle de Musique à 18 heures comme il m'y avait invité.

Dans le petit studio des ingénieurs du son, encombré d'appareils et parcouru par une multitude de fils et de câbles, on m'installe dans un coin avec mon violoncelle qui sent encore le vernis frais à travers son étui.

J'entends s'envoler les notes d'un concerto pour hautbois et cordes de Vivaldi, et peux voir sur l'écran de contrôle les 12 musiciens qui entourent Heinz Holliger, le soliste à la mèche virevoltante.

À la fin du premier mouvement, l'ingénieur en chef, Vittorio Negri annonce une pause et me fait monter dans la grande salle.

Difficile d'avancer dans l'allée centrale jusqu'à la scène où m'attendent le Maestro et trois de ses confrères. Je suis tétanisé.

Strano saisit le violoncelle que je lui tends de mes mains flageolantes. Il s'assoit, fait glisser la pique et la plante au sol.

Je descends m'asseoir au centre de la salle.

Les autres musiciens se déploient sur les côtés, au fond et sur la galerie pour bien entendre.

Mon violoncelle émet ses premiers vagissements sonores qui prennent de l'ampleur et du volume minute après minute. Je peux localiser précisément le pourtour de mon cœur, tant il bat fort sous mes côtes.

Au bout de dix minutes, la musique cesse. Les autres auditeurs lancent les premiers commentaires et on m'appelle pour bouger un peu l'âme et redresser le chevalet.

Reprenant son archet, Strano joue encore quelques mesures et me lance : « *Mica male! quanto lo vendi?* » (« pas mal ! combien le vends-tu ? »).

Complètement sonné, je cours sur le podium, bredouille quelques mots, remballer mon violoncelle et comme un somnambule, je rentre chez moi sans demander mon reste.

J'avais vingt ans à peine, aucune légitimité, je venais de renouer avec mes parents et j'étais rempli de doutes.

Vendre mon premier violoncelle à un soliste reconnu...

Quelle imposture ! ce n'était pas crédible et en plus, comme m'avait prévenu mon maître, il ne fallait pas se laisser emporter dans la vanité.

L'humilité, la modestie, le travail sans cesse remis sur l'établi.  
Seule l'expérience et le labeur comptaient, les honneurs et l'argent pouvaient attendre...

En plus je l'avais construit pour moi, ce violoncelle! Fuyant tous ces tourments, je m'endors tôt ce soir-là.

Le lendemain matin, ma mère vient me chercher pour me dire que trois messieurs veulent me voir.

Arrivé à la porte, je reconnais le Maestro et deux de ses collègues, Vito Paternoster et Lucio Buccarella.

Je les fais entrer.

Ma mère, toujours heureuse d'accueillir des hôtes italiens, s'empresse de leur préparer un café pendant que le trio me prie de revoir le violoncelle.

Quand je reviens avec l'instrument, mon père avait rejoint le groupe autour de la table et montrait les vinyls des Musici qu'il avait sortis de sa discothèque, tout fier d'accueillir des musiciens célèbres grâce à son fils prodigue qui l'avait tant déçu d'avoir abandonné une voie qui semblait toute tracée.

Il écoute, incrédule, ce violoncelle fraîchement accouché au fond du jardin et je distingue même une petite lueur de fierté au fond de ses yeux noirs.

C'était donc ça...

Nul ne serait prophète en son pays et il fallait la reconnaissance des autres pour obtenir celle des siens.

La route serait longue, je le savais, car mon violoncelle sonnait bien certes, mais était loin d'être parfait. J'écoute les conseils de mes visiteurs. Le manche trop plein, le chevalet trop bas, les chevilles à ajuster... Il y a encore du travail, mais ils n'ont pas de peine à me convaincre de leur céder l'instrument et de les rejoindre à Rome une fois ce travail accompli.

C'est là, au coin de la table du salon de mes parents, que nous avons convenu du prix et qu'a commencé ma longue collaboration avec cet orchestre à qui je dois mes premières commandes, une publicité providentielle et plus tard, mon installation à Rome.





## NAPOLÉON

Napoléon n'a été Empereur que pendant 11 ans, après, certes, une longue et glorieuse ascension vers le pouvoir suprême.


Mais tout de même, quel destin ! quelle incroyable volonté de conquête !

Il y a ses campagnes guerrières impitoyables, ses défaites cinglantes aussi, mais toujours l'intérêt pour les cultures et le patrimoine étrangers. Les religions aussi ; ne déclare-t-il pas, après son triomphe en Egypte, son désir de se convertir à l'Islam ? C'était évidemment de l'opportunisme, mais son appétit sans fin de puissance le pousse à légiférer et à organiser encore et encore tous les territoires conquis. Pendant cette décennie, il transforme, innove et remodèle l'Europe, tout en mêlant le sang des Bonaparte à celui de toutes les familles régnautes du continent.

Il pille et séquestre systématiquement, entouré des conseils d'artistes et de scientifiques (Denon, Champollion etc.) et de son oncle, le fameux Cardinal Fesch.

Drôle de personnage que ce Cardinal ! Il n'est pas un Bonaparte. Son père, un officier suisse-allemand du service étranger à Gênes, avait épousé la veuve Ramolino, mère de Laetitia, maman de l'Empereur, dont il devient l'oncle par alliance. On le décrit un peu comme le Goering de Bonaparte. À ses côtés pendant la campagne d'Italie, il s'installe à Rome, au Palais Falconieri, sur la via Giulia. Cet imposant bâtiment, dont les jardins donnent sur le Tibre, abrite aujourd'hui l'Académie de Hongrie et est situé, à quelques mètres du Palazzo Ricci où j'avais mon atelier.

Dans ces deux palais sont stockées toutes les œuvres d'art volées, avant d'être envoyées au Louvre ou à Ajaccio pour la



collection personnelle du Cardinal, devenue aujourd'hui le Musée Fesch, deuxième en importance pour la peinture italienne en France.

Napoléon, levant ses troupes dans la première campagne d'Italie, les haranguait en leur promettant de les emmener dans un pays de cocagne, où tout n'était que prospérité entre Turin et Venise et dont ils reviendraient couverts de gloire et riches de leurs pillages.

Cela a été le cas, avec un peu plus de difficultés il est vrai, en Espagne.

Napoléon s'en retourne avec, dans son butin, plusieurs violons que Stradivarius avait construits pour la cour de Madrid. Il en offre un, très beau de 1716, au Maréchal Alexandre Berthier, l'un de ses proches.


Il le fait, dit-on, pour se moquer de lui, car notre fier militaire s'était épris d'une cantatrice milanaise, Giuseppina Grassini une ancienne maîtresse de Bonaparte, bien plus âgée que lui et qui avait désormais des allures de Castafiore. L'Empereur pensait que ce petit cadeau lui permettrait de jouer sous les fenêtres de sa belle. Le Maréchal n'en a pas le temps et ne touche vraisemblablement jamais l'instrument. Il meurt en effet prématurément en 1815, défenestré dans des circonstances mystérieuses au Château de Bamberg quelques jours avant la bataille de Waterloo, où sa présence aurait peut-être changé le cours de l'Histoire.

Un autre Stradivarius, le *Molitor* de 1697, a été confisqué en Italie et offert en 1804 par Napoléon à Madame Récamier, l'une des « Trois Grâces du Directoire ». Il est certainement joué lors des soirées de son fameux salon. Il revient ensuite au Général Gabriel J.J. Molitor. C'est sous ce nom qu'on le vend aux enchères à New York en 2010 pour un prix alors record de 3,6 millions de dollars.

Un autre grand violon, un Guarneri del Gesù cette fois, prend le nom d'un Général de Napoléon : Jean-Andoche Junot, colonel général des Hussards et gouverneur du Portugal. Cet instrument est plus connu aujourd'hui comme le *Kreisler* puisqu'il a été un siècle plus tard le violon favori de ce grand virtuose.

On connaît aussi un charmant violon d'enfant de Stradivarius, *L'Aiglon* de 1734, qui a été offert au fils de l'Empereur. Ce rare exemplaire est en parfait état et son vernis est simplement magnifique.





Rien ne nous porte à croire que Napoléon ait été un grand mélomane. Il avait pourtant à son service un orchestre particulier dès le Directoire, orchestre qui porte par la suite le nom de « la Musique de l'Empereur ».

On trouvait dans son effectif toute la fine fleur des musiciens français.

Jugez plutôt: Rode et Kreutzer comme premiers violons, Baillot, chef d'attaque des seconds violons et Jean-Louis Duport, premier violoncelle.

Ce dernier est d'ailleurs à l'origine d'une anecdote fameuse.

Il possédait un magnifique instrument de Stradivarius de 1711, peut-être le plus beau parmi la soixantaine de violoncelles de Strad qui nous sont parvenus. Ses lignes parfaites sont un modèle absolu pour tous les luthiers, à commencer par Jean-Baptiste Vuillaume qui s'en est inspiré pendant toute sa carrière.

L'histoire en question est bien connue :

Duport est reçu à Paris en 1812 par Napoléon qui préparait sa campagne de Russie, alors que le musicien revenait de tournée.

L'Empereur prend l'instrument entre ses jambes et le bloquant avec ses éperons s'écrie: « Mais comment diable faites-vous pour tenir une pareille chose? » Duport, glacé d'effroi lâche en tremblant un « Sire!... » qui fait relâcher l'auguste mais sauvage étreinte.

Rostropovitch, propriétaire du *Duport* depuis 1974, montrait volontiers aux curieux venus le saluer dans sa loge les cicatrices laissées par les éperons de Bonaparte sur les éclisses du bas de son violoncelle.

## OCTOBASSE

Jean-Baptiste Vuillaume, le luthier-entrepreneur toujours plein d'inventivité et de projets novateurs, a repris l'idée d'un certain Dubois, contrebassiste, qui en 1834 avait imaginé une contrebasse géante, capable d'émettre des basses dignes des grandes orgues.

Développant à l'extrême le concept d'une contrebasse géante, il présente à l'Exposition de Londres en 1851 son *octobasse* qui fait sensation et obtient une médaille d'or à la grande Exposition de Paris quatre ans plus tard.

Montée de trois cordes en boyau accordées une tierce en dessous de la contrebasse (do-sol-do) cette géante mesure trois mètres cinquante et est dotée de sept manettes actionnant des pinces, faisant office d'énormes doigts sur la touche.

Pour atteindre ces manettes, le musicien doit se tenir sur un grand escabeau intégré au bas de l'instrument. Le volumineux archet mécanique est actionné à la main et soutenu par un rail.

Un premier essai a lieu lors d'une exécution de la Messe de Sainte Cécile de Gounod à Saint-Eustache en 1851. Malgré le retentissement de cette nouveauté et le soutien de Wagner et celui de Berlioz surtout, Vuillaume en abandonne très vite la production, ne construisant que trois exemplaires, en raison de son maniement compliqué et de son transport difficile.

L'octobasse présentée à Londres a disparu; une autre qui appartenait aux collections du dernier Tsar de Russie et qui a été construite pour l'Opéra de Moscou est en pièces détachées à Vienne dans les réserves du Musée Instrumental. Quant à la troisième, on peut l'admirer, très imposante, intacte et jouable, au Musée de la Musique à Paris.



Hector Berlioz, dans la deuxième édition (1855) de son *Traité d'Orchestration et d'Instrumentation*, décrit dans un nouveau chapitre tous les instruments inventés par Adolphe Sax ainsi que la fameuse octobasse de Vuillaume :

« Les doigts de la main gauche de l'exécutant n'étant ni assez longs ni assez forts pour agir convenablement sur les cordes, Monsieur Vuillaume a imaginé un système de touches mobiles qui, pressant énergiquement les cordes, les appliquent sur des sillets placés sur le manche pour produire les tons et les demi-tons.

Ces touches sont mues par des leviers que la main gauche saisit et tire de haut en bas derrière le manche de l'instrument, et par sept autres touches-pédales sur lesquelles agit l'un des pieds de l'exécutant.

C'est dire que l'Octobasse ne peut exécuter aucune succession rapide et qu'il faut lui donner une partie spéciale différente sous beaucoup de rapports de la partie de contrebasse. Son étendue est d'une octave et d'une quinte seulement.

Cet instrument a des sons d'une puissance et d'une beauté remarquables, pleins et forts sans rudesse.

Il serait d'un admirable effet dans un grand orchestre et tous les orchestres de festivals, où le nombre des instrumentistes s'élève au-dessus de cent cinquante, devraient en avoir au moins trois. »

En 1995, Pierre Bohr, luthier à Milan a construit une octobasse sur le modèle de Vuillaume, pour le contrebassiste Nicola Moneta qui remet au goût du jour cette baleine de l'orchestre.

Un autre luthier italien, Antonio Dattis, en a fait lui-aussi une réplique en 2007. Elle est exposée au Musical Instruments Museum de Poenix (Arizona)

Récemment, le maître-luthier Jean-Jacques Pagès de Mirecourt en a construit un grand modèle de 3,60 m pour l'Orchestre Philharmonique de Montréal. Avant de l'envoyer par avion en pièces détachées, il a voulu en faire une démonstration dans la salle des mariages de la mairie de Mirecourt. Las, il manquait quinze centimètres de hauteur à son plafond !

Kent Nagano, chef de l'Orchestre canadien commanditaire, a été si content du résultat sonore qu'il en a commandé deux autres !

Assisterait-on à la renaissance de l'octobasse ?



*Octobasse de l'Orchestre philharmonique de Montréal, Jean-Jacques Pagès,  
Mirecourt, 2018*







## L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE TBILISSI

Les Autrichiens sont des malins : ils nous ont fait croire que Mozart était autrichien et Hitler allemand. Or c'est tout le contraire. Et bien que Wolfgang soit né à Salzbourg, sa famille était d'Augsbourg en Bavière.

La ville d'Augsbourg organise en souvenir du père de Wolfgang Amadeus un concours de violon, *The International Violin Competition Leopold Mozart*. J'y ai été invité en 2006 pour organiser une exposition dont le thème était : « Les Anciens et les Modernes ». Cette année-là, on fêtait le 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Wolfgang Amadeus Mozart.

J'avais apporté trois violons anciens, un Stradivarius, un Amati et un Balestrieri, tous dans l'état de montage de l'époque 1760-1780, dite préclassique, celle qu'a connu Mozart à l'apogée de sa carrière : cordes en boyau, manche légèrement plus incliné, chevalet déjà plus plein que celui d'un violon baroque et autres détails de moindre importance.

Face aux vitrines des violons anciens, j'avais exposé trois violons flambant neufs de ma fabrication.

Cette exposition avait du sens, car elle se déroulait dans l'ambiance survoltée d'un concours. Les couloirs du vieux palais baroque où était organisée la manifestation, sur l'artère centrale d'Augsbourg, grouillaient de violonistes.

Les jeunes concurrents venaient oublier leur trac auprès de moi et je leur ouvrais les vitrines afin qu'ils puissent s'enivrer de la sonorité du Stradivarius, privilège qu'ils n'auraient peut-être plus au cours de leur carrière. Cela leur permettait aussi de comparer les qualités des violons anciens et modernes

Ils arrivaient de tous les coins du monde et les éliminatoires étaient d'une cruauté terrible.

Un jeune homme très maigre, aux yeux immenses, tournait depuis quelques jours autour des vitrines, s'arrêtant des heures pour regarder les moindres détails des instruments. Il était resté silencieux jusque là. Mais au matin du jour où il a appris qu'il n'avait pas réussi à passer le deuxième tour, il m'aborde, effondré, et me raconte les circonstances de son échec dans un allemand teinté d'un accent inconnu.

Il s'appelait Irakli, et il était Géorgien de Tbilissi.

Il me raconte son pays, sa culture, les compositeurs, les virtuoses et les danseurs qui avaient fait de ce pôle sud de l'URSS un des phares de la culture soviétique, sans compter le fait que Joseph Staline lui-même (de son vrai nom Josif Dzhughashvili) était Géorgien de naissance. Il me parle aussi d'une délégation de son pays, envoyée par l'oligarque B. Ivanishvili en Europe, qui arriverait à Augsburg pour les concerts de la finale du concours. Cette délégation avait pris quelques rendez-vous chez des confrères, en France et en Angleterre, car elle cherchait un atelier capable de construire toutes les cordes de l'Orchestre de l'Opéra de Tbilissi, c'est-à-dire 26 violons, 10 altos, 10 violoncelles et 6 contrebasses !


Irakli, déjà séduit par mes instruments, pensait que j'étais le seul luthier capable de relever un tel défi. En plus, ajoutait-il, j'étais né en 56, comme Mozart ; c'était de bon augure.

La soirée de la finale se préparait. La délégation géorgienne, très concentrée, visite l'exposition. Ensuite nous entrons tous ensemble dans la salle de concert pour écouter la lauréate, inévitablement coréenne, qui avait pour nom de famille Lee, comme le tiers des habitants de ce pays.

La deuxième partie est consacrée aux violons. Un concert-démonstration avec les instruments de l'exposition, joués par les concurrents, donnait une palette assez exhaustive des différences de qualité et de puissance. Tout cela était organisé comme seuls les Allemands savent le faire pour un public extrêmement attentif.

À la fin du concert un des violonistes prend l'initiative de jouer derrière un paravent tantôt l'un de mes violons, tantôt le Stradivarius ; ensuite il demande au public de voter à main levée pour déterminer celui qui sonnait le mieux.





Je remporte le match haut la main. Il faut dire que le violoniste, tout comme Irakli, était acquis à ma cause. On connaît la célèbre anecdote de la fin d'un concert d'Isaac Stern, quand un auditeur enthousiaste vient le saluer dans sa loge et le complimenter pour la sonorité extraordinaire de son Guarnerius ; Stern porte le violon à son oreille et lui répond : « Ah bon ? je n'entends rien ».

Je ne cherche pas à nier la qualité de mes instruments. Mais il ne faut pas oublier l'importance du violoniste dans le mariage à trois qu'il forme avec le violon et l'archet.

Ce type de compétition, qui se pratique régulièrement, était déjà en vigueur au XIX<sup>e</sup> siècle où de nombreux témoignages parlent de la valeur marchande exagérée des violons anciens qui, après une épreuve acoustique à l'aveugle, se révèlent parfois inférieurs aux sonorités brillantes des violons neufs.

Bref, on n'aurait pu rêver meilleure présentation pour la délégation géorgienne. Et, après un dîner bien arrosé où je peux expliquer mes techniques de travail, la provenance de mes bois, et vanter la qualité de mes assistants, la délégation me prie d'envoyer ma proposition à l'adresse de la fondation de l'oligarque.

J'avais déjà construit quelques quatuors, celui du Quatuor Ravel de Lyon par exemple.

D'avis qu'un quatuor à cordes, base de notre musique, doit avoir une sonorité homogène, comme s'il ne s'agissait que d'un seul et même instrument, j'avais utilisé pour la construction de mes quatuors des bois très anciens tirés du même tronc que j'avais eu la chance d'acheter chez un luthier bernois de troisième génération, Jean Werro, personnage brillant qui, à mes débuts, avait été très généreux avec moi.

Ce travail que me proposait la délégation géorgienne m'intéressait donc au plus haut point. Là, il s'agissait de devenir un architecte du son, de dessiner plusieurs modèles pour les premiers et les seconds violons, de concevoir deux types d'altos ainsi que deux modèles de violoncelles, afin de distribuer les voix du ténor et du baryton, et de donner de la richesse au timbre général, tout en restant le plus homogène possible.

Quant aux contrebasses, je les dessinerais aussi et en confierais la construction à un spécialiste allemand, me réservant bien sûr le travail de vernissage.

Ma proposition et mes conditions sont acceptées.

Mon rêve! Un orchestre entier! Quel luthier contemporain peut se vanter d'une commande pareille! Là encore, je repense au travail d'André Amati pour l'Orchestre de Charles IX, à celui attribué à Nicolas Lupot pour l'Orchestre de l'Empereur, et, bien sûr, à celui de Jean-Baptiste Vuillaume pour le Tsar de Russie.

J'aurais préféré travailler pour la Cour d'Espagne ou pour la Reine d'Angleterre! Mais le temps des monarques était révolu, remplacé par celui des oligarques!


Après deux ans et demi d'un travail acharné avec mes quatre assistants, l'orchestre est livré et je suis payé rubis sur l'ongle, malgré les prédictions pessimistes de mon entourage et de ceux qui m'avaient raconté les expériences catastrophiques avec les Caucasiens.

Le jour précédant l'inauguration, j'arrive à Tbilissi accompagné de ma femme Agnès, belle et bonne violoniste, ainsi que de Dalibor, mon principal assistant. Nous sommes reçus comme des princes autour de longues tables où étaient servis les mets les plus variés et où, à tour de rôle, nos hôtes se levaient, le verre à la main et portaient un toast à la musique, à l'amitié, à l'amour et à bien d'autres choses. On nous explique aussi que le vin avait été inventé en Géorgie et que les plants les plus anciens se trouvaient sur ce territoire. Le Mont Ararat qui domine le pays depuis la Turquie avait vu s'échouer l'arche de Noé. Noé, qui avait de la suite dans les idées, y avait planté le premier cep de vigne, pour ensuite prendre la toute première cuite de l'histoire, avant d'engrosser ses propres filles afin de repeupler la planète.

On me demande de rédiger des certificats pour chacun des instruments au nom du musicien à qui il avait été attribué et qui devait le baptiser. Il y a ainsi dans l'orchestre les violons *Aïda*, *Red Diamond*, *Santa Maria* et *Matilde* (du nom de ma troisième fille qui venait de naître sur l'Île Tibérine), l'alto *Phoenix* et les violoncelles *Jason* et *Medea* (c'est deux héros de la mythologie grecque seraient eux aussi Géorgiens).

Quand enfin, le grand soir venu, le chef d'orchestre lève sa baguette, nous sommes au centre du parterre du grand Opéra fraîchement restauré, et j'ai l'impression que mon cœur jaillit de ma poitrine, tant il bat fort au son de cet ensemble qui se fait enfin entendre.





Tout d'abord un peu durs, les violons s'unissent en des couleurs inespérées, soutenus par des basses chaudes et puissantes. Les musiciens, excellents et tout imprégnés encore de la grande École russe soviétique, sont si reconnaissants qu'on leur ait permis d'abandonner leurs instruments d'usine qu'ils jouent très concentrés et tout droits sur leurs chaises, un grand sourire aux lèvres.

Cette naissance est un vrai bonheur.



## OSMAN

J'ai un ami au Caire, un ami précieux et raffiné. Il s'appelle Osman et je l'ai connu à Genève, où il avait fait ses études de violon au Conservatoire, après avoir interrompu celles de médecine à la faculté de la capitale égyptienne.

Son port aristocratique, son regard perçant et sa pondération lui avaient valu le surnom de « Sphynx ». Issu d'une bonne famille d'Alexandrie, il parle le français et l'anglais avec distinction.

De retour au Caire, il est nommé *Konzertmeister* à l'Orchestre de l'Opéra et professeur au Conservatoire. Là-bas, tout le monde l'appelle Docteur Osman avec respect. Une fois par année, il traverse la Méditerranée et m'apporte ses violons et ses archets pour l'entretien d'usage. Il joue un magnifique Landolfi, violon milanais du XVIII<sup>e</sup> siècle, déniché et acquis pour une bouchée de pain dans un souk de la capitale. Expertisée et restaurée par mes soins, cette petite merveille a scellé notre amitié.

Osman me parle à chacun de ses passages à l'atelier de son orchestre, fondé avec l'Opéra du Caire à l'ouverture du Canal de Suez en 1869. Très fréquenté du temps du Roi Farouk, l'Opéra a été soutenu par le Colonel Nasser et l'orchestre renforcé par des musiciens du Bloc de l'Est. Beaucoup d'Ukrainiens et de Russes se mêlaient aux violonistes égyptiens formés dans le vieux Conservatoire du Caire où l'on se souvenait encore du passage d'Eugène Ysaye et où l'on cultivait l'Ecole belge, plaçant même plusieurs excellents éléments dans les orchestres occidentaux. Mais l'époque était difficile.

La fin de règne du Président Moubarak et la pression des Frères Musulmans menaçaient l'existence même de toute cette



institution plus que centenaire. De plus, les luthiers qui avaient pu entretenir les instruments ou remécher les archets avaient depuis longtemps déserté le pays. Je décide donc de monter une expédition, une mission genre « luthiers sans frontières » pour assister techniquement l'orchestre de mon ami.

Par un heureux hasard, Denis K. qui m'avait déjà aidé magistralement pour une exposition que j'avais organisée au Château Saint-Ange, alors qu'il était attaché culturel à Rome, était désormais ministre à l'Ambassade de Suisse en Égypte. Il trouve un sponsor, une banque suisse installée au Caire qui nous permet de monter l'opération.

Quand tout est prêt, nous embarquons avec mes assistants, Ivan et Dalibor.

Nous sommes en mai. À peine débarqués, une chaleur étouffante s'abat sur nous et dans le taxi qui nous prend en charge à l'aéroport, nous regardons défiler à perte de vue des immeubles sans âme, gris et inachevés. Le haut mur bordant l'autoroute est écroulé par endroits et nous distinguons dans ces brèches, comme un coup de poing, les immenses bidonvilles et les cimetières habités par des miséreux.

Arrivés à l'Opéra, nous sommes accueillis chaleureusement par mon ami Osman.

La première impression est assez surprenante: le bâtiment d'architecture islamique entièrement moderne reconstruit après l'incendie de 1971, grâce à l'aide du gouvernement du Japon, a un bel aspect. On y sent toutefois immédiatement l'ambiance de tension qui règne dans la mégalopole, islamisée en temps record et pleine de policiers et de soldats surveillant les rues. L'enceinte de l'Opéra est bordée de barbelés et de miradors.

À l'intérieur, à part les femmes voilées travaillant à la direction et à l'administration, l'ambiance est familière: répétitions d'orchestre, danseurs et danseuses parcourant les couloirs et voix des chanteurs s'échappant des loges.

*Carmen* est au programme.

On nous installe dans un espace du premier étage, et déjà, une file de musiciens vient se presser autour de nos établis de fortune, chacun attendant patiemment son tour en serrant son instrument dans ses bras. La plupart de ces instruments n'avait pas vu un luthier depuis des lustres et nous pouvons assez vite apprécier,

violon après violoncelle, l'ingénuité, la rusticité et parfois aussi, le génie des réparations d'amateurs. On travaille comme des fous de l'aube à la nuit, pressés par la montagne de travail à abattre pendant deux semaines.

Très vite, la nouvelle de l'existence de notre atelier provisoire se répand en ville et nous voyons arriver des clients inattendus, des violonistes de musique populaire, issus des classes du Conservatoire, mais qui avaient opté pour les sons et les rythmes chavirants des accompagnements d'Oum Kalthoum.

Ils étaient tous, au contraire des faméliques membres de l'Orchestre de l'Opéra, bien gras et prospères, arrivaient dans de grosses cylindrées avec de beaux instruments, accordés en ré-la-ré-la et joués parfois sur le genou.

Je remarque à plusieurs reprises chez les plus anciens, des chevalets extrêmement beaux et finement coupés, signés par un certain Marco Dobresovitch.

Je découvre aussi plusieurs violons construits par cet artisan extraordinaire (1891-1968 ?) venu de son Montenegro natal pour étudier quelque temps à Bologne chez Augusto Pollastri avant d'émigrer au Caire, puis à Alexandrie. Marco, comme l'appellent affectueusement les Égyptiens, devient dès lors à mes yeux l'un des plus grands luthiers italiens du xx<sup>e</sup> siècle, injustement méconnu.

Voyant mon intérêt pour cet auteur, Osman me propose d'aller rendre visite à un vieil ami violoniste qui l'avait bien connu et qui possède encore quelques violons de Marco. Je ne tiens plus debout, tant le labeur a été dur toute la journée.

Il me conduit à l'ouest de la ville dans une demeure coloniale, assez décrépite, et entourée de buildings hideux.

Le Caire grouille de voitures lancées à grande vitesse, klaxonnant jour et nuit. La métropole étend son béton gris jusqu'au pied des Pyramides et il faut désormais beaucoup d'adresse aux touristes pour que ces trois monuments donnent l'impression d'être encore au milieu des sables sur leurs photos...

Le maître des lieux est, comme sa maison, d'une autre époque.

Entouré de portraits encadrés, de souvenirs et de bibelots orientaux qui émergent d'une couche de poussière épaisse, il nous parle avec emphase du violon précieux que Marco lui avait construit et dédicacé il y a bientôt 50 ans, « une splendeur ! ». Il nous parle enfin de ses deux trésors : un Stradivarius et un



Guarnerius qu'il avait achetés à la succession du roi Farouk, grâce à Marco.

On m'avait déjà parlé des soirées au Palais, souvent agrémentées de la musique d'un quatuor à cordes et des Stradivarius que possédait le Roi. Heureuse époque pour nous autres, amoureux de la musique classique occidentale. Aujourd'hui cette dernière est bannie par la chatwah des Saoudites et fortement suspecte aux yeux des rigoristes musulmans.

La présence insistante de trois barbus qui prenaient des notes au fond de la salle de l'Opéra lors des répétitions nous annonçait d'ailleurs assez clairement une fermeture prochaine.

Mais revenons à notre hôte.

Quand enfin il se lève de la table où il nous a servi le thé, il disparaît un instant et revient en souriant avec insistance et en frétilant de la moustache, tenant par la poignée un superbe double-étui en acajou.

Il l'ouvre et deux merveilles au vernis chaud et ambré nous sautent aux yeux.

Deux magnifiques copies, certainement faites par Marco, sur le modèle des mythiques trésors du Roi Farouk.

Je balbutie quelques mots pour ne pas décevoir notre hôte... qui attend toujours mon offre.

Quelques mois plus tard, Moubarak tombe et l'Opéra ainsi que le Conservatoire sont immédiatement fermés par les Frères Musulmans.

Ils ont rouvert depuis le retour des généraux, mais Osman, retiré au bord de la Mer Rouge, contemple les flots depuis sa barque avec son sourire impénétrable.

Le public, composé principalement d'Occidentaux, est revenu à l'Opéra.

La salle est plus clairsemée encore et protégée dehors par les gardes armés et les grillages barbelés.



## PINA

Grande dame du violon italien, oubliée aujourd'hui, Pina Carmirelli jouait le *Wiener-Busch* de 1732, un magnifique Stradivarius de la dernière époque, qui semblait avoir la voix de son créateur, les sonorités sombres et chaudes d'un vieillard aristocratique qui touchant à la grâce sous l'archet d'une femme totalement habitée par son art.

Elle vivait seule près de la Piazza del Popolo à Rome, dans un immense appartement aux plafonds très hauts et aux murs couverts de tableaux et de souvenirs. Son violon, qu'elle ne quittait des yeux que lorsqu'elle dormait, semblait remplir toute sa vie.

On racontait que la symbiose avec son instrument était due à sa parenté avec Mario Stradivari, un avocat crémonais, ultime descendant direct du Maître

Quand elle venait à l'atelier pour des réglages, le temps s'arrêtait et la concentration extrême qu'elle mettait à nos travaux de finition donnait à mon établi des allures d'autel ou de tabernacle.


Un soir, Pina rentre à Rome au volant de sa petite voiture, quand elle a un violent accident sur la bretelle d'autoroute. Elle se réveille le lendemain à l'hôpital et ses premières paroles sont :  
« Où est mon violon ? !! »

On retrouve dans l'après-midi la voiture, (ou ce qu'il en restait), dans une casse automobile de la Prenestina et on sauve de justesse le violon, qui reposait intact sous le siège arrière...

Pina décide alors de mettre un terme à sa carrière et meurt peu après.

À son enterrement, dans une petite église hors les murs, nous étions à peine douze personnes à la pleurer, elle, l'artiste





internationale à la merveilleuse discographie et à la longue et brillante carrière tout autour du monde.

Quel contraste quand, la même semaine, l'Église de San Carlo ai Catinari peinait à contenir la foule pour les obsèques de Paolo Leonori, l'un des derniers luthiers de Rome, installé au Palazzo dei Satiri, sur les ruines du Théâtre de Pompée. Tous les musiciens étaient là, mêlés aux petites gens du Campo de' Fiori, donnant à leurs adieux les accents et l'ambiance d'une fête au village.

## LES BLAGUES

La lutherie a été longtemps, malgré la finesse et la délicatesse du travail, un monde réservé et exclusivement masculin.

Fatalement, quand on rassemble des mâles, la poésie s'éloigne et j'ai souvent eu l'occasion d'entendre des énormités dans les plus grands ateliers qui, à l'instar de l'Orchestre de Vienne, toutes proportions gardées, ne recrutaient que des hommes.

Il faut dire que ce métier qui plaît bien sûr également aux femmes est tout de même un métier de fanatique, caractéristique qui, malgré tous les défauts de nos compagnes, reste l'apanage du mâle alpha.

Mais tout cela reste assez bon enfant et, lors de mon apprentissage, j'ai vu rire mes camarades en envoyant le plus jeune d'entre nous chercher une mentonnière de violoncelle ou en remplaçant les photos de la femme, des enfants ou du chien qui garnissaient l'intérieur de l'étui d'un client de l'atelier par des images tirées des pages centrales d'une revue masculine.

Tout cela se passant au milieu des lambris anciens, des parquets grinçants, des photos dédicacées des grands solistes et sous la surveillance sévère du Maître ou de son chef d'atelier, nous n'avions pour exutoire que les blagues à thème dont, bien sûr, celles, innombrables, consacrées aux altistes.

Les altistes, peut-être à cause de la pauvreté du répertoire et de leur rôle longtemps prétendument secondaire dans l'orchestre, souffrent d'un traitement comparable à celui des Belges en France, des carabinieri en Italie ou des Polonais aux États-Unis. On ne leur passe rien, on leur attribue toutes les bêtises, les gaffes ou les jeux de mots les plus navrants.



Quelle est la différence entre les matchs de football et les altistes ?

Les matchs de foot ont des mi-temps interminables, alors que les altistes sont des minables intermittents !

Il faut dire que l'altiste a longtemps été considéré comme un violoniste de seconde zone, voire un violoniste raté. La formation elle-même, alors qu'aujourd'hui, on peut commencer à étudier l'alto dès l'enfance, n'était pas prévue dans les conservatoires et on envoyait les violonistes les moins doués, les condamnant ainsi à rejoindre, la mort dans l'âme, la clef d'ut et les contretemps.

À l'atelier, le rapport en quantité est aussi très déséquilibré. Les vitrines sont pleines de violons et on ne voit dépasser que quelques altos des rangées d'instruments, alignés comme des soldats.

« – Quelle est la différence entre un alto et un oignon ? – Quand on coupe un alto en fines tranches, personne ne pleure. »

« – Quelle est la différence entre les Beatles et les altistes de l'Orchestre de Paris ? – Aucune, il y a des années qu'ils ne jouent plus ensemble. »

Assis derrière son établi, le luthier entend toutes les grandes et les petites histoires de l'orchestre, ce concentré de société humaine, avec sa hiérarchie, ses conflits et ses injustices. Il participe, lors des réglages qui peuvent avoir souvent la valeur d'une consultation psy, au drame des contraintes d'un ancien enfant prodige devenu fonctionnaire au pupitre des seconds violons. L'orchestre est souvent en effet la seule issue à de brillantes études.

Federico Fellini n'a-t-il pas utilisé l'orchestre en allégorie de l'Italie des Années de Plomb ? Son *Prova d'orchestra* (1978), même s'il a un peu vieilli dans la forme, reste un chef-d'œuvre d'ironie et de lyrisme pour décrire la condition humaine qui pointe son nez meurtri, malgré la grâce de la musique et de l'harmonie :

– Au centre d'un stade sportif, un homme tient d'une main un billet de 100 dollars et de l'autre un pistolet pointé vers le ciel. Aux quatre coins du terrain se tiennent des musiciens : un premier violon d'orchestre, un très bon altiste, un violoncelliste et un contrebassiste. Au coup de pistolet, qui attrape les 100 dollars ?

– Le violoncelliste ! Car un premier violon ne se déplace jamais pour une si petite somme, un très bon altiste, ça n'existe pas et le contrebassiste n'a pas compris la règle du jeu !

Ou cette dernière :

- Un musicien rencontre son vieil ami Marcel, altiste.  
Marcel ! il y a si longtemps ! Tu ne viens plus à l'orchestre ?
- Non, en effet. Je me dédie désormais exclusivement à la musique de chambre, au quatuor.
- Au quatuor ? »
- Oui nous sommes trois et nous répétons énormément.
- Trois ?
- Oui, mon frère et moi.
- Ah bon, dernière nouvelle, tu as un frère ?
- Non !



## UN VIOLON DE POGGI

Ansaldo Poggi (1893-1984), le luthier italien le plus coté du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, était un homme de grande taille, assez antipathique, installé dans un vaste appartement du centre historique de cette ville merveilleuse qu'est Bologne.

J'étais un jeune apprenti, passionné et avide de comprendre les tours de main de ce métier si fermé et complexe.

Claudio, un des violonistes des *Musici di Roma* m'avait invité à l'accompagner pour prendre possession de la commande faite au Maître de Bologne deux ans auparavant.

Nous sommes reçus plutôt fraîchement. L'homme, qui devait mourir trois ans plus tard, se tenait encore bien droit et était très impressionnant dans son tablier clair. Chez lui, tout respirait l'autorité et l'expérience.

Il tend son œuvre à Claudio qui en tire, très satisfait, des sons puissants, chauds et déjà très ouverts. Il me tend ensuite l'instrument et j'en admire la facture parfaite, presque froide. Mais je fais remarquer au Maestro trois poils de pinceaux pris dans le vernis du fond.

Contenant sa fureur, il mouche mon impertinence en répondant avant de nous congédier : « *Violino peloso, violino strepitoso !* » (en substance : « violon poilu, violon couillu »).



## LA VISITE DU PRÉSIDENT

Cette année-là, l'Institut suisse de Rome fêtait son anniversaire, 75 ans d'existence je crois, en son siège de la Via Ludovisi, une traverse de la fameuse Via Veneto.

L'Institut est installé dans une énorme villa, construite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par un industriel tessinois sur une colline artificielle qu'il avait fait remblayer à grands frais pour s'offrir l'un des plus beaux panoramas sur la Ville Éternelle. La Suisse a profité du don de ce bâtiment pharaonique pour y loger son académie qui accueille annuellement 12 boursiers, artistes ou intellectuels helvétiques, à l'instar des académies de tous les autres pays ayant leur siège à Rome. La France la première, par la volonté de Louis XIV, y ouvrit un Institut pour les Arts que Napoléon installe dans la fameuse Villa Medici en 1803, en pleine vogue du Grand Tour, quand tous les artistes dignes de ce nom rêvaient de l'Italie. L'Allemagne, quant à elle, loge ses jeunes créateurs à la Villa Massimo, grande villa carrée de style fasciste à laquelle on accède en traversant un grand parc.

J'y suis invité un soir par un boursier compositeur à qui j'avais construit un violon. On y donne la première mondiale de son trio pour violon, chant et ordinateur. Des projections d'images abstraites illustrent les sons sur le grand mur blanc du fond de la salle. J'arrive en retard, les sièges sont tous occupés et je reste donc debout au fond, alors que des sons grinçants s'élèvent de la scène, couverts par les aigus hoquetés de la soprano. Un certain nombre d'auditeurs commencent à dodeliner de la tête et à s'endormir d'ennui, sous l'effet des projections hypnotiques et des plaintes lugubres du computer. Je m'appuie à la paroi pour résister au sommeil qui commence



à m'envahir moi-aussi et presse par inadvertance sur l'interrupteur qui coupe les projections et la basse informatique. Je n'ai plus qu'à m'enfuir lâchement dans l'obscurité!...

Mais cette fois, à la Villa Ludovisi, je n'avais pas droit à l'erreur, car on m'avait prié d'organiser un concert pour l'anniversaire de l'Institut suisse et la réception du Président de la Confédération qui faisait le déplacement pour l'occasion.

J'avais invité les jeunes musiciens du Quartetto Bernini et mis à leur disposition un quatuor que j'avais construit sur le modèle des Stradivarius du Roi d'Espagne, conservés au Palacio Real de Madrid. Richement incrusté de nacre, d'ivoire et d'ébène, ce quatuor sortait de l'atelier pour les grandes occasions et avait même été le dédicataire de compositions originales dont l'*Espanolette pour quatuor à cordes* de Gilles Colliard.

Le soir venu, un public bigarré se presse dans la grande salle : beaucoup de bourgeois et de nobles romains ne manquant aucun des événements organisés par la Suisse (ça peut toujours servir), de nombreux Suisses de la capitale, hôteliers, marchands, industriels, diplomates, étudiants ainsi que quelques artisans. On a installé au premier rang le Président Couchepin, ses conseillers, l'Ambassadeur et les autres diplomates.

Après les discours d'usage, on me donne la parole pour présenter les musiciens et les instruments. Je raconte aussi mon installation à Rome, due à la convergence de ma vieille collaboration avec les *Musici di Roma*, à l'attrait de la beauté et de la lumière unique de cette ville et aussi au sang de ma mère italienne qui coule plus chaudement que l'autre dans mes veines.

Le Quatuor joue Schubert, Haydn et, pour l'occasion, Verdi et Morricone. À la réception qui suit, le Président (élu pour une année, en rotation parmi les 7 conseillers fédéraux) s'avance vers moi. Grande carrure, décidé, volontaire, les idées bien arrêtées, il est très reconnaissable à son franc-parler et fait la joie des caricaturistes. Il s'étonne qu'un Suisse soit établi à Rome et nous devisons quelques minutes révélatrices de son intérêt sincère pour la musique et d'une culture que je n'aurais pas soupçonnée chez ce politicien chevronné.

– J'aimerais visiter votre atelier. Ma femme et mes conseillers seraient curieux eux aussi de découvrir où sont fabriqués les instruments que nous avons entendus ce soir.



*Quatuor incrusté à la manière de Stradivarius, Claude Lebet,  
La Chaux-de-Fonds, 1999*





Rendez-vous est pris pour le lendemain.

Je m'empresse d'alerter Danilo, le portier du Palazzo Ricci où j'ai mon atelier, et insiste pour que le porche d'entrée soit propre et fleuri, car le Président de mon pays vient me rendre visite.

Il garnit la corniche de pétunias rouges et blancs pour évoquer la bannière helvétique, tandis que deux grands bouquets de lys blancs montent la garde à la porte d'entrée.

Tout sent le propre et le frais quand M. Couchepin déboule sur la Piazzetta, son épouse à son bras et flanqué de six ou sept conseillers. Tous au pas de charge... mais sans chauffeurs ni de gardes du corps.

Mon équipe les accueille chaleureusement. Mes hôtes font le tour des établis, écoutant avec attention les explications et mes réponses à leurs nombreuses questions.

Un client sonne à la porte. C'est Jordi Savall, en tournée en Italie, qui a besoin d'une réparation urgente. Le Président le reconnaît aussitôt et nous l'entendons évoquer les concerts auxquels il a assisté ainsi que tous les enregistrements qu'il a de lui. Toujours plus enthousiaste, il découvre mon atelier avec gourmandise, s'intéresse aux tableaux anciens qui en ornent les murs, en devant même les auteurs. Ils ne parlaient plus; je déniche quelques bouteilles de blanc de Neuchâtel, du Château d'Auvernier, qu'ils sirotent avec enthousiasme.

– Où mangez-vous à midi? leur demandé-je.

– L'Ambassadeur nous a réservé un restaurant près de l'ambassade. On y était déjà hier, c'était touristique et cher, et il nous a laissé l'addition! »

– Alors venez manger un plat de pâtes à la maison!

J'avertis mon épouse qu'une dizaine de personnes débarquera à midi. Par bonheur, elle ne me pose pas plus de questions. Et nous arrivons en groupe et toujours au pas de charge sur la place du Panthéon où j'ai mon appartement.

Qu'on y habite depuis des années, ou qu'on y vienne pour la première fois, on est saisi par l'espace qui s'ouvre au sortir d'une ruelle. Le pavé et la fontaine centrale sont couronnés par la façade aux colonnes, le fronton et la grande coupole, la seule de l'Antiquité si bien conservée à ce jour. Toute cette harmonie respire les siècles et le nombre d'or.

La foule des touristes est dense comme chaque jour à l'heure

de midi, mais la haute silhouette du Président nous frait le chemin d'un pas toujours aussi montagnard. J'indique l'entrée de la *palazzina* et il escalade quatre à quatre les cent marches qui mènent chez moi. Nous suivons derrière lui, comme à son invitation. Il est visiblement heureux de quitter le parcours balisé par le protocole.

Quand ma femme nous ouvre, on fait les présentations et, la surprise passée, tout le monde s'installe à la table dressée sous les grandes fenêtres d'où la coupole semble entrer dans la pièce. On avale gaiement les tagliatelles aux asperges arrosées de vin du Piémont pendant que Mme Couchepin aide au service. Nous écoutons le Président nous déclamer Baudelaire et nous conter ses batailles contre l'extrême-droite, sans oublier de placer quelques citations latines.

La joyeuse troupe, rappelée à ses obligations, se lève enfin et je cours à l'atelier pour reprendre le travail.

Danilo m'attend, bougon et le balai à la main.

– Ils ne sont pas venus ?

– Mais si... et le Président a admiré ton bel arrangement floral !

Danilo ne m'a jamais cru.

Dans le quartier du Sénat où pullulent les voitures bleues et les gardes du corps aux allures de sniper, il était inconcevable qu'un Président se balade ainsi.



## LES RABOTS

Dans l'outillage simple et traditionnel du luthier, le rabot tient une place importante. Il est, avec sa lame tangentielle, l'outil de la finition, du geste qui achève pratiquement le travail du bois, ne laissant qu'une brève intervention au racloir (ou ratissoir), cette lame simple qu'on passe sur la surface pour enlever les éventuelles bosses ou irrégularités dues aux passages visibles des outils précédents.

En lutherie, le papier de verre est sinon proscrit, du moins peu recommandé. Il ne tranche pas le bois, il en écrase les pores et ternit inévitablement la surface de l'ouvrage.

À l'instar du violon et des instruments à archet, le rabot a une famille.

La varlope, tout d'abord, est le plus grand de tous, pouvant atteindre la longueur d'un mètre. Sa tenue demande de la force, mais surtout de l'équilibre car, après avoir ajusté la lame pour en régler le mordant, on pousse avec un geste large, avec force, mais toujours prêt à retenir comme avec la plupart des outils du sculpteur, du graveur ou de l'ébéniste, et on ne peut s'empêcher de penser qu'il en est de même pour l'acte d'amour. Le travail du bois a souvent été décrit sous son aspect sensuel. La chaleur, le parfum, les courbes et la douceur nous sont offertes, à chaque jour où nous entrons dans l'atelier.


Mais je mégare, revenons aux rabots. Après la varlope, il y a le rabot d'ébéniste qui, lui, peut varier de 30 à 40 cm. Il se tient comme la varlope, debout, et se saisit par un manche arrière et une poignée avant ; il demande lui aussi un réglage et un aiguisage parfait.



*Les rabots du luthier*







Affûter la lame d'un rabot est une opération longue et délicate qui commence par la meule puis par les différentes pierres dont les meilleures proviennent de Belgique. On les trempe dans l'eau et la pâte légère qui se forme à leur surface suite au frottement régulier de la lame affine un tranchant parfait que l'on vérifie sur les poils de l'avant-bras.

Le troisième membre de la famille Rabot, c'est celui qui mesure de 12 à 25 cm et peut être utilisé assis, en se tenant d'une seule main, sans manche ni poignée.

Viennent enfin les petits rabots de laiton ou de fer, exclusivement employés par les luthiers, qu'on voit déjà illustrés fidèlement dans les belles gravures de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Ils ont la forme de petits sabots et sont une sous-famille puisque, sur le panneau d'outillage, on peut les voir alignés du plus grand, 6 à 8 cm, au plus petit que l'on nomme la noisette et qui ne mesure guère plus d'un centimètre. Ils sont caractérisés principalement par leur surface inférieure convexe, qui permet de façonner les voûtes galbées des violons.

Quand un client ou un visiteur intrigué par ce minuscule outil d'un autre âge et par l'apparente facilité de cette opération nous demande d'essayer, il est bloqué instantanément dans son geste, la petite lame encastrée dans le bois, à cause d'une pression trop forte...

Il faut de l'assurance, de la précision, mais aussi du tact et une délicatesse absolue pour accompagner la naissance d'un objet qui chantera une fois sorti de son quartier de bois !

## RELATIONS

Entre le musicien et son instrument, c'est toute une histoire de relations variées et complexes.

Dans la petite société des violons, le luthier est aux premières loges pour y assister, et y participe activement en jouant les rôles tout à la fois d'architecte, de maître de chantier, de garagiste, de médecin, de marchand, de psy et j'en passe...

Quand on a la chance d'être artisan, on a fait seul un choix de vie et d'organisation.

L'avantage sur bien d'autres professions, c'est l'individualité, la libre pensée, la liberté d'horaire, d'organisation, de décision et surtout, si l'on est sincère, l'avantage de la seule passion qui nous guide...

Tout d'abord, une grande décision: travailler seul ou en équipe?

Dans le premier cas, finalement le plus courant, on limite la production et si on a une boutique donnant accès sur la rue, la clientèle des réparations, des ventes et des locations prendra le dessus, ne laissant que peu de place à la construction d'instruments neufs.

Le choix de l'endroit, de la grande ville à la maison isolée, sera aussi déterminant. Il existe des luthiers qui se retirent dans leur atelier fermé au public et qui confient la vente de leur production à des marchands, voire même à un manager exclusif.

Pour ma part, j'estime que l'intérêt de ce métier réside précisément dans le contact avec les musiciens, l'écoute, la découverte des instruments anciens et tout ce que notre curiosité peut absorber pour faire toujours mieux et toujours plus, et enfin, dans le



partage et la transmission des connaissances, en ajoutant des établis dans l'atelier et en formant une équipe.

Il ne faudra pas oublier l'administration et la gestion, car il est fini le temps où, comme à mes débuts, j'allais à la convocation des impôts avec mon carton à souliers plein de paperasse.

La confiance aussi est essentielle puisqu'on nous remet des objets aimés et souvent précieux.

Et c'est ainsi que l'on découvre les caractères si différents de nos clients en observant le lien qu'ils ont avec leur instrument.

Le Larousse définit ainsi le mot « Instrument de musique » : « Tout objet brut ou fabriqué, capable de produire des sons à des fins musicales ».

Un de mes maîtres m'expliquait avec lyrisme que le vrai but des luthiers était de reproduire la voix humaine à l'exemple de celui que nous avons élu comme patron et précurseur : Orphée, qui a inventé et construit la première lyre alors qu'il avait perdu la voix, à force de pleurer Eurydice. Donc, d'après lui, le violon, l'alto et le violoncelle sont en fait des instruments, substitués des cordes vocales, féminines et masculines, ou les deux à la fois.

J'ai pu observer pendant ces longues années passées au chevet des instrumentistes qu'il existe, en fait, deux catégories de clients.

Les plus nombreux, ceux qui accusent leur violon de toutes les défaillances, qu'elles soient dues au trac ou à l'impréparation et à qui le luthier ne peut que rarement dire que leur instrument n'a rien et que tout est en ordre. Sans tricher, il est parfois possible de ruser et de recourir à des placebos. Quand je travaillais à Genève, mon maître avait fréquemment la visite du grand violoniste belge Arthur Grumiaux, connu pour son angoisse permanente et pour s'acharner sur son pauvre Guarneri del Gesù en le faisant régler, transformer et parfois ouvrir par des luthiers successifs qu'il courait voir lors de ses tournées internationales.

Dès que le virtuose avait tourné les talons, après lui avoir confié le violon qui lui causait tant de tourments, mon patron, grand adversaire de l'interventionnisme, détendait les cordes du del Gesù persécuté et le mettait dans le coffre-fort pour la nuit, sans y toucher. Le lendemain matin, il réaccordait simplement l'instrument et le baron Arthur criait au miracle !

Puis il y a ceux qui ne s'en prennent qu'à eux-mêmes. Ils sont bien plus rares et ne viennent presque jamais à l'atelier. Pablo

Casals était l'un d'eux. Celui qui a été le plus grand violoncelliste du xx<sup>e</sup> siècle était resté très humble malgré son foutu caractère. Il aurait pu par exemple posséder les plus beaux Stradivarius, mais il est resté fidèle à son premier coup de foudre, un très beau Matteo Goffriller, fait à Venise vers 1710. Il disait volontiers : « Il y en a qui changent constamment de violoncelle alors que les autres changent de femme ».

On raconte aussi qu'il arrive un jour chez son luthier en disant que c'était fini pour lui, qu'il n'avait plus de force, qu'il était trop vieux et qu'il envisageait de tout arrêter. Quand son violoncelle est installé sur l'établi, l'artisan découvre que le manche s'est décollé au talon et qu'il s'est affaissé, mettant les cordes à une distance de près de deux centimètres de la touche !

Paul Tortelier, un autre grand personnage du violoncelle que j'ai eu la chance de connaître à mes débuts et qui m'a prodigué de précieux conseils avant d'acquérir un de mes premiers instruments, était, à l'extrême, du camp des négligents. Il jouait un instrument ancien en piteux état et des archets, sinon cassés et réparés, du moins de piètre qualité. Il m'a raconté qu'un jour, son fils lui avait rapporté son bel archet de Voirin brisé en deux, après l'avoir chevauché pour galoper dans le corridor de l'appartement familial.

Pris d'une rage dantesque, Tortelier avait alors saisi trois archets dans sa boîte pour les exploser l'un après l'autre d'un coup de genou en hurlant « c'est ça ! d'accord ! cassons des archets !! »

Cet homme avait, il faut le dire, une présence incroyable et ses concerts une intensité unique, surtout quand il les commençait en chantant son hymne aux Casques Bleus ou quand il jouait *Don Quichotte* de Richard Strauss, qui semblait avoir été écrit pour lui. Transfiguré, son long visage émacié et sa crinière blanche renversés vers le ciel, il *était* Don Quichotte, vibrant et fanatique.

Ces exemples extrêmes sont des exceptions chez les musiciens qui, habituellement chérissent, pomponnent et caressent leurs instruments.

J'en veux pour exemple le texte charmant qui m'a été transmis lorsque je rassemblais toute la documentation et les certificats nécessaires à la vente du Stradivarius *Baillet* (1732).

Il s'agissait d'une lettre de son propriétaire, le violoniste Pierre-Marie-François de Sales Baillet (1771-1842) à « son violon », un



précieux Stradivarius de la dernière époque que lui avait offert en 1805 un admirateur, le Comte de Torcy. Un violon dont le Mercure de France a écrit « Il semble que les autres musiciens commencent à lui pardonner d'être né en Italie ».

Baillot rédige cette missive extraordinaire au lendemain d'un concert donné lors de sa tournée en Angleterre :


« Liverpool, 17 mars 1816, Épître à mon Violon

Je ne puis vous dissimuler, mon cher Crémone, que je suis depuis quelque temps mécontent de vous ; je reçois tous les jours plaintes qui me font presque repentir de vous avoir amené en Angleterre.

À votre arrivée à Londres, vous avez débuté d'une manière à vous attirer une critique sévère, et vous avez été sur le point de compromettre votre compagnon de voyage ; serait-ce donc en vain que vous auriez vu l'Italie, la France, l'Allemagne, la Russie, la Hollande, et n'auriez-vous point acquis un peu d'expérience en fréquentant ces diverses nations ? Je sais que vous datez de 1732 et que vous n'avez encore que 80 ans, ce qui est avoir peu vécu pour l'étude d'une langue aussi difficile que la langue universelle.

Vous êtes jeune, il est vrai, mais vous le paraîtrez bien davantage encore si vous continuez à prendre un ton avantageux et à trancher de vos discours comme vous faites sans cesse. Savez-vous parler l'anglais ?

Hélas non, pas plus que moi ! Eh ! Bien, travaillons ensemble, vous dans votre idiome universel et moi dans celui de la Grande Bretagne, et quand nous voudrons nous faire comprendre, respectez les oreilles comme je chercherai à respecter la syntaxe. En vain direz-vous que vous n'êtes qu'une planche et rejetterez-vous la faute sur celui qui vous produit dans le monde. N'avez-vous pas une âme aussi bien que moi ? Tachez seulement de faire oublier sa nature et attachez-vous à parler avec éloquence ; l'éloquence est, dit-on, l'art de persuader. Pour y parvenir, rappelez-vous ce vieux précepte rajeuni par notre bon La Fontaine : « Vaut mieux douceur que la violence ». On a loué votre « powerfulness » et je vous ai vu prêt à en concevoir de l'orgueil. Heureusement pour votre salut, le correctif est venu en temps.



Profitez-en, la véritable puissance est toujours accompagnée de la grâce et de la modération, et, dans les Arts, celui qui a le plus de force est celui qui sait mieux la voiler. Enfin, vous savez le français : aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue ou vous ne serez jamais qu'un sot, tout Stradivarius que vous êtes. Je pourrais vous en dire bien davantage, mais je suis convaincu qu'un violon bien né et, j'ose dire que l'âme bien placée comme vous, serait aussi ancien que l'arche de Noé qu'il chercherait toujours à apprendre quelque vérité nouvelle. Qui peut avoir encore posé les limites d'expression ? Les rives de la Tamise ne sont pas celles du Tibre, de la Seine ou de la Neva ; après avoir entendu le chant de la belle Italie, la lyre d'Orphée, écoutez la harpe d'Ossian, et surtout que la voix des bardes vous empêche de prêter l'oreille au chant des Sirènes. »



## SPONGY

Dans la famille des instruments à archet, l'alto est un ado.

Ses mesures sont très changeantes et il est en évolution constante, au contraire du violon et du violoncelle, figés depuis plus de trois siècles.

Bien sûr, il y a la grand'mère contrebasse, très fantasque elle-aussi, mais ne fait pas vraiment partie de la famille.

Regardez-la, avec son fond plat... et elle n'est même pas accordée en quintes! Bien sûr, elle est la dernière survivante des violes et sa place est importante dans l'orchestre, mais tout cela, Patrick Süskind nous l'a déjà exposé longuement dans *La Contrebasse*, monologue magistralement interprété au théâtre par Jacques Villeret.

Revenons à l'alto qui, pour un luthier, est un grand terrain de recherches et de libertés.

Stradivarius construisait encore deux types d'altos: le contralto, de petit modèle (par exemple le *Mahler* de 1672) et l'alto ténor de grandes dimensions qui complétait ses quintettes commandés par les Medicis (1690) et pour la Cour du Roi d'Espagne (1689-1696).

Le ténor a été rapidement abandonné à cause de sa tenue malaisée et a laissé place à un alto tel qu'on le connaît aujourd'hui, de longueur de caisse variant entre 38 et 45 cm, mais toujours accordé en do-sol-ré-la, lu en clé d'ut et se partageant la voix du ténor avec le violoncelle.

C'est pourquoi, il est passionnant pour nous, les constructeurs, de chercher des sonorités plus riches et plus profondes en modifiant les dimensions du modèle.

Bien des artisans s'y sont essayés, dont, bien sûr, Jean-Baptiste Vuillaume avec son contralto aux allures de matrone callipyge.

J'ai construit beaucoup d'altos de dimensions diverses en travaillant pour des musiciens de toutes tailles et aux exigences très variées. Quelques belles réussites, mais aussi des déceptions, car il est vraiment difficile de satisfaire les artistes, surtout quand les règles ne sont pas fixées.

Décembre était déjà très avancé et, malgré l'arrivée de l'hiver, Rome restait douce et rien ne laissait présager l'imminence de Noël. La terrasse du restaurant voisin ne désemplissait pas jusque tard dans la nuit. Agnès m'avait rejoint et nous terminions notre café chez Pierluigi. J'étais impatient de lui montrer mon dernier alto, que je voulais génial.

J'avais dessiné un grand modèle, inspiré d'un Gagliano que j'avais restauré récemment. Je venais de mettre la dernière main au vernis et j'étais fier de l'effet profond du rouge du sang-dragon sur l'ambre de la préparation du fond. J'attendais la visite pour le lendemain de l'altiste du moment. Le monde entier en parlait, un grand bonhomme disait-on...

C'était le célèbre quartettiste et soliste L.D., venu des États-Unis.

Il arrive à l'atelier à l'heure dite. Sa grande stature et sa distinction en imposaient et je tente de réprimer mon enthousiasme en lui présentant mon œuvre avec une feinte modestie.

Il passe l'archet, tire quelques notes de l'*Arpeggione* de Schubert, puis une ou deux gammes et repose très vite mon alto sur le comptoir.

J'attendais les compliments...

– Je trouve votre alto... comment dirais-je... *a little spongy!*


– ... Spongy??

– Oui, le son est comme aspiré par une éponge... vous entendez?

Le couperet était tombé et j'écoutais impuissant les commentaires implacables de cet homme qui, ma foi, jouait diablement bien et dont je commençais à trouver que le fort accent anglais sonnait de plus en plus faux sous les voûtes ancestrales de mon vieil atelier romain.

Il essaie encore quelques archets du bout des doigts, me faisant remarquer la supériorité de son magnifique Peccatte au poids et à l'élasticité en tous points parfaits.





Le supplice dure encore un bon quart d'heure et quand enfin je referme la porte derrière lui, après les politesses d'usage, je retourne à mon alto, le prends dans mes bras pour le réconforter un peu, puis le range dans l'armoire avant de sortir prendre l'air sur la Piazza Farnese.

Quelques semaines plus tard, alors que j'avais abandonné ma créature dans le râtelier, Giulio entre.

Altiste napolitain établi à Venise, il avait créé un ensemble baroque, le Pomo d'Oro avec le soutien de sa voisine à la Giudecca, la romancière Donna Leon. De grande taille lui-aussi, élégant et drôle comme seuls les parthénopéens de bonne famille savent l'être, Giulio saisit mon alto, l'épaule, passe l'archet et le trouve à son goût.

Je lui raconte les commentaires de L. D. et il sait en profiter, en bon napolitain de pure souche...

Il m'en demande le prix et le réserve jusqu'au lendemain.

Il se présente le matin venu, un grand sourire aux lèvres et tire de sa poche une liasse de billets, représentant les deux tiers de ce que je lui demandais, à prendre ou à laisser!

Je cède immédiatement, prompt à fêter ça sur la Piazza.

Au diable l'argent et les négociations. Avec un Napolitain, c'était de toute façon peine perdue. Mon alto avait trouvé son maître et partait avec lui découvrir le monde, c'était l'essentiel.

L'année suivante, je reçois le dernier disque du Pomo d'Oro. En consultant le livret, je trouve dans la liste des musiciens et de leurs instruments: « Giulio D. , alto fait par Claude Lebet, Rome 2011,« Ex-Spongy ».



## STRADIVARIUS (ANTONIO STRADIVARI)

Vous trouverez son nom et ses instruments tout au long des pages de ce livre et dans presque tous les chapitres.

Il est de loin le plus complet, le plus inventif, le plus consciencieux, le plus célèbre, bref, le plus génial des luthiers. Pourtant, ses origines sont obscures. On n'a pas, de fait, retrouvé son acte de naissance et on ne connaît pratiquement rien de ses origines. Stradivari: « routes variées »...


D'où venait-il? Ce nom, resté très rare et pratiquement unique, n'a pas vraiment une consonance italienne. Il existe bien une famille *Stradtravertis*, citée à Milan au début du XIII<sup>e</sup> siècle, à laquelle certains chercheurs ont voulu le rattacher... Est-il né dans un village de province où sa famille s'était réfugiée, alors que la ville de Crémone subissait les sièges successifs des conflits franco-espagnols?

Premier mystère donc puisque les registres de naissance tenus par les paroisses n'ont pas révélé trace d'Antonio Stradivari, malgré les longues et patientes recherches à Crémone et alentours.

Hill et d'autres biographes nous donnent pourtant le nom de ses parents (Alessandro et Anna Morini) mais sans jamais citer leurs sources. On a prouvé aujourd'hui que ces derniers étaient morts bien avant sa venue au monde. Les archives paroissiales sont aussi muettes pour Andrea Amati, le fondateur de l'École de Crémone. Mais dans son cas, une raison semble claire: les Amati seraient d'origine juive et ne figurent pas, par conséquent, dans les archives catholiques.

En revanche, tout le parcours de vie de Stradivarius nous est connu depuis son premier mariage avec Francesca Feraboschi, sa





première maison (aujourd'hui sur le Corso Garibaldi), sa seconde maison du quartier de San Domenico, rasée au XIX<sup>e</sup> siècle, où il s'établit, avec sa nouvelle femme Antonietta Maria Zambelli. Il a eu en tout onze enfants dont deux, Francesco (1671-1743) et Omobono (1679-1742) sont luthiers et assistent leur père jusqu'à sa mort, ne lui survivant que quelques années. La longévité de Stradivarius est exceptionnelle, 93 ans (1644 env -1737), malgré les épidémies et les guerres qui ravageaient régulièrement la région. Certains biographes retardent sa date de naissance à 1648 ou 49, mais l'âge atteint par le Maître reste de toute façon exceptionnel pour l'époque.

On s'accorde à dire qu'il a construit environ un millier d'instruments, assisté de ses deux fils et de son unique élève confirmé, Carlo Bergonzi (1683-1747). Il a fait principalement des violons, des violoncelles, des altos (contraltos et ténors) des guitares, des luths, des violes ainsi que des pochettes etc.

On lui connaît même une très jolie petite harpe, chef-d'œuvre de sculpture et de raffinement, qui vaut la visite au Conservatoire San Pietro a Maiella à Naples où elle est conservée.

On n'a pas de certitudes non plus sur son apprentissage. On le dit élève de Nicolas Amati, comme il le mentionne d'ailleurs sur ses premières étiquettes, mais là-aussi, les preuves manquent. Ce maître a toutefois influencé ses débuts, même si, à mon avis, il s'est également beaucoup inspiré du style de Francesco Ruggeri dans la période 1644-1670.

Au cours de sa longue carrière, il n'a cessé de chercher, de perfectionner, de calculer et de dessiner. Il est un des rarissimes luthiers de l'époque classique qui ait su lire et écrire et qui ait joui de connaissances scientifiques et musicales, ce dont on trouve la preuve dans les documents, dessins, notes et modèles, qu'on peut admirer au Museo del Violino à Crémone.

Après une courte période d'oubli à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les prix de ses instruments n'ont cessé d'augmenter. Rappelons que le luthier « dominant » alors au nord des Alpes était Jakobus Stainer (1621-1698) d'Absam près d'Innsbruck, qui a été non seulement joué par Mozart et ses musiciens, mais qui surtout a inspiré les Ecoles française, allemande, anglaise, slaves et même de celles de Bologne, de Florence et de Rome.

Au faite de sa brillante carrière, il a été emprisonné à cause de

sa foi réformée et est mort peu après sa libération, ruiné par un long procès et la maladie contractée au cachot.

Vers 1800, un beau Stainer, coûtait bien plus cher qu'un crémonais et il était abondamment copié.

Le prix d'un violon de « Strad » (628 exemplaires environ connus à ce jour) varie au-jour d'hui entre 2 et 15 millions d'euros, selon son état, l'originalité de toutes ses parties, l'époque de sa construction, son histoire et ses certificats.

Un violoncelle (67 instruments) est nettement plus coûteux, de 5 à 20 millions, et un alto de Stradivarius (seulement 13 exemplaires connus) est l'instrument de musique le plus cher en absolu : une offre de 25 millions d'euros a été refusée par les héritiers du *Macdonald* de 1701, alors qu'un prix bien supérieur a été balayé par la fondation Habisreutinger pour le *Mahler*.

Enfin, reste encore une dizaine d'autres instruments, principalement hors marché, puisqu'ils sont propriété de Musées.

Plus de 700<sup>1</sup> instruments de Stradivarius nous sont donc parvenus et une petite vingtaine est signée de ses fils Omobono et Francesco. Stradivarius est mort riche et célèbre, il avait fourni plusieurs cours européennes, dont celles du Grand Duc de Toscane Côme III de Medicis, du roi d'Espagne Charles II, des Rois d'Angleterre Jacques II et Georges I et enfin celle du Roi Auguste II de Pologne.

Mais, malgré sa grande notoriété, aucun portrait attesté ne nous est parvenu de lui. L'imagerie du XIX<sup>e</sup> siècle nous le présente en vieillard à l'allure fière et noble et au visage fin et concentré. Cette image repose peut-être sur le témoignage d'un certain Pelledro, premier violon et maître de la Chapelle Royale de Turin qui racontait que son maître Pugnani avait connu Antonio Stradivari et disait de lui : « il était de haute stature et maigre. Habituellement, il se coiffait d'un bonnet de laine blanche et portait sur ses vêtements un tablier de peau blanche lorsqu'il travaillait, mais comme il travaillait toujours, son costume ne variait guère. »

La légende s'est rapidement emparée de lui, l'a rempli de secrets et de magie et son nom est devenu le symbole de l'excellence absolue.

Si l'on s'en tient aux faits, il faut reconnaître à cet artisan admirable a le mérite du talent, de l'intuition et de l'opiniâtreté, ainsi que l'intelligence de l'œil et de la main au service de la sonorité avec tous les dons d'un artiste au goût exquis et à la modernité étonnante.

1. Sources : catalogue raisonné d'Herbert K. Goodkind (New York, 1972), nouvelle Édition du *How Many Strads ?* (de Doring par Bein & Fushi, Chicago 1999) et notes personnelles.



## SYMPATHIE

S'il est un mot qui plaît dans notre jargon, c'est bien le qualificatif de « sympathie » qu'on donne aux cordes de résonance. Le principe de ces cordes qui traversent le chevalet et passent en dessous de la touche, donc qu'on ne frotte pas avec l'archet, se retrouve aussi depuis des siècles dans les instruments orientaux, parents du sitar actuel, ainsi que dans les instruments anciens ou populaires comme la vielle à roue ou le violon Hardanger<sup>1</sup> et dans la famille des violes baroques, la viole d'amour et le baryton par exemple. La trompette marine, ce curieux monocorde, est aussi souvent tendue d'un jeu de cordes qui, lui, peut se trouver à l'intérieur de la caisse de résonance.

Sympathie, du grec « vibrer avec », désigne cette vibration de la caisse par le chevalet sur lequel sont tendues les cordes mélodiques, qui met à son tour en vibration les cordes dites de sympathie, généralement plus fines et métalliques, accordées à l'octave supérieure. Ces cordes prolongent et enrichissent le son de l'instrument.

Tombée en désuétude après que Vivaldi lui a consacré huit concertos et que J. S. Bach l'a fait figurer dans un passage de la *Passion selon St Jean*, la viole d'amour en est un magnifique exemple. Elle est ainsi nommée parce que son long chevillier se termine généralement par une tête sculptée d'un angelot ou d'une femme aux yeux bandés (l'amour est aveugle). Une rosace est délicatement découpée au centre de la table et ses ouïes ont une forme de flammes (l'amour toujours !). Elle réapparaît au **xx<sup>e</sup>** siècle, avec le retour de la musique baroque et Frank Martin. Paul Hindemith et d'autres compositeurs contemporains ont


1. Violon d'amour norvégien à 4 cordes sympathiques, joué encore aujourd'hui en musique folklorique



*Violo d'amour, Claude Lebet, Rome 2004*







écrit pour elle. Elle est montée de 7 cordes mélodiques et d'autant de sympathie.

Pour le luthier, cet instrument est souvent un casse-tête à cause de la complexité extrême de son montage. Une fois les cordes montées, il faut enfiler celles de sympathie à travers les petits trous percés dans le chevalet, les faire glisser sous la touche creuse et leur frayer un chemin dans le chevillier déjà occupé par les chevilles et les autres cordes.

Cette grande complexité atteint son paroxysme avec le baryton. Il s'agit d'une viole de gambe, très ornementée, avec une touche double, montée de six ou sept cordes mélodiques en boyau, les cordes de sympathie et les bourdons lui donnant cette résonance étrange et majestueuse à la fois. Cet instrument est connu surtout pour les nombreux trios que Haydn a composé vers 1765 sur commande de son protecteur, le Prince Nicolas Esterhazy, qui possédait un très bel instrument et se vantait, à l'instar de Frédéric de Prusse avec sa flûte, d'en jouer avec virtuosité. Joseph Haydn a dû se faire violence pour se mettre à l'ouvrage, il a même reçu un blâme de son mécène, mais finalement il n'a pas composé moins de 123 trios pour baryton, alto et violoncelle ! On les a joués par la suite avec deux violoncelles car le baryton a disparu, lui aussi, avec l'Ancien Régime.



## LE TAXI DE COPENHAGUE

Je n'avais encore jamais vu le Danemark.

Je me l'imaginais comme une sorte d'appendice nordique de l'Allemagne, calme, moderne et progressiste.

Mais, à peine débarqué de Rome, baignés par la lumière et la première neige de novembre, les clochers pointus et les maisons colorées me rappellent que Copenhague est bien en Scandinavie, dans le royaume d'Andersen.

Évidemment, les sonorités dures et râpeuses de la langue danoise me ramènent vite sur terre. Mais les Danois que je rencontre sont d'emblée très cordiaux.

Dans l'avion déjà, une passagère qui rentrait dans sa patrie pour les vacances m'explique que son pays a toutes les caractéristiques d'un paradis terrestre: justice sociale, travail pour tous, fiscalité élevée, certes, mais que les Danois acceptent volontiers puisque les services publics fonctionnent parfaitement et que les salaires sont hauts. De plus, les congés parentaux sont accordés non seulement à la mère mais aussi au père et l'égalité des sexes est chose acquise.

– Mais pourquoi habitez-vous en Italie, puisque nous n'avons rien de tout cela dans ce pays? demandé-je alors à ma passagère.

– Parce qu'au Danemark, en conséquence de tout ce que je vous ai énuméré, la galanterie a disparu. Quand un homme vous invite au restaurant, il ne vous tiendra pas la porte et vous devrez payer votre part de l'addition!!!

Je me rendais à Copenhague pour présenter un violon de Stradivarius, le *Liebig* datant de 1704, à un jeune violoniste vainqueur mémorable du Concours Reine Elisabeth de Belgique, Nikolaj Znaider.



Fils d'immigrés juifs polonais, né et formé au Danemark, Nikolaj Znaider était l'espoir du pays de Carl Nielsen.

Il avait déjà essayé une dizaine d'instruments et m'attendait dans la salle de concert avec un représentant de son mécène, un fabricant de lucarnes, qui lui avait proposé de choisir un Stradivarius à son goût, un violon qui serait mis à sa disposition et offert à la Couronne danoise en échange d'une défiscalisation.

Les essais en salle sont toujours des moments hors du temps. J'en avais acquis une longue expérience avec la Salle de Musique de La Chaux-de-Fonds où j'avais participé à tant d'enregistrements historiques réalisés par les grandes maisons discographiques. J'avais aussi voyagé à travers le monde et fait essayer mes violons ou des instruments anciens dans toutes sortes de salles, au Victoria Hall de Genève, au théâtre des Champs-Élysées ou à la salle Wagram à Paris, au Palau de la Musica à Valence, à la Monnaie à Bruxelles, à la Sala Verdi à Milan, jusqu'au Carnegie Hall à New York.

Le matin, avant les répétitions, les salles de concert vides ont toutes cette lumière tamisée et cette odeur très particulière de vieux velours et de renfermé. Comme si les splendeurs du concert de la veille, les notes, les applaudissements et les parfums lourds et mélangés, étaient suspendus dans l'espace.

Comme à l'accoutumée, je m'installe, la pointe aux âmes à la main, au milieu du parterre pour juger de la qualité et de la projection du son, et puis au fond de la salle pour en vérifier la puissance.

Nikolaj est jeune, grand et athlétique, le cheveu blond-roux crépu, et le sourire carnassier.

Il joue environ un quart d'heure sans s'arrêter, ce qui est un bon présage. Quand finalement il abaisse son archet, il est en sueur. Il déclare aussitôt :

– Ça y est, nous le tenons ! Il a fallu une bonne année de recherches, mais nous l'avons trouvé le Stradivarius de mes rêves !

En effet, il n'y avait rien à dire, le *Liebig* malgré son nom de soupe préfabriquée est puissant et majestueux, avec cette corde de mi, la « chanterelle », chaude et claire que l'on n'entend que chez Stradivarius. L'instrument avait entre autres appartenu au grand violoniste Wolfgang Schneiderhahn.

Nous passons la soirée dans un restaurant situé au bord d'un canal du centre de la vieille ville, et je règle avec le président de la Fondation Velux les modalités de cette vente.

Nikolaj, quant à lui, désire que je fasse quelques ajustements à son goût : un chevalet plus haut, une touche plus ronde et plus creuse, ainsi qu'un réglage général adapté à son jeu.

J'emporte donc le violon et rendez-vous est pris deux semaines plus tard pour la livraison définitive.

Lorsque je me retrouve pour la deuxième fois à l'aéroport de Copenhague, on est déjà en décembre ; le froid est intense et la lumière aveuglante.

Je m'engouffre dans le premier taxi qui se présente et tends l'adresse de Nikolaj au chauffeur.

Celui-ci a un moment d'hésitation, puis il me dit :

– Mais, Monsieur, c'est à plus de 100 kilomètres d'ici ! Ça va vous coûter une fortune !

Je n'avais pas vraiment le choix, il fallait une fois de plus céder aux caprices d'une jeune star déjà très gâtée. Et puis, au fond, me disais-je, ce n'est pas tous les jours qu'on vend un violon pareil.

– Allons-y !

La voiture démarre en faisant crisser ses pneus sur la neige.

N'ayant rien d'autre à faire, j'observe mon chauffeur dans le rétroviseur. Il a la cinquantaine déjà très grisonnante, des cheveux mi-longs répartis de chaque côté de la tête, de fines lunettes ovales.

Je n'avais pas tout de suite remarqué la musique que diffusait en sourdine le lecteur CD de son tableau de bord.

Le trio de Ravel. Dans un taxi, il faut avouer que ce n'est pas monnaie courante.

Il y avait en plus une pile de CD sur le siège avant, tous consacrés à la musique classique et particulièrement à la musique de chambre.

C'est lui qui engage la conversation dans un anglais aussi sommaire que le mien :

– Vous êtes violoniste ?

Il fixait l'étui que je tenais sur mes genoux.

– Non, je suis luthier et aujourd'hui je viens livrer un instrument dans votre beau pays.

– Ah bon ? Mais c'est vous qui l'avez fabriqué ?

J'hésite à lui raconter mon histoire, mon maître me répétait souvent qu'il faut toujours être d'une prudence de Sioux quand on transporte des violons d'une telle valeur, instruments qui font



partie du patrimoine mondial et qui, surtout, ne nous appartiennent pas.

J'observe ce visage fin et bon, et finis par lâcher :

– Je dois livrer un Stradivarius à Nikolaj Znaider.

– Nikolaj Znaider ! s'écrie-t-il en brandissant l'enregistrement du concerto de Nielsen, alors nous allons chez lui ? C'est un artiste extraordinaire, je l'ai entendu trois fois en concert, c'est vraiment un grand !

Silence.

– Monsieur, j'ai une idée, reprend-il. Vous me faites entrer deux minutes pour assister aux essais et je vous offre la course.

La partie tournait à mon avantage. Je saisis mon portable et appelle le violoniste qui, bien sûr, accepte de faire entrer le chauffeur.

Le reste du voyage est extraordinaire, car Nils (le chauffeur) me fait écouter les quatuors qu'il aime, ceux de Schumann, de Mendelssohn, et bien sûr ceux de Carl Nielsen que je ne connaissais pas mais qui conviennent parfaitement au paysage défilant à travers la vitre de ma portière.

Nous arrivons devant une petite maison isolée à la sortie d'un village.

La mère de Nikolaj, grande femme encore jeune, nous ouvre la porte et nous fait entrer au salon où nous attend du café chaud. Nikolaj est là, l'archet à la main, impatient de retrouver le *Liebig*. Il ouvre fébrilement l'étui. Pendant ce temps Nils s'est assis discrètement dans un fauteuil au fond de la pièce.

Nous avons droit tout d'abord aux premiers accords de *La Chaconne* de Bach, puis au pot-pourri habituel que les violonistes jouent pour tester un instrument. Il revient ensuite à Jean-Sébastien et exécute entièrement *La Bourrée* de la première Partita.

Magnifique !

Je me retourne et voit Nils qui essuie deux grosses larmes derrière ses lunettes. Puis il se lève discrètement et sort.

Lorsqu'il revient au salon, il dépose sur la table une poignée de bonbons qu'il est allé chercher dans son taxi, salue poliment et s'en va sur la pointe des pieds pour ne pas interrompre le violon.



## LE PETIT VIOLON DE JACQUES THIBAUD

Lors de mes passages à Paris, une fois le travail terminé, je ne manque jamais de rendre visite à mes trois échoppes favorites : des boutiques d'antiquaires sortant tout droit du Paris de Balzac, des vieilles boutiques aux devantures ornées de boiseries, des magasins spécialisés dans la musique, encombrés d'instruments anciens, de tableaux et de manuscrits, toutes trois dans un désordre organisé, compréhensible uniquement de leur propriétaire.

Il y a tout d'abord la boutique de Mme Luce Denis de Granddidier, quai de Montebello, face à Notre-Dame qui dresse ses clochers de l'autre côté de la Seine.

À peine ai-je poussé la porte, qu'aussitôt une clochette tinte et que des cris retentissent en provenance de l'arrière-boutique :

– Attention ! Ne touchez à rien, n'entrez pas, j'arrive !

Apparaît alors une dame d'un certain âge qui a dû être très belle et a encore de l'allure, mais qui est constamment de mauvaise humeur, pestant contre la circulation, les taxes, la mauvaise éducation, les vers à bois... bref, en colère contre le monde entier.

Mais force est de constater que c'est chez elle qu'on trouve les plus belles choses, bien que ses connaissances dans le domaine de la musique soient très limitées. C'est une femme qui avait des relations dans toute l'aristocratie française et qui, de ce fait, rassemblait des bijoux incroyables, provenant souvent des châteaux de province, qu'elle exposait dans son admirable bric-à-brac.

Elle est devenue célèbre dans le milieu lors d'une vente à Drouot où elle officiait comme expert. Elle avait présenté une « rarissime flûte chinoise en ivoire à un trou » alors qu'il s'agissait d'une simple pipe à opium.



Chez elle, malgré l'ambiance souvent électrique, j'aurais passé des journées entières. Mais ce n'était pas possible, car elle devait toujours partir dans la minute qui suit.

– Vous comprenez, il faut que je passe au bureau des impôts, depuis que la gauche est au pouvoir il n'y a que nous qui en payons !

J'ai rapporté de chez elle un grand nombre de merveilles, une trompette marine, des harpes, des pochettes... Mais ce dont je suis le plus fier, et auquel je suis le plus tendrement attaché, c'est un magnifique portrait du violoncelliste John Hebden (1712-1765), annoncé par sa vendeuse comme celui d'Arcangelo Corelli.

– Vous savez, c'était un excellent violoncelliste !

Je pense également à un autre tableau qu'elle m'a vendu comme le portrait de Josef Haydn, et qui est en fait une huile assez naïve représentant l'Empereur Frédéric II de Prusse, excellent flûtiste au demeurant.

L'autre magasin est une ancienne boucherie de la rue du Pas de la Mule, à l'angle de la Place des Vosges. Hélas, elle vient de fermer pour laisser place à une énième boutique de vêtements, comme s'il n'y en avait pas assez à Paris.

André Bissonnet y régnait en animateur plus qu'en vendeur, même si ses talents de commerçant étaient légendaires. Il avait toujours le temps de vous jouer un air, avec sa vielle à roue ou sa trompe de chasse.

Mais la plus fascinante des trois boutiques, c'est celle d'Alain Vian, près du Marché de Bucy. Le frère de Boris avait investi un ancien bordel de la rue Grégoire-de-Tours où les instruments étaient stockés sous les velours rouges et sous les miroirs demeurés à leurs places. Son métier d'origine était la réparation et l'entretien des orgues de barbarie.

Il perçait aussi, à la demande, les mélodies en tous genres sur les cartons à trous destinés aux instruments à manivelle. Il était impossible de ne pas penser au « pianocktail » de *Lécume des Jours* lorsqu'on voyait Alain Vian trafiquer ses orgues portatifs.

Il parlait peu de son frère, prématurément disparu, mais beaucoup de son enfance à Ville d'Avray avec ses frères, sa sœur et ses parents. Ces derniers, d'insouciantes rentiers artistes et musiciens, avaient été ruinés par le crash de 1929 et avaient dû louer une partie de leur villa à la famille de Yehudi Menuhin, venu étudier



*Le petit violon de Jacques Thibaud, Victor Charotte, Mirecourt, 1901*





à Paris avec Georges Enesco. Alain passait des heures à écouter le jeune prodige.

Alain Vian était grand, fin et racé, avait le goût des réparties cyniques et était doté d'un sens de l'humour hors du commun.

Un jour, j'entre dans sa boutique et j'y trouve un vieux monsieur, l'air grave et sérieux, assis dans le grand fauteuil rouge et en conversation avec le maître des lieux.

Vian se tourne vers moi et me dit :

– Ça alors ! Vous tombez à pic !

Le vieux monsieur ne bronchait pas et serrait quelque chose dans ses mains.

– Monsieur Philippe Thibaud, ici présent, voudrait vendre un objet exceptionnel.

C'était un petit étui de violon en bois de buis qui mesurait 15 centimètres de longueur, exceptionnellement fin dans sa construction.

Il s'ouvrait au moyen d'étroites serrures en laiton, et abritait un violon miniature, incroyable chef-d'œuvre de finesse et de goût. Les filets étaient véritablement incrustés, le vernis merveilleusement imité dans sa couleur comme dans sa patine et le chevalet, haut d'à peine quelques millimètres, était ciselé comme un chevalet de taille normale. Une parfaite copie de Stradivarius en format minuscule ! S'y ajoutait l'archet, monté ivoire et argent, ainsi que la petite boîte de colophane !

– Ce violon miniature a été offert à mon père Jacques Thibaud en 1903, lors de sa première tournée américaine. Il s'était marié avec ma mère l'année précédente et l'avait emmenée avec lui après la naissance de mon frère Roger. Reçus par le luthier new-yorkais Rembert Wurlitzer, à qui mon père avait donné à réviser son Stradivarius, le *Baillet* de 1709, cadeau de noces de la famille de ma mère, mes parents se sont attardés dans l'atelier. Et maman a remarqué, exposé dans le salon de musique cette petite merveille. « Madame, je vous l'offrirai à la naissance de votre premier enfant. » Et comme elle lui dit qu'il était déjà né, il lui tend l'objet et déclare : « Je n'ai qu'une parole madame... »

Jacques Thibaud a fait une immense carrière en solo et en trio avec Pablo Casals et Alfred Cortot.

Son style est très reconnaissable dans les enregistrements qui nous sont parvenus. Le vibrato de Thibaud est démodé, lent et forcé, mais le reste est plein de brillance et de vigueur.

Jacques Thibaud avait aussi la réputation d'être un grand séducteur. Dans ses tournées, chaque étape était prétexte à une rencontre.

Il est mort le 1<sup>er</sup> septembre 1953 dans un accident d'avion près de Barcelonnette, où le vol 178 d'Air France, reliant Paris à Saïgon, heurte le pic du mont Cimet : 42 victimes et le Stradivarius détruit.

– Mais pourquoi vendre ce souvenir si précieux, auquel votre mère et votre père semblaient très attachés ?

– Parce que, cher Monsieur, j'ose à peine le dire mais j'éprouve de la haine pour mon père. Dans l'avion où il a perdu la vie, il y avait aussi ma jeune épouse qu'il m'avait soufflée et qui partait avec lui pour le Japon. Elle périt elle aussi dans cet accident !... Je viens de retrouver ce petit violon, et vous comprendrez que je n'en veuille plus. Prenez-le, au moins vous, vous saurez apprécier son beau travail de lutherie.

Je vide mes poches, et le vieux monsieur s'en va, nous abandonnant Vian et moi dans le salon rouge.



## TRACÉ ET DESSIN

La forme du violon n'a pratiquement pas varié depuis la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, quand André Amati (né vers 1505) atteignait déjà la finesse et la beauté qu'il a transmis à ses successeurs de Crémone.

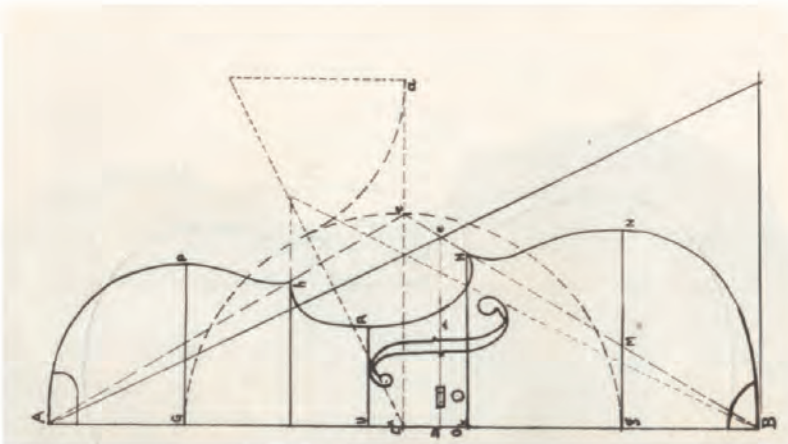
Toutes les tentatives de changements ont avorté ou n'ont eu qu'un succès temporaire.

La Révolution et les idées nouvelles du modernisme naissant ont encouragé les formes nouvelles et plusieurs projets ont été présentés à l'essai.

Joseph Chanot, frère aîné du grand luthier parisien Georges Chanot a reçu les félicitations de l'Académie des Sciences en 1817 pour son violon en forme de guitare, sans pointes, sans cordier (les cordes étant attachées à un sillet au bas de la table, et à la volute tournant en arrière pour « permettre une pose plus aisée des cordes ». Une importante production de ce modèle est sortie des ateliers de Mirecourt mais est vite tombée dans l'oubli.

Deux ans plus tard, Felix Savart, un physicien reconnu, présente à la même Académie un violon trapézoïdal, avec des ouïes rectilignes verticales, qui laissaient, selon lui, un espace vibrant plus vaste sur une table plate, susceptible de mieux vibrer que le modèle traditionnel. Or, dans ces deux cas, le résultat sonore et l'esthétique laissaient vraiment à désirer !

Ces prototypes sont rapidement abandonnés, tout comme le violon de Suleau qui était monté d'une table ondulée ou le *Wellengeige* (Violon-Vagues) dont tous les pourtours étaient ondoyants, y compris les ouïes et la volute, produisant l'effet visuel d'une image floue. Ces deux performances techniques pour un



Adolf Beck, *Construction proportionnelle du violon*, Düsseldorf, 1923





luthier, dont le but premier devait être la propagation du son, ou une vibration majeure, ne rencontrent guère plus de succès.

Les nouveautés et les inventions n'ont cessé de germer jusqu'à nos jours dans les cerveaux des ingénieurs, des acousticiens et des constructeurs, tous plus géniaux et inventifs. Rien ne nous a été épargné: les violons à deux pointes, les asymétriques, les pyriformes, les ouïes percées dans les éclisses, etc.) mais on est toujours revenu au dessin classique, beau et fonctionnel à la fois, baroque et extrêmement moderne, évident mais aussi plein de mystères.

Sa forme, avec à la base de son concept, les deux échancrures des CC qui servent au passage de l'archet, est conditionnée par la longueur de la caisse de 35,5 cm, fixée pour les violons 4/4. André Amati déjà, usait de cette longueur mais il produisait aussi un petit modèle de 35 cm, qu'on nomme le *violino piccolo* et qu'on joue par exemple dans le premier Concerto Brandebourgeois de Bach.

Les luthiers de Brescia, Gasparò da Salò ou G.P.Maggini, parmi les plus anciens artisans à être connus pour leurs violons, usaient d'un grand format, dépassant les 36 cm. S'ils sont surtout appréciés aujourd'hui pour leurs altos, ils connurent une grande vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, grâce au virtuose belge Charles de Bériot (1802-1870) qui possédait et jouait deux violons de Maggini, dont Vuillaume a pris le modèle pour produire une série de copies qui, sont un peu boudées aujourd'hui.

Mais revenons au dessin et au tracé du modèle originel, si parfait et harmonieux.

Les violons ont-ils été dessinés dès leur naissance, ou leurs contours ne sont-ils que le résultat d'une longue évolution? La plupart des luthiers d'hier et d'aujourd'hui se sont contentés de copier et de reporter le contour des instruments de la grande époque.

Nous savons pourtant que Stradivarius, tout comme ceux qui l'ont inspiré, utilisait la règle et le compas pour concevoir ses modèles ainsi que des moules servant à la construction des chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui encore référence.

Il ne reste que très peu de preuves de l'époque. Stradivarius est à peu près le seul à avoir laissé du matériel de préparation et des notes conservées aujourd'hui au *Museo del Violino* de Crémone.

Sur le papier, on repère où il a consigné le calcul du placement des ouïes, idem aussi sur les moules en bois, où l'on peut apercevoir les traces de constructions géométriques laissées par la pointe à tracer et le compas.

Stradivarius évoluait dans ses recherches et chaque fois qu'il mettait au point un nouveau concept, en allongeant, élargissant ou modifiant les proportions, il découpait un moule, qu'il désignait par une ou plusieurs lettres (MB, S, P, Q, PG, etc. pour les violons et P, T, B, Q, etc. pour les violoncelles).

On lui attribue aussi un système complexe de dessin géométrique du pourtour complet de ses instruments (*Sacconi, I Segreti di Stradivari*). La question est de savoir où s'arrête le génie du dessinateur et du sculpteur et où commence le calcul scientifique proprement dit.

De nombreux chercheurs ont cru voir l'emploi délibéré du « nombre d'or » dans la conception du violon. Il est vrai qu'on peut le trouver dans le rapport entre les largeurs maximale supérieure et maximale inférieure, entre la longueur de la caisse et celle du diapason ou encore entre la longueur des cordes vibrantes et celle du manche. On peut le trouver également dans le développement de la spirale de la volute.


Depuis sa théorisation par Fibonacci au XIII<sup>e</sup> siècle et les débuts de son utilisation dans l'analyse des œuvres d'art et de l'architecture, le nombre d'or sert à expliquer les proportions des Pyramides d'Égypte, du Parthénon ainsi que de nombreux ouvrages de l'architecture romaine et de la peinture primitive et classique.

Le principe de la *Suite de Fibonacci* est en fait assez simple :

Partant de zéro, on additionne le chiffre suivant :  $0+1=1$ , puis on continue :  $1+2=3$  et on divise progressivement le dernier avec le pénultième :  $3 : 2 = 1,5$  et ainsi de suite :  $2+3=5$ ,  $5:3 = 1,66666$ . On additionne les deux derniers :  $5+3 : 8$  et  $8 : 5 = 1,6$ , puis  $13 : 8 = 1,625$ , etc. Plus on avance dans les divisions, plus on s'approche du « nombre d'or » (*la sezione aurea*) 1,618, le nombre phi ( $\phi$ ). Plus le résultat de la division de deux mesures s'approche de *phi*, plus proche sera l'harmonie et la perfection esthétique.

L'ouvrage du luthier contemporain François Denis (*Traité de Lutherie*, 2006) minimise l'emploi du nombre d'or et insiste sur une construction géométrique qui remonte aux dessins des luths





et d'autres instruments à cordes et qu'on trouve cités dans les plus vieux traités d'architecture et de dessin. Ses recherches très fouillées et ses enseignements géométriques ont fait de son livre une référence pour les luthiers modernes.

Si beaucoup d'artistes se sont servis des principes de Fibonacci et de Luca Pacioli pour une construction délibérée de leurs œuvres, on peut effectivement se poser la question de l'emploi qu'en ont fait les luthiers, pour la plupart analphabètes et qui n'avaient de loin pas la formation d'un artiste peintre.

Le nombre d'or étant un postulat sur l'esthétique idéale n'y arrive-t-on pas simplement avec du goût et un peu de sens artistique ?

Là encore, je laisserai la parole au bon Auguste Tolbecque pour commenter ce besoin d'expliquer rationnellement et scientifiquement la conception du modèle du violon. Il émet en 1903, avec les mots et l'esprit qu'on lui connaît, ce jugement radical sur les théories géométriques d'Antonio Bagatella :

« Bagatella, luthier à Padoue, vers 1782, a publié un opuscule sur la lutherie où il donne le moyen de tracer « un beau modèle de violon » – car il ne s'occupe que du violon – sans avoir besoin d'autre chose, dit-il, que d'un compas et d'une règle. Son système, qui emprunte à la science du géomètre et à la pratique de l'arpentage les moyens de faire une œuvre d'art, n'a rien qui me séduise.

Bagatella, avec une gravité que ne justifie guère son nom, a basé ses proportions sur des calculs rébarbatifs ; mais il a commencé par prendre un instrument et a déduit sa méthode de l'étude des formes de ce modèle. C'est donc à tort qu'il nous a prévenus qu'un compas et une règle suffisaient. S'il a imité les luthiers en prenant un instrument type, il était superflu de se perdre ensuite dans des problèmes mathématiques. »

## TROMPETTE MARINE

« Et l'unique cordeau des trompettes marines »

Le mystérieux poème en forme d'alexandrin unique de Guillaume Apollinaire *Alcools*, 1920, évoque un instrument de musique oublié, la « *tromba marina* », qui n'a rien d'une trompette et encore moins d'une corne de brume.

Il s'agit en fait d'un grand monocorde vertical, dont seul un des deux pieds du chevalet, appelé *chien*, comme celui des vielles à roue, appuie sur la table et vibre quand l'archet touche la corde, provoquant des battements semblables à ceux d'un cor de chasse. On dit que la trompette marine était utilisée par les sœurs mariales pour appeler aux repas ou aux vêpres car elles ne pouvaient décemment pas jouer du clairon au couvent.

« *Traduttore traditore!* » ces imprécisions dans la traduction existent aussi pour d'autres instruments de musique.


Le cor anglais, par exemple, qui n'a rien de britannique mais qui est simplement anglé.

J'avais trouvé chez un confrère parisien une magnifique trompette marine qu'il m'a vendue avec une harpe du XVIII<sup>e</sup> siècle, signée « Clermont à Nancy ». Il me propose alors de me les livrer et je le rejoins à la frontière pour les formalités douanières.

Quand nous nous retrouvons ensemble devant le fonctionnaire, immanquablement zélé, j'allais tout fier, me lancer dans des explications savantes sur cet instrument bizarre, quand mon confrère me stoppe net !

Il explique avec une assurance et un bagout très parisien que la harpe a besoin d'une caisse de rechange, selon le répertoire choisi.





En plus, pour justifier la corde unique dont est montée la « *tromba* », il poursuit, avec beaucoup d'aplomb, qu'il faut laisser ladite caisse sous tension quand elle n'est pas utilisée.

Mon confrère avait vu juste car la trompette marine n'avait aucune chance de figurer sur la liste des instruments de musique répertoriés par les Douanes françaises et elle aurait été immanquablement refoulée.

C'est ainsi que nous avons pu franchir allègrement la frontière !



*Les trompettes marines du Musée des instruments de musique, Historisches Museum Basel (photo P. Portner)*





## USINE (VIOLONS D')

Tous les violons ne sont pas des œuvres d'art, loin s'en faut.

Il existe d'anciens instruments, extrêmement rustiques et primitifs, qui n'ont pour eux qu'une valeur de relique ou des « violons de campagne » du XVIII<sup>e</sup> siècle, mal finis et sans sonorité et enfin, il y a aussi, et en grand nombre, les violons d'usine.

Ce terme n'est pas tout-à-fait approprié, surtout quand il s'agit du XIX<sup>e</sup> siècle, au début de l'ère industrielle où l'usine tournait à plein régime essentiellement grâce aux travailleurs manuels.

Mirecourt, petite ville nichée au milieu des grandes forêts de sapins des Vosges, et qui a été le premier centre de lutherie en France, a vu naître il y a deux siècles de grandes manufactures d'instruments à archet, qui parfois employaient des centaines d'ouvriers luthiers, occupés à un travail à la chaîne, mais encore peu mécanisé.

On est choqué aujourd'hui quand on peut voir par exemple, les photos du personnel de la Maison de l'archetier Bazin, dont les ouvriers en culottes courtes posent par dizaines autour du maître, tenant fièrement leurs baguettes de pernambouc en travail.

La maison Thibouville-Lamy, quant à elle, a pris un essor considérable, en envoyant aux quatre coins de la planète ses violons, altos et violoncelles, parfois fabriqués spécialement pour les climats tropicaux, avec un système de collage des tables, renforcées de petites chevilles en bois pour résister aux taux d'humidité les plus extrêmes. Nous sommes au temps des colonies et des grandes Expositions universelles, d'où la production européenne partait à la conquête du monde.

On commence aussi à gaufrer les tables pour les violons de bas de gamme, chauffant de fines plaques d'épicéa sur des moules

voûtés, afin d'éviter le travail de sculpture dans la masse.

La sonorité laisse à désirer, mais quelques instruments de gamme supérieure provenant de ces grandes maisons peuvent réserver de bonnes surprises à l'amateur éclairé.

J'ai pu voir il y a encore quelques années le grand bâtiment de la manufacture JTL, à l'entrée de la ville, qui occupait dans les grandes années plus de 300 ouvriers.

Abandonnée depuis plus d'un demi-siècle et à moitié en ruine, elle abritait dans une aile attenante, une scierie actionnée par un réseau dense de poulies et de lanières d'un autre âge, qui servait à débiter les grandes pièces de bois, et prouvait l'énorme production de l'époque.

Elle fonctionnait encore comme une scierie ordinaire alors qu'on ne fabriquait plus de violons depuis longtemps.

Une autre « fabrique », celle de Marc Laberte (1880-1963) a connu un succès considérable. Laberte avait repris au début du siècle l'atelier fondé par son grand-père et l'a développé jusqu'à l'extrême. Excellent entrepreneur et commerçant avisé, il a organisé sa manufacture, qui prospérait principalement grâce à l'exportation. Il a réuni une incroyable collection de grands instruments anciens. Parmi eux, on y trouvait le *Lever du Soleil*, un Stradivarius incrusté d'ivoire et de nacre de 1677, un Guarneri del Gesù, un Joseph Guarnerius, un très beau Ruggeri, un Lupot, un Vuillaume, un Stainer, etc.

Quelques-uns de ses meilleurs artisans travaillaient dans un atelier à part et Laberte leur confiait ses précieux violons, afin qu'ils en prennent modèle pour une production de copies de qualité supérieure.


La manufacture a été détruite et pillée pendant la dernière guerre et elle a survécu quelques années sous la direction de son fils.

En Allemagne, principalement en Saxe, à Markneukirchen, les ateliers produisaient en masse des violons avec une finition et une patine à l'ancienne qui parfois pouvait avoir un très bel effet.

On leur collait, comme à Mirecourt, des étiquettes en fac-similé des grands italiens portant la mention « modèle d'après », mention qui disparut assez vite au cours de la production.

C'est pourquoi, aujourd'hui, tout atelier de lutherie reçoit la visite d'héritiers pleins d'espoir, après la découverte au grenier du





stradivarius du grand-père (qui jouait très bien, je vous assure) et qui porte l'étiquette du maître de Crémone, curieusement presque toujours datée de 1721.

Il faut expliquer sans cesse cette histoire des manufactures et décevoir les grandes attentes des millionnaires potentiels.

Pourtant, un matin d'automne, un couple de personnes âgées sonne à la porte de l'atelier.

Élégamment vêtus, tous deux fiers et brillants comme le sont souvent les Romains de noble famille, ils tiennent cérémonieusement un vieil étui noir et cramoisi et m'expliquent avec emphase l'ancêtre illustre qui jouait si bien de ce trésor, propriété de la famille depuis des générations.

La situation s'annonce compliquée, car je flairais la manufacture allemande à plein nez. Quand s'achèvent enfin les longues palabres de la signora qui s'époumonait à me vanter son patrimoine, j'ouvre enfin l'étui posé sur le grand comptoir pour découvrir un misérable violon de Markneukirchen poussiéreux, délabré, qui criait sa misère, toutes cordes brisées sur sa table fendue.

Je respire profondément et, pour me donner une contenance, je saisis le violon par le manche et je sens immédiatement dans mes mains un poids anormal. Le violon, qui habituellement ne pèse pas plus de 300 gr, est extrêmement lourd, vraiment bizarre, comme un haltère en bois !

Remis de ma surprise, je scrute à travers les ouïes, m'attendant à découvrir l'incontournable étiquette de Stradivarius, mais on n'y voit rien, il y a une grosse pierre à l'intérieur !

En regardant mieux, je découvre que l'aspect minéral de cette chose m'a trompé et que ce qui remplit la boîte d'harmonie, est en réalité un nid de guêpes !

Par bonheur, ses habitantes l'avaient abandonné.

Revenant aux propriétaires qui attendaient fébrilement mes compliments, je leur explique la situation mais ils n'en font aucun cas, attendant de moi une estimation de leur si précieux crin-crin. Ils m'expliquent qu'ils l'avaient conservé dans la véranda de leur villa des Parioli, aérée tout l'été et je comprends pourquoi les guêpes y avaient élu domicile.

Je reprends mon souffle pour leur annoncer la sentence fatale : leur violon ne vaut pas un pet de coucou !

Je vois le mari rougir et son épouse blêmir, avant d'exploser en me traitant de buffone ! et d'imbroglione ! (escroc), de remballer le violon-enclume et de sortir en claquant la porte.

Heureusement, ça ne se termine pas toujours ainsi.

Etienne Vatelot aimait à raconter l'histoire d'une vieille dame qui lui avait apporté son violon pour l'expertiser. Il lui explique alors que la marque de Stradivarius était apocryphe et qu'il s'agissait de toute façon d'un instrument fait au début du siècle dans une fabrique de l'Est de l'Europe.

La preuve, s'il en fallait, était la mention écrite au bas de l'étiquette : made in Czechoslovakia.

La dame suggère alors :

– Peut-être l'a-t-il fait en vacances...

Après la Deuxième Guerre, les violons industriels ont principalement été produits dans les fabriques d'Allemagne de l'Est, de Tchécoslovaquie, de Roumanie et du Japon avec une qualité en baisse : pantographes pour sculpter les voûtes, bois teinté remplaçant l'ébène des touches, du cordier et des chevilles, vernis cellulosique appliqué au pistolet etc.

Mon maître commandait par vingtaines des garnitures de violons japonais (c'est-à-dire le violon et l'archet dans leur boîte), et nous avions l'ordre, au déballage du container, de mettre à la poubelle violon et archet et de conserver l'étui, qui lui, était de belle qualité et coûtait malgré tout moins cher qu'un étui, livré seul et produit en Allemagne.

Aujourd'hui, la Chine, usine du monde, a envahi la planète avec ses violons, souvent faits à la main dans les grandes manufactures de la région de Shanghai et, curieusement, la qualité du violon d'étude et de location s'est améliorée. Le pays s'est à son tour enfiévré pour notre musique classique. Il a ses grands solistes, ses chefs d'orchestre, ses quatuors et ses orchestres prestigieux.

Partout, on construit des conservatoires et les salles de musique sortent du sol aux quatre coins de cet immense territoire, nos concurrents luthiers chinois étant désormais classés dans les concours internationaux.

Nous sommes encore quelques rares résistants à ne pas laisser entrer les violons chinois à l'atelier, car nous savons à quel prix social et humain ils sont fabriqués... et nous avons surtout envie de les faire nous-même !





## VERNIS

Quelques composants du vernis (benjoin, propolis, sandaraque, garance, gomme-gutte, etc.)


Le profane nous demande souvent si la sonorité du violon dépend du vernis, lequel serait déterminant pour la qualité de l'instrument, nimbé qu'il est de mystères et de secrets jalousement gardés depuis des générations. On a abondamment brodé sur le « secret de Stradivarius » une recette et des procédés à jamais perdus qui ont contribué au mythe et aux valeurs incroyables qu'atteignent les instruments de Crémone. La littérature spécialisée regorge d'une foule d'informations fantaisistes et de recherches pseudo-scientifiques.

Il est vrai qu'à l'ouverture d'un étui contenant une de ces merveilles, c'est le vernis qui nous saute aux yeux, le chatolement des rouges mêlé aux bruns sur le fond doré et ambré. La transparence aussi de cette laque qui semble infiniment mince et qui donne pourtant une profondeur et une noblesse au bois qu'elle recouvre, qu'elle protège, lui donnant cet aspect extrêmement précieux.

Or les bois employés proviennent d'arbres communs, des bois blancs, choisis et coupés avec un soin extrême, certes, mais l'érable et le sapin ne sont en effet pas des essences précieuses.

Dans un violon, l'alchimie du vernis est transcendante et fait oublier la modestie et la simplicité de ses origines et, si l'on y ajoute la patine des siècles, tout est là pour que l'objet nous interpelle et nous fascine.

Que n'a-t-on pas écrit depuis près de deux siècles sur les composants de ce vernis, sur son application, sa préparation et ses




solvants. Ces derniers sont à l'origine de nombreuses conjectures pour la simple raison qu'ils n'ont pratiquement pas laissé de traces. Les experts se déchirent entre l'essence de térébenthine, l'alcool, l'huile ou les huiles essentielles. Pour les composants en revanche, tout le monde s'accorde sur l'emploi de résines et gommés végétales dures comme la gomme laque, la sandaraque, le benjoin, la gomme gutte ou le mastic en larmes, etc. et de résines molles ou liquides comme l'élémi ou la térébenthine de Venise. Bien d'autres composants peuvent entrer dans la recette selon des proportions variables. Les luthiers d'aujourd'hui préparent leur propre vernis et cherchent sans cesse en se référant aux recettes de leurs maîtres et aux traités anciens qui ont pu être publiés sur le vernis des ébénistes. Aucune note de Stradivarius ou de ses contemporains ne fait allusion aux vernis, ce qui fait dire à certains chercheurs d'aujourd'hui que les luthiers anciens achetaient simplement leurs laques chez l'apothicaire. On a trouvé pour étayer cette thèse, un vernis très semblable à celui des maîtres-luthiers de l'époque, recouvrant les splendides marqueteries des stalles du chœur du Dôme de Crémone, qui sont l'œuvre de Giovanni Maria Platina. Cet artisan génial était au service des Gonzague de Mantoue et travaillait à Crémone à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Il est en fait à peu près contemporain de la naissance des premiers ateliers de lutherie dans cette ville du centre de la plaine du Pô.

Il faut voir la magnificence et la virtuosité de son travail, une visite de la Cathédrale s'impose pour admirer cette merveille de la Renaissance. On peut ainsi constater le niveau artistique et technique atteint par les artisans de l'époque et comprendre aussi pourquoi les grands violons sont nés dans une ville où prospéraient artistes du bois, sculpteurs, ébénistes et marqueteurs. Reste l'énigme de leur établissement dans un lieu à l'humidité extrême.

Une autre opération capitale pour obtenir un beau vernis est la préparation du bois avant les premières couches.

À l'instar des peintres qui encollaient les supports de leurs œuvres, toiles ou tables, les luthiers bouchent les pores du bois qui a été sculpté en voûtes et présente donc des zones irrégulièrement perméables, ce qui risque de tacher la surface. Comme en peinture, il faut en outre que le vernis, sans pénétrer, adhère au support pour résister au temps et ne pas craqueler et se détacher.





On emploie, pour ce faire, nombre d'ingrédients et la formule la plus répandue est un mélange de gomme arabique et d'albumine. On a retrouvé aussi en analysant les fonds de vernis des grands violons crémonais des traces de pouzzolane, cette poudre de pierre ponce du Vésuve qu'on utilisait couramment comme bouche-pores dans bien des professions. La propolis est également employée pour la préparation des surfaces à vernir. On prête à cette substance très odorante de nombreuses qualités médicinales. De fait, les abeilles la produisent pour colmater les alvéoles et protéger la ruche de la vermine et des attaques infectieuses. Elle entre aussi parfois dans la composition du vernis lui-même, lui donne de la souplesse et contribue à l'effet doré de la couche de fond.

La couleur est obtenue par des substances organiques végétales aux noms évocateurs qui sentent bon l'exotisme : le bois de santal, la racine de rathania, la résine de sang-dragon, le curcuma et bien d'autres. Généralement, couche après couche, on « monte » dans la couleur, du jaune, à l'or, puis l'orangé, le rouge timide, et finalement le brun. On peut donner quelques dizaines de couches au pinceau de martre et finir avec le tampon, cette bonne vieille recette des ébénistes.

Il faut que le vernis reste léger et souple. Qu'il ne sèche jamais vraiment et qu'il laisse vibrer le violon en étant le moins épais possible. Un vernis trop dur rendra le plus bel instrument criard et pauvre. Par contre, un très beau vernis sur un violon mal construit n'arrangera jamais l'affaire.

Un mauvais violon restera un crinclin, même avec la plus belle robe.



## LES VERS À BOIS

Le violon est peut-être, avec les membres de sa famille, le seul instrument immortel. En effet, cuivres ou bois, soumis à la condensation, ont une espérance de vie de quelques dizaines d'années à peine, tandis que guitares, harpes et autres cordes pincées ne vivent guère plus, leurs tables plates et fines cédant irrémédiablement à la traction des cordes.

Même un grand piano de concert, de la plus grande des marques, ne survivra pas plus d'un siècle.

Un violon, en revanche, même s'il a subi des réparations ou des transformations, ne meurt pas.

Sa structure, ses voûtes sculptées dans le bois massif, son vernis protecteur lui font traverser aisément les siècles. J'ai entendu des Amati de la seconde moitié du  $xv^e$  siècle sonner comme au premier jour et même les primitifs de Brescia, Maggini ou Gasparò de Salò, le premier luthier de violons connu, survivent plus d'un demi-millénaire après leur naissance. Un Gasparò est passé à l'atelier il y a deux ans, intact, puissant et sa sonorité était digne du *Canon*<sup>1</sup> de Paganini!

Que faire pour préserver nos instruments des outrages du temps? Quels sont les ennemis du violon? Quelles sont les précautions d'usage?

Tout d'abord, veiller à l'hygrométrie, l'idéal étant un  $50^\circ$  à  $60^\circ$  constants. Trop d'humidité provoque des décollages et trop de chauffage et d'air sec, des fentes qui apparaissent surtout le long des veines de la table sans compter les chutes et les accidents, qui engendrent des dommages irréversibles parfois, surtout si c'est à un mauvais restaurateur que le violon est confié pour sa réparation.

219

<sup>1</sup>. *Il Cannone* fut le violon favori de Niccolò Paganini. C'est un Guarneri del Gesù de 1743, surnommé ainsi pour sa puissante sonorité, que le virtuose a légué à sa ville natale, Gènes. Il y est désormais conservé au Palazzo Tursi, et joué à chaque édition du Concours Paganini, importante compétition internationale pour violonistes.



Mais le pire ennemi, le plus discret et le plus insidieux, c'est le ver à bois. Ce petit animal s'attaque aux violons abandonnés. Quand il n'est pas joué, un instrument ne provoque plus les petits tremblements de terre qui font fuir les larves immédiatement. Parfois, on ne distingue pas tout de suite la présence ou le passage de ces petites bêtes, juste un petit trou d'entrée et, si elle n'est pas morte dans ses galeries entre-temps, un autre petit trou de sortie.

On m'a confié un jour un pauvre instrument fait par Joseph Guarnerius en 1711 (celui qu'on appelle « Filius », parce qu'il est le fils d'André, et père de « Petrus » et de « del Gesù »... quelle famille!).

Après avoir découvert deux petits trous au bas du fond, j'ai recouru à l'imagerie médicale de mon ami Pierre, le radiologue qui est ravi de me voir arriver avec des patients qui ne bougent pas et qui ne se plaignent jamais.

Sous le scanner est apparu un réseau infini de galeries, semblable à de la dentelle, qui vidait pratiquement le fond de sa substance.

Pour ne pas en arriver là, bien des techniques ont été mises au point pour éviter les vers.

La plus extrême, nous la devons à Vinicio Gai, conservateur du Musée Instrumental du Conservatoire de Florence. Cet inquiétant personnage, grand, chauve et impassible, m'a fait la démonstration, à la fin des années '70, de ses chambres à gaz pour instruments de musique. Mais, comme je préfère la poésie, je ne résiste pas au plaisir de vous citer la recette d'Auguste Tolbecque pour lutter contre les vers qu'il nomme anthrènes (*L'Art du Luthier*, Niort, 1903) :

« J'ai observé à propos des anthrènes un fait assez intéressant et qui n'est pas connu. Les galeries creusées par l'animal sont étroites. C'est un paresseux qui ne se donne pas plus de mal qu'il ne faut. Il résulte de cette étroitesse que les promenades à deux ne sont pas précisément commodes quand le mois de mai arrive et que les anthrènes subissent l'influence des effluves amoureuses du printemps. Aussi le mâle, qui est ailé et vole très bien, prend-il son essor et parcourt-il la surface du bois, examinant avec soin chaque trou. En se penchant au bord donne-t-il quelque signal, fait-il un appel quelconque ? Je ne le sais ;

toujours est-il que la femelle, lorsque le trou en contient une, vient à l'orifice.

Sa prudence l'empêche de sortir, car elle a à sauvegarder, non seulement sa propre existence, mais celle de l'espèce. Elle se borne donc à venir mettre à l'air tout juste ce qui est nécessaire, c'est-à-dire l'extrémité postérieure de son corps dont le mâle use tant que ça lui plaît.

C'est le moment psychologique que je choisis pour épurer mes parquets de cette engeance. En prenant délicatement le mâle, on amène avec lui la femelle tout étonnée de voir intervenir le propriétaire dans une circonstance aussi intime de son existence. C'est, je crois, le seul moment de l'année où les anthrènes quittent leurs galeries; il faut en profiter! »



## VIE

La valeur et l'attrait d'un artisanat d'art comme la lutherie sont dus sans aucun doute au bois, matériau chaud, odorant et vivant, que l'on sculpte et polit après l'avoir patiemment débité et fait sécher dans les meilleures conditions.

L'arbre est mort et vive le violon ! Pour une longue existence encore...

On attribue à la famille des luthiers bavarois Tieffenbrücker (xvi<sup>e</sup> siècle), qui essaime en France et en Italie, une devise latine, paraphrasant un arbre destiné à la construction des instruments à cordes.

Le Musée de Lyon conserve un magnifique portrait, gravé par Wœiriot en 1562, de Gaspard Duiffoprugcar (sic), le plus connu de la dynastie, malgré son nom francisé après son immigration en France vers 1550.

Le luthier à la longue barbe pose, entouré d'une quantité d'instruments, dont un violon qui serait l'une des premières représentations de celui qui deviendra le roi de l'orchestre.

Au bas de la gravure, on peut lire l'inscription : « *Viva fui in sylvis, sum dura occisa securi, Dum vixi tacui, mortua dulce cano* ». (« J'étais vivant dans la forêt et je fus abattu par une dure hache. Tant que je vivais, je me taisais, je suis mort désormais et je chante avec douceur »).



## VIN

Comment exprimer avec des mots simples une sensation, un goût, un son ou une émotion ?

Comment juger, avec le plus d'objectivité possible, la qualité ou la valeur d'une impression fugace ?

À l'écoute d'un violon ou d'un violoncelle, les mots se bousculent et les qualificatifs abondent pour dire nos impressions. Encore faut-il le faire avec un vocabulaire précis et choisi, comme lors d'une dégustation de grands crus dans une cave.

Il existe une vraie parenté entre la lutherie et les métiers de la vigne.

La chance tout d'abord d'exercer un métier-passion et de participer à toutes les étapes du long processus qui aboutit, depuis des siècles et avec les mêmes gestes, presque inchangés, à un produit raffiné et ancestral.

D'après batailles ensuite entre écoles aux tendances opposées, attisées par la concurrence qui divise souvent les acteurs de ces deux activités pourtant nobles où la triche et le marketing ne sont en définitive que d'une aide illusoire et sans avenir.

Juges et critiques, jurys et concours..., alors que seul compte le destinataire final, l'utilisateur ou le consommateur.

Toute une alchimie qui exige de ses auteurs de la patience, de l'opiniâtreté et du courage pour répéter sans relâche les mêmes opérations, ne pas brûler les étapes et faire preuve d'une vraie exigence.

Prétention ou inconscience finalement de transformer un matériau vivant, de le travailler jusqu'à la finition extrême de notre ouvrage et de lui garantir ensuite une qualité durable.



Bien sûr, nous avons la légitimité des longues années d'apprentissage et l'expérience qui, au fil des jours, donne plus d'assurance et de maîtrise, mais il y aura toujours la part du hasard qui rend le travail d'une vie passionnant.

Après les années de cave et de maturation ou les temps de séchage et de rôdage, on pourra juger un vin ou un violon avec un vocabulaire voisin, voire commun: « il a du corps », « du volume », « du velours », « moelleux », « trop jeune », « trop vert », « puissant », « acidité », « homogénéité », « équilibre », « maturité », « profondeur »...

On pourrait continuer cette liste à loisir.

La couleur dorée et profonde des grains de raisin de chasselas, l'ambre de la vigne, rappelle les plus beaux vernis crémonais et j'ai vu des spirales autour des grappes aussi harmonieuses qu'une belle volute de violon.

Quelques grands propriétaires de vignobles se sont intéressés à Stradivarius.

Louis Roederer (1809-1870), l'un des seigneurs du Champagne, a aussi donné son nom à un très bel exemplaire de 1713, joué aujourd'hui par le grand virtuose français David Grimal.

Plus près de nous, Bernard Magrez, a acheté un violon de Stradivarius de 1713 et l'a baptisé du nom d'un de ses Châteaux, grand cru classé de Saint-Emilion, le *Château Fombrauge* pour le confier au violoniste Nicolas Dautricourt.

Bernard Magrez, parti de rien, est le propriétaire du Château Pape Clément, grand cru classé de Graves et est devenu un véritable collectionneur de Châteaux bordelais.

À la tête d'un empire viticole de plus d'une quarantaine de domaines en France et à l'étranger, il a même fondé en 2011 un institut culturel pour le mécénat artistique dans son Château Labottière.

Le nom de Stradivarius, symbole d'excellence, orne parfois les étiquettes de vins italiens du Piémont et d'Emilie-Romagne, accompagné de dessins et de photos.

La Famille Rothschild, propriétaire depuis 1853 du Château Mouton Rothschild, grand cru du Médoc, a institué en 1945, après la victoire des Alliés et le retour sur leurs terres spoliées, la tradition d'illustrer ses étiquettes d'une œuvre d'un artiste contemporain. Il ne manque personne, voyez plutôt: Picasso,

Braque, Soulages, Chagall, Mirò, Dali, Balthus, Nicki de Saint-Phalle, etc.

N'oubliant pas les violons, le Baron Philippe de Rothschild a demandé à Arman de s'occuper du millésime 1981. C'est ainsi que les bouteilles de cette année portent une composition de quatre violons éclatés et en morceaux de couleurs noire, rouge et or, sur un fond d'azur.

Mais cessons cette énumération qui pourrait se prolonger encore longtemps pour raconter une jolie découverte, faite en 1987 chez un bouquiniste parisien qui vendait aussi des documents autographes.

J'acquiéris chez lui, pour une bouchée de pain, une lettre autographe, signée de Louis-Gaspard d'Estournel et adressée au luthier Jean-Baptiste Vuillaume.

D'Estournel (1762-1853), mythique aventurier du vignoble bordelais, hérite du domaine de Cos, le développe et traverse plusieurs déboires avant de connaître la fortune, grâce à la grande qualité de ses vins, à son esprit d'entreprise et à ses relations commerciales avec la Compagnie des Indes qui lui ouvre le marché oriental. Toutefois, couvert de dettes, il doit cependant vendre le domaine peu avant sa mort. Celui qu'on a surnommé le Maharadjah de Saint-Estèphe, n'a pas connu la gloire de son vivant. Celle-ci est advenue malheureusement de manière posthume, par le classement de 1855 qui a élevé son vin au grade de second cru classé.

Le château de Cos d'Estournel est reconnaissable entre tous par ses tours surmontées de monumentales pagodes qui ont pris leur place dans le paysage paisible des vignobles du Médoc.

La lettre transcrite ci-dessous, en dit long sur la grande renommée dont Paganini jouissait dans toute l'Europe, sur les rapports qu'il avait avec Vuillaume, qui a réparé et copié son Guarneri del Gesù *il Cannone* et sur les vifs intérêts musicaux de L.G.d'Estournel :

« Monsieur,

J'ai bien reçu les instruments du quatuor par vous construits et leur réparation me satisfait au plus haut point. Vous recevrez le montant dû à votre adresse et j'y ai fait mettre au roulage une caisse de mon vin, qui, je l'espère, sera de votre gré.



Vous pourrez apprécier son parfum, sa couleur profonde ainsi que tout ce qui peut plaire au palais d'un homme de goût.

Mon vin n'est pas seulement parfait pour les plaisirs de la table et pour réjouir votre humeur et celle de vos convives mais il est aussi excellent pour rétablir la santé, redonner l'appétit et le sang neuf aux personnes malades ou défaillantes. Il caresse l'âme et redonne vie et vigueur.

Si vous voyez Monsieur Paganini qu'on dit souffrant, faites-en lui profiter et dites-lui, je vous prie, que s'il passe par Bordeaux, nous désirerons tant l'entendre et lui offrir notre nectar.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération

Louis Gaspard d'Estournel, Cos, le 15 février 1839 »

Las, Niccolò Paganini ne peut profiter de cette panacée; il est mort un an plus tard, le 27 mai 1840 à Nice, usé par la maladie et achevé par la cure de mercure que lui avait infligé son médecin, le Dr Spitzer.

Tout fier de ma trouvaille, j'en fais part à Bruno Prats, propriétaire à cette époque du Cos d'Estournel qui, par retour de courrier, m'envoie deux caisses de son vin ainsi qu'une reproduction d'une gravure d'époque, représentant les vendanges à Cos. On y voyait trois vendangeurs, pied nus et pantalons retroussés, foulant le raisin dans une grande cuve autour de laquelle jouait un quatuor à cordes!



## VIOLES ET VIOLONS

Si, en parcourant ces pages, le violon se présente à vous dans tous ses états, son histoire et ses parties principales, qu'en est-il de la viole, son aristocratique cousine ? Une croyance tenace et erronée veut qu'elle soit l'ancêtre du violon et de sa famille. Il n'en est rien ; c'est, pour le moins, bien plus compliqué.


Les violons et les violes ont une vie et une évolution parallèles jusqu'à l'abandon de ces dernières à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les deux familles ont bien sûr pour ancêtres communs les mêmes instruments moyenâgeux que sont le rebec, la vièle, la viola da braccio etc.

La viole, dans sa structure aboutie, est accordée en quarts et généralement montée de six ou sept cordes principales ; son fond est plat, son contour n'a pas de pointes, les ouïes ont la forme de CC et le cheviller se termine souvent par une tête sculptée, humaine ou animale. Elle peut être richement ornée de rosaces et d'incrustations d'ivoire, d'ébène et de bois précieux. Sa touche est divisée par des frettes de boyau nouées.

Une grande variété de bois est utilisée dans sa construction et le poids d'une viole de gambe est bien inférieur à celui de son équivalent, le violoncelle.

Par contre, la cause de son déclin se trouve certainement dans la puissance du son et la structure plus simple du violon et du violoncelle. Les violes étaient jouées à la cour, dans les salons ou dans les églises. Au gré de l'évolution musicale, les formations et les salles grandissent jusqu'à pouvoir accueillir les grands concerts romantiques. Le violon devient donc assez rapidement le roi de l'orchestre, lui qui, à l'origine, est l'instrument de la rue et de la





musique populaire. Bach et Vivaldi en imposent l'usage presque exclusif, en écrivant toutefois encore quelques partitions pour la viole, à l'exemple du sixième Concerto Brandebourgeois où l'on trouve deux violes de gambe au répertoire.

La France reste pour quelque temps encore le terrain privilégié de la survie de la viole de gambe, avec par exemple les magnifiques pièces de viole de François Couperin. Il faut entendre la *Chemise blanche*, par exemple, pour comprendre le raffinement de sa sonorité.

Un pamphlétaire français, Hubert le Blanc, publie en 1740 l'étonnante et virulente *Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon et les prétentions du Violoncel* [sic].

Le titre résume à lui seul le contenu de ce petit ouvrage célébrant les mérites sans concurrence d'un instrument qui a été abandonné quelques décennies plus tard.

Petit extrait : « La Divine Intelligence parmi plusieurs de ses dons avait attribué aux Mortels celui de l'Harmonie. Le violon était échu en partage aux Italiens, la flûte aux Allemands, le clavecin aux Anglais et aux Français, la viole de gambe ». Tout au long de ces pages surannées, le violon est décrit comme vulgaire, criard, le violoncelle lourd et sans finesse, alors que le raffinement et la subtilité de la viole sont l'expression même du Grand Siècle.

Il faudra attendre l'après-guerre et l'engouement qui s'en est suivi pour la musique baroque pour assister à la renaissance de la viole, grâce surtout à Jordi Savall, qui a été un des précurseurs de son retour, tant comme soliste qu'en tant que pédagogue. Il joue d'ailleurs, avec Christophe Coin, son alter ego français, dans la bande musicale du film *Tous les matins du monde* (1991). Les très belles images d'Alain Corneau nous plongent dans le monde du janséniste Sainte-Colombe à qui l'on doit d'ailleurs l'ajout de la septième corde. Il est incarné par un Jean-Pierre Marielle saisissant alors que Depardieu père et fils campent son élève, Marin Marais, devenu grand musicien à la cour de Louis XIV. Ce film a été du reste à l'origine de la vocation de plusieurs de mes assistants luthiers.

## LA VOIX DE SON MAÎTRE

Nous autres les luthiers, en plus de nos mains, de nos yeux et de notre ouïe, avons aussi le sens de l'imagination, ainsi que la curiosité de nous intéresser à l'histoire, au parcours souvent extraordinaire des instruments anciens qui nous sont confiés.

Ah, si ces instruments pouvaient parler !

Je me souviens des paroles du grand Georges Charpak, prix Nobel de physique en 1992, interrogé par des journalistes particulièrement agressifs qui voulaient savoir ce qu'il allait faire du million de dollars empoché en Suède.


Il leur répond qu'une grande partie de cette somme ira à des œuvres de charité, mais qu'il s'en réservera une part pour commencer des recherches sur *La voix des potiers...* Il pense en effet que les tours, utilisés depuis des temps immémoriaux, ont certainement enregistré la voix et les chants des artisans et qu'il trouvera le moyen de « lire » les plats ou les amphores antiques fabriqués sur ces tours, et d'entendre ainsi l'égyptien, l'araméen ou le latin, comme s'il écoutait un disque.

Quand un instrument est là, sur mon établi, couché sur un morceau de velours au milieu des copeaux, je le regarde et le compare à une chanteuse en repos qui voudrait, comme tous les musiciens éprouvant le besoin de se confier dans mon atelier, me raconter sa vie pleine de voyages et de triomphes, mais aussi et surtout de problèmes, de solitude et de renoncements.

Un beau violoncelle de Giovanni Grancino, fabriqué à Milan en 1710, m'a été confié par les héritiers d'Enrico Mainardi (1897-1976).

Mainardi est milanais de naissance. C'est un homme très beau, au profil d'empereur romain, élégant, cultivé et d'un grand





charisme. Il fait la majeure partie de sa carrière en Allemagne (ce qui lui est souvent reproché), joue en trio avec Edwin Fischer et Georg Kulenkampff, et a une importante activité d'enseignant à Berlin et à Rome.

Il fallait restaurer cet instrument et le vendre.

À peine ai-je ouvert l'étui, que le vénérable violoncelle me fait cet effet extraordinaire que produisent à leur contact les grands chefs-d'œuvre de la période classique.

Il s'impose immédiatement par sa personnalité : regard milanais typique, ouïes basses, table dorée veinée de noir. Son format large et court dit déjà toutes les promesses de sa sonorité.

Les Grancino ! Encore un mystère dans l'histoire de la lutherie italienne, pleine de légendes et de personnages mal connus.

Les dernières recherches, et particulièrement celles de mon collègue milanais Carlo Chiesa, certifient l'existence de Giovanni I, né en 1637 et actif à Milan dès 1680, tout d'abord avec son frère Francesco, personnage mythique disparu au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui inspire peut-être la légende attribuée faussement à Guarneri del Gesù : une rixe, un mort, puis la prison ou le couvent. Les deux frères ont le temps de signer ensemble quelques rares instruments, puis Giovanni reprend seul l'atelier, aidé par son fils Giovanni II

Le génie des Grancino et de leurs confrères milanais Testore, Pasta, Alberti, Landolfi, etc. est de choisir avec intelligence des bois pauvres mais très sonores pour fabriquer des instruments beaucoup moins chers que leurs prestigieux voisins crémonais. On pense même que c'est en grande partie à cause de la concurrence milanaise que disparaît brusquement la grande École de Crémone au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

À peine ai-je terminé la restauration qu'arrive à La Chaux-de-Fonds Amedeo Baldovino. Je le connais un peu, car il enseigne à l'Accademia di Santa Cecilia à Rome depuis longtemps et a formé la fleur des violoncellistes italiens. L'homme a la réputation d'avoir un caractère bien trempé, mais il est aussi un pédagogue compétent et cultivé.

Devenu membre du Trio de Trieste, cet ensemble qui fait le tour du monde pendant les Trente Glorieuses, il est avec ses compagnons musiciens victime d'un naufrage en 1963 sur le Rio de la Plata.



*Le violoncelle « Mainardi-Baldovino » de Giovanni Grancino, Milan, 1710*





Ils avaient joué le soir au Teatro Colon de Buenos Aires, et devaient prendre l'avion le lendemain pour Montevideo.

Mais à cause des mauvaises conditions climatiques, le vol est supprimé. Il ne reste plus qu'à prendre le bateau. Et c'est ce qu'ils font, embarquant donc sur le Rio de la Plata qui, plus qu'un fleuve, est un grand bras de mer. Malgré la tempête, le bateau part à l'heure, secoué par le vent et les vagues. Un incendie se déclare à bord, et c'est grave puisqu'il y a des morts. Fort heureusement, Baldovino a la présence d'esprit de sauter à la mer avec son violoncelle, le Stradivarius *Mara* de 1711 qu'il veut sauver du désastre.

L'homme est athlétique, mais à la fin, c'est le violoncelle qui le sauve grâce au solide étui en bois qui lui sert de bouée. Et quand on retrouve Amedeo Baldovino échoué sur la plage, épuisé mais toujours agrippé à son instrument, il avoue que sans son compagnon d'infortune, il n'aurait jamais pu rejoindre le rivage.

L'instrument avait subi de gros dégâts, le bois s'était décollé un peu partout, mais les luthiers Hill de Londres le réparent à la perfection. Et Amedeo Baldovino peut le jouer encore une trentaine d'années.

C'est donc un homme de quatre-vingts ans passés qui se présente chez moi, et il tient encore une forme éblouissante. Il venait de mettre un terme à sa carrière, et avait vendu récemment son violoncelle à Heinrich Schiff, l'impressionnant soliste autrichien

Sortant de sa voiture de sport, il entre à l'atelier au pas de charge. Il avait appris que j'avais en vente le violoncelle de son maître Mainardi.

Il le regarde, le reconnaît aussitôt, le prend en main, et je vois ses yeux s'assombrir sous l'effet des souvenirs qui remontent à sa mémoire.

Il me raconte longuement son enfance et le rapport très fort qu'il a eu avec son maître. Le soir même l'affaire est conclue !

Il me dit qu'il n'a pas de temps à perdre car son dernier grand désir est d'enregistrer les *Suites* pour violoncelle seul de J.S. Bach.

J'essaie de l'en dissuader, lui rappelle l'erreur de Rostropovitch qui avait attendu la fin de sa vie pour graver ce monument du répertoire et qui avait été très critiqué à l'époque.

Ma franchise lui plaît et nous devenons amis.

Je le rencontre très souvent dans les mois qui suivent. Je dois dire que j'ai rarement eu un contact aussi profond avec un client, qui aurait pu de surcroît être mon père.

Je parlais de tout avec lui, de musique, bien sûr, mais aussi beaucoup des choses de la vie, des femmes, de l'argent, de l'éducation; et c'est lui qui me fait découvrir la philosophie...

Il s'était remis à étudier.

Cet homme possédait une maison tous les 300 kilomètres entre Rome et la Suisse, ce qui nous permet de nous rencontrer à Florence, à Lugano et à Porto Ercole, dans sa tour médiévale sur la mer pour préparer ensemble l'enregistrement qu'il veut faire à tout prix.

Il venait chaque fois me chercher à la gare avec sa voiture de sport et repartait pied au plancher, conduisant à tombeau ouvert sur les routes du bord de mer.

Tassé sur mon siège, j'étais tétanisé. Et lui me parlait tranquillement de Montaigne. À tout moment, il faisait allusion au philosophe français. Et moi, le francophone, qui me vantais de mes maigres études classiques, je n'avais jamais lu les *Essais*!

Il était énergique, très gai, et surtout menait d'une main de fer les affaires qu'il entreprenait.

Il est mort peu de temps après; la veille il était encore bien en vie et le lendemain il était mort, tambour (et violoncelle) battant, comme il avait vécu.

Le temps, cruel arbitre de nos existences, ne lui a permis d'enregistrer que la *Quatrième* et la *Cinquième Suite*.

Mais, pour moi, ces deux suites de Bach sont les témoignages précieux d'un homme venu tout droit du XIX<sup>e</sup> siècle, un humaniste qui, malgré les faiblesses de son âge avancé, avait réussi à transmettre l'amour intact d'un patrimoine musical dont il se considérait l'un des gardiens.



## L'AMI DE LA MER DU NORD

J'ai un bon ami en Allemagne du Nord, un médecin passionné par le violoncelle, un homme qui, bien qu'extrêmement occupé par son travail, a réuni une belle collection d'instruments et d'archets. Quand je lui rends visite, nous nous perdons dans de longues discussions sur les instruments, les musiciens qu'il a entendu jouer et les violoncelles qu'il leur a prêtés.

Passionné d'histoire, il me raconte aussi l'Allemagne d'hier et d'aujourd'hui. Tous les paradoxes de ce formidable pays, où les Prussiens sont si différents des Bavarois, et où l'âpreté au travail et la sévérité des comportements se mêlent à la passion artistique et à la plus exquise gentillesse.

Wolf-Dieter m'a aussi raconté son pays à travers sa superbe collection de timbres, où figure par exemple un timbre de 2 marks mis en circulation pendant les années 20 d'hyperinflation, qui finit par valoir 100 000, 1 000 000, et même 10 000 000 de marks, ainsi qu'une série complète de timbres de l'Inde allemande imprimée dès 1943, alors que la conquête de l'Inde n'était encore qu'un projet d'Hitler.

C'est un collectionneur-né doublé d'un homme de goût, dont la maison est remplie de meubles baroques et de sculptures de bois polychromes de la Renaissance.

Je lui ai vendu la perle de sa collection, un violoncelle de Stradivarius datant de 1698, appelé le *Saint-Sénoch* du nom d'un de ses propriétaires, le Marquis de Saint-Sénoch qui avait rassemblé un quatuor d'instruments d'Antonio Stradivari, et pas des moindres : le violon *Betts* de 1704, le *Chant du Cygne* dernier instrument connu du Maître, fabriqué en 1737, l'année de sa mort,

et l'alto *Gibson* de 1734. Rappelons qu'il est extrêmement difficile de constituer un quatuor de Stradivarius, car il n'existe que treize altos qui atteignent aujourd'hui des prix incroyables de plusieurs dizaines de millions.

J'étais venu retrouver mon ami dans sa maison de campagne au bord d'un petit lac, dans la Schleswig-Holstein. La région ressemble au Plateau suisse, le temps s'y écoule avec la même lenteur, entre lacs et collines boisées. Je lui apportais son violoncelle de Testore que j'avais restauré.

Après une matinée passée à jouer et à faire les derniers réglages, nous déjeunons sous le grand tilleul du jardin.

Le docteur me parle des atrocités de la fin de la dernière guerre mondiale, quand les Russes sont arrivés en Prusse Orientale et qu'ils « ont déménagé » les citoyens allemands, multipliant expulsions, viols et massacres, et rebaptisant la vieille cité hanséatique de Königsberg, patrie de Kant et du conteur Hoffmann, du nom russe de Kaliningrad. Devenue capitale d'une enclave soviétique sur la mer du Nord et restée russe après la chute du Mur, aucun Allemand ne l'habite plus et la langue de Goethe n'est plus qu'un lointain souvenir. J'aurais préféré parler de musique et d'art, mais il m'est impossible d'arrêter mon infatigable ami lorsqu'il est lancé dans ses récits sur l'histoire tragique de son pays.

Au dessert, on voit apparaître la tête du voisin, ronde et colorée, au-dessus de la haie de thuyas. Wolf-Dieter me présente son confrère Peter, radiologue comme lui, vivant à Hanovre.

– J'ai beaucoup entendu parler de vous, me dit ce dernier, et j'aimerais bien vous parler d'un problème que me pose un violon.

Mon ami me fait un clin d'œil, puis il dit à Peter que nous allons venir le trouver pour le café. Un moment plus tard nous sonnons à sa porte, et quelle n'est pas ma surprise de voir le nom gravé sur la plaque en laiton de l'entrée : « P. von Ribbentrop ».

– Mais où m'emmènes-tu ?

– C'est vrai, me souffle-t-il, j'aurais dû t'avertir, c'est son petit-fils... euh, le petit-fils de Joachim von Ribbentrop, le ministre des Affaires Étrangères d'Adolf Hitler... mais tu verras, il est très sympathique.

L'homme est grand, tout en rondeurs et, en effet, extrêmement affable et volubile. Il nous fait traverser trois grandes pièces dont les murs sont couverts de tableaux. C'est incroyable: il y a



beaucoup d'Italiens, des primitifs jusqu'aux futuristes et à Leonor Fini, et puis des Allemands, de Cranach aux romantiques; mais aucun Français, pas un seul impressionniste par exemple...

Il nous installe sur la terrasse dominant un grand parc qui s'étend jusqu'au lac. Ce vaste espace vert et boisé est lui aussi consacré à l'exposition d'œuvres d'art, on y voyait des sculptures anciennes et modernes, et même un précieux fragment, long de trois mètres, du Mur de Berlin, couvert de tags.

– Cher monsieur, merci de m'accorder un peu de votre temps. Après la défaite de l'Allemagne nazie, mon grand-père, comme vous le savez peut-être, a été condamné à mort au procès de Nuremberg et pendu. La villa familiale de Berlin a été pillée par les Anglais et le beau Stradivarius que mon grand-père jouait a disparu. Mais par miracle nous possédons encore tous les certificats d'authenticité ainsi que la facture datée de 1920, année de l'achat du violon chez un luthier de Stuttgart.

Il fait une pause et poursuit :

– J'aimerais que vous retrouviez ce violon. Puisque les Juifs ont le droit de récupérer leurs biens spoliés, je ne vois pas pourquoi les descendants d'un homme qui avait acquis cet instrument légalement, alors qu'il était commerçant et n'avait encore aucun engagement politique, ne pourraient pas faire valoir eux aussi leur droit de propriété.

Je balbutie :


– Certes, mais vous oubliez un détail, l'Allemagne a perdu une guerre qu'elle a elle-même déclenchée...

Il sursaute et devient tout rouge :

– Mais enfin, monsieur, puisque je vous dis que mon grand-père, qui s'était enrichi très jeune dans l'importation de vins de Champagne, avait ACHETÉ ce violon (ainsi que sa particule, pensai-je) ! C'est un cas de jurisprudence !

Il me met sous le nez les photos d'un Stradivarius de 1720. Je reconnais aussitôt un beau violon que j'avais vu au Japon chez un vieux collectionneur qui l'avait acquis aux enchères chez Christie's à Londres, il y a une trentaine d'années. Mais je n'en dis mot, me contentant de faire part de mon admiration pour les lignes parfaites de ce violon, pour les bois superbes du fond et de la tête.

Ma lâcheté m'impose le silence, de peur d'être mêlé de près ou de loin à une histoire de nazis !... J'observe mes deux médecins,



grands collectionneurs, qui ont un petit air de ressemblance et je suis de plus en plus mal à l'aise de constater que nous sommes tous trois liés par la même passion des objets beaux et précieux, qui traînent avec eux leur gloire passée mais aussi les sombres traces de l'Histoire et de la cupidité des hommes.

Après quelques échanges polis et quelques promesses sans engagement, nous quittons les lieux. Mon ami, après avoir marmonné excuses et regrets pour ce moment embarrassant passé chez Peter von Ribbentropp, se remet vite au violoncelle.

Nos réglages et nos essais sonores reprennent gaiement et occupent la fin de l'après-midi.

Sa femme nous regarde avec un mélange de tendresse et d'agacement, comme on regarde deux enfants qui ne pensent qu'à jouer.

« *Zuerst die Arbeit, dann das Spiel* » (« Le travail d'abord, le jeu après »), disait mon premier livre d'allemand à l'école.





## EUGÈNE YSAÏE ET SES VIOLONS

La réputation du Concours Reine Elisabeth à Bruxelles n'est plus à faire.

Créé en 1937 pour honorer la mémoire du grand violoniste Eugène Ysaÿe, ce concours, considéré comme l'une des plus importantes compétitions internationales, a d'abord été exclusivement consacré au violon. Puis il s'est doté d'éditions consacrées à tour de rôle au piano, au chant et à la composition.

À l'occasion des 75 ans du concours, on me demande d'organiser un événement consacré à Eugène Ysaÿe.

J'ai donc l'idée de rassembler les principaux violons qu'a possédés le virtuose et de les exposer au milieu d'objets et de documents.

Le violon de Guarneri del Gesù de 1740, l'*ex-Ysaÿe*, propriété d'Isaac Stern, serait la vedette de l'exposition. Seraient exposés un Jean-Baptiste Guadagnini de 1753, un merveilleux François Pique de 1788, un Jean-Baptiste Vuillaume de 1862 et un Pierre Hel (fabriqué à Lille) de 1926.

Né à Liège, patrie de nombreux grands violonistes, Eugène Auguste Ysaÿe (1858-1931) a fait une brillante carrière de virtuose, de chef d'orchestre et de compositeur. On lui doit les fameuses six sonates pour violon seul (1923), considérées comme un véritable manifeste du violon moderne; six sonates qui gardent toutefois la poésie et la grâce du violon classique. Sa technique était superbe, sans toutefois être exhibitionniste.

Un grand bonhomme, également au sens propre du terme! Ysaÿe était un colosse de cent quarante kilos, un ogre qui buvait et dévorait des repas pantagruéliques, et qui est mort d'un terrible diabète, après l'amputation d'une jambe.

Jacques Thibaud, dans son livre de souvenirs *Un Violon parle*, publié en 1947, raconte qu'Eugène Ysaÿe avait rendu visite à ses parents à Bordeaux. Ceux-ci s'étaient empressés de présenter au géant leur petit génie de onze ans.

Ysaÿe avait été impressionné par le talent de l'enfant, et aussi par son impertinence qui l'a fait éclater de rire :

« Alors je vis remuer devant moi cette masse qu'un rire formidable secouait. Tout bougeait : les mains, les pieds, les yeux, les cheveux, la bouche. Ce n'était pas un rire, c'était un ouragan ! Il riait tellement qu'il en pleurait. Une sève prodigieuse gonflait cet homme et le fluide qui émanait de sa personne était irrésistible. Le gros monsieur était si gros qu'on distinguait à peine le violon qu'il maniait comme si c'eût été un joujou... ».

Je rassemble donc les cinq violons qui venaient des quatre coins du monde pour l'événement organisé au Conservatoire de Bruxelles.

Ysaÿe possédait aussi un Stradivarius, l'*Hercules* de 1732. Volé en 1908, à Saint-Petersbourg, après un concert au Théâtre Marinsky, il n'a jamais été retrouvé.

Un beau catalogue est imprimé en français et en flamand, et quelle n'est pas ma surprise de constater que le vénérable bâtiment, proche de la place des Sablons, était lui aussi bilingue, avec une entrée pour les Flamands et une autre pour les Wallons !!

L'exposition a un succès mitigé. Mais la soirée organisée pour sa clôture affiche complet. Le Quatuor Ysaÿe joue quelques œuvres du maître devant un public conquis, puis je prends la parole pour décrire les violons et conter leur histoire. Je propose pour chacun une démonstration de sonorité.

Le Guarnerius est particulièrement remarqué et fait oublier un peu l'absence du Stradivarius volé.

L'assistance est passionnée. Le public belge est merveilleux, surtout celui du Concours Reine Elisabeth. Au pays de Vieuxtemps, de Bériot, de Grumiaux, les gens s'enflamment encore aujourd'hui pour le violon. Le soir, dans les bars autour de la place des Sablons, je vois un public passionné suivre les éliminatoires en direct devant les écrans de télévision, comme le font les Italiens dans les tavernes de Campo de' Fiori lors des derbys Roma-Lazio !

Il y a beaucoup de questions, des débats même, et nous sommes forcés au bout d'un temps assez long de mettre un terme aux discussions.



À la sortie, un grand monsieur à la chevelure blanche s'approche de moi et se présente :

– Je m'appelle Jacques Ysaÿe. Je suis le petit-fils d'Eugène et j'aimerais vous offrir une bière car j'ai à vous faire une révélation importante qui devrait vous amuser...

Je n'ai évidemment pas le temps : en Belgique la partie dînatoire est des plus importantes, et la Fondation Van Neste, organisatrice de l'événement avait pensé à tout. Mais je réussis quand même à m'échapper un quart d'heure en compagnie de ce descendant du grand violoniste. Nous nous installons tous les deux à une table de la Brasserie de « La Mort Subite ».

– Vous avez évoqué le vol du Stradivarius en Russie...

– Oui, en effet, et c'est une grande perte car ce Stradivarius d'un grand format était de la dernière époque. Et il n'a jamais réapparu !

– Et pour cause, il n'a jamais été volé !???

– Mon grand-père, comme vous le savez, appréciait la bonne chère et surtout ne crachait pas dans son verre. Le soir, après le concert au Théâtre Marinsky, il est rentré à son hôtel un peu éméché, a ouvert son étui et, comme à son habitude, a joué encore quelques notes. Puis il a bu une dernière rasade de vodka et... s'est assis sur le violon. Imaginez seulement le bruit qu'a produit le pauvre instrument écrasé par les 140 kg de mon grand-père ! Du Stradivarius il n'est rien resté, sinon du petit bois bon à jeter à la poubelle ! Et comme il n'existait pas encore d'assurances pour les grands violons, on a raconté pour l'honneur qu'il avait été volé.

Je rejoins mes hôtes, complètement sonné par cette histoire, par la bière brune aussi et le surréalisme sauvage qui règne dans le Plat Pays.



### M. W.

Un soir de canicule du Ferragosto romain, la capitale est déserte et paralysée par la torpeur qui se dégage des pierres chaudes du mois d'août,

Je suis peut-être le seul fou qui travaille dans le quartier du Campo de' Fiori. Les rideaux de fer des boutiques et des ateliers de la via di Monserrato sont tous tirés et reflètent encore davantage une chaleur étouffante. Les habitants de la Ville Éternelle ont fui vers les campagnes ou au bord de la mer.


J'avais attendu ce moment pour prendre la décision fatale de quitter l'Italie. Trop de problèmes, l'administration kafkaïenne, la douane, les carabinieri... je suis dans l'œil du cyclone. En trois jours, l'atelier est démonté et je repars vers la Suisse pour m'installer dans le petit village vigneron d'Hauterive, réputé aussi pour sa belle pierre calcaire jaune, dont les carrières à flanc de coteaux sont exploitées depuis l'époque romaine et font la beauté des bâtiments des bourgades anciennes de cette partie de la Suisse romande.

Mon atelier se trouve au centre de ce village assoupi dans les vignes. Le contraste sonore est saisissant, mais favorable à la reprise du travail avec un peu plus de sérénité.

Il faut toutefois trouver un logement, même s'il ne me déplaît pas de dormir dans l'atelier, les violons suspendus au-dessus de ma tête. « *Mein Himmel ist voller Geigen* », disent les allemands pour exprimer leur bonheur !

Il y a en face de ma vitrine, de l'autre côté de la ruelle, une petite maison abandonnée depuis quelques années. Elle a un aspect provençal, deux étages, entièrement bâtie en pierre d'Hauterive





et perdue sous le lierre et les herbes sauvages. Après renseignements, j'apprends que ses héritiers n'ont pas réussi à trouver un accord pour sa destination et que son sort est suspendu à une vente aux enchères programmée les mois suivants.

On me permet toutefois de m'y installer en attendant.

L'émerveillement en entrant dans la petite bâtisse n'a rien à voir avec la magnificence des palais romains. Je suis saisi en pénétrant par la petite porte d'entrée par la grâce d'une pièce unique, baignée d'une lumière douce, réhaussant la beauté de la pierre, des poutres, de l'escalier menant au premier, mais surtout de la grande porte vitrée qui s'ouvre sur un immense jardin de neuf mille mètres carrés, plein de fleurs, de grands arbres et bordé de falaises. Ce large îlot de verdure est fréquenté par toutes sortes d'oiseaux, des renards, des chevreuils, et même un blaireau.

J'ai vite fait de rafraîchir cette petite demeure, trop heureux d'y avoir trouvé refuge. Je sais que ce ne sera que provisoire mais je rêve secrètement de m'y établir.

Arrive alors la date fatidique de la vente aux enchères et j'apprends la nouvelle inattendue qu'un promoteur immobilier a emporté l'affaire pour le double de la somme annoncée qui s'élevait déjà à plusieurs millions !

La plupart des villageois, avec qui j'avais déjà tissé des liens affectueux, me décrivent la voracité de l'impitoyable monsieur W. et me promettent une expulsion prochaine.

Je prends alors ma plus belle plume pour écrire au nouveau propriétaire et lui demander si une location était possible avant le début des travaux : la construction d'une cinquantaine d'appartements dans le jardin d'Eden et la démolition de la petite maison.

Deux longues semaines passent, quand enfin une limousine s'arrête à la porte de mon atelier ; un homme d'un certain âge entre, et tombant en arrêt devant mon établi me demande :

Mais que faites-vous ? pourquoi tous ces instruments ?

Je lui explique patiemment mon métier et il continue, insatiable, à me poser des questions pendant que, timidement, j'essaie de le ramener à mon intention première :

– Seriez-vous d'accord de me louer la maisonnette et pour combien ?

Il revient enfin à ma question, nous sortons pour aller voir les lieux que j'avais rendus, tant bien que mal, habitables. Monsieur W.,

songeur, me regarde et m'écoute lui dire combien j'aimais ce retour à la simplicité, et combien j'appréciais la beauté, inconfortable certes, de ce logis aux allures méridionales et de ce parc incroyable aux arbres séculaires.

Je me risque enfin :

– Alors, puis-je rester et pour combien ?

Il me fixe et me lance :

– Construisez-moi un violon et apprenez-moi à jouer, on conviendra de la durée de notre arrangement plus tard.

Je l'aurais embrassé !

Je me mets aussitôt à l'ouvrage avec enthousiasme.

Trois mois plus tard, le violon est prêt, monsieur W. a suivi quelques étapes de sa construction et régulièrement, je vais désormais lui donner les rudiments de ce difficile apprentissage. Il s'applique avec une assiduité touchante, afin de pouvoir jouer *Voici Noël* pour ses petits-enfants. Cet homme que certains m'avaient décrit comme un grand fauve avide et féroce était devenu mon mécène et mon ami.

J'ai pu voir aussi combien il chérissait sa femme et toute sa descendance.

Quelques mois plus tard, les huissiers m'ont retrouvé et emportent au petit matin une dizaine d'instruments.

Une vente aux enchères est annoncée à grand battage dans les journaux et les réseaux qui profitent de raconter ma chute, ma fuite d'Italie et bien d'autres gentilleses.

Je reçois alors un appel de mon nouvel ami :

– Lebet, vous ne m'avez rien dit !

– J'en suis mortifié, ne m'avez-vous pas déjà suffisamment aidé ?

– Où se trouve cette vente ?

Et c'est ainsi que trois jours plus tard, il arrive à l'atelier avec la plupart des instruments qu'il me redonne !

– Vendez-les et on s'arrangera plus tard.

Stupéfait, je lui demande :

– Mais pourquoi faites-vous tout ça pour moi ?

– Eh bien je vous aime bien, mais je ne comprends pas pourquoi moi, qui n'ai pas fait d'école, je suis devenu millionnaire et vous, avec votre carrière internationale, vous qui parlez cinq langues et qui vendez vos créations aux quatre coins du monde, vous êtes dans la misère...



– J'en suis le premier fautif par ma gestion hasardeuse, mais pourquoi ce soutien fidèle ?

– Parce que vous êtes une des rares personnes qui m'ont fait partager leur passion, la culture et la musique.

Il faisait allusion aux quelques livres que je lui avais offerts (et qu'il a lus et commentés) et aux invitations aux concerts que nous organisons.

*Sic transit gloria mundi.*

## UN ACCIDENT

Tout au long de ma carrière, j'ai pu travailler pour des quatuors, ma passion, mais aussi pour des trios avec piano.

Tout d'abord, le Beaux-Arts Trio de New York, dont le violoncelliste, Bernard Greenhouse, fut mon client fidèle, mon conseiller et mon ami. Il a joué jusqu'à sa mort un beau Stradivarius de 1709 que j'ai pu régler, réparer et copier ; à chaque fois qu'il venait enregistrer dans notre Salle. C'est lors de ces séances que j'ai pu constater le problème de cette formation où le piano prend toute son importance et a la méchante tendance à couvrir le violoncelle et surtout le violon.

Pour contrer ce défaut, j'ai pu œuvrer pour un ensemble suisse, le Trio Animæ qui m'a commandé un violon et un violoncelle harmonisés et puissants.

Le défi s'annonçait ardu !

Après de nombreux dessins et de longues recherches pour élargir les modèles et donner plus de puissance, tout en soignant la qualité du son, ma peine a été récompensée car, lors des concerts et des enregistrements qui ont suivi, on a souvent remarqué l'équilibre entre le clavier et les archets.

À Rome, un jeune trio prometteur s'est constitué autour des premiers violon et violoncelle de l'Orchestre de l'Académie Sainte-Cécile et d'un jeune pianiste qui revenait de Londres, couvert de lauriers. On en parlait beaucoup et ils allaient de succès en succès jusqu'au jour où, un triste dimanche de janvier, la nouvelle tombe : un horrible accident ! Le trio rentrait d'un concert donné à Florence tard dans la nuit, une embardée terrible avait lancé la voiture dans un ravin.



Le pianiste est indemne mais la violoniste est grièvement blessée et son violon, un Joseph Odoardi que je lui avais vendu l'année précédente, est en morceaux.

Quant au violoncelliste, il est mort sur le coup.

Suite au drame, la famille d'Elena, la violoniste, prend rapidement contact avec moi et son instrument se retrouve sur mon établi, en douze pièces, alors que cette pauvre musicienne est encore hospitalisée et qu'elle restera handicapée; elle est désormais chargée de la bibliothèque de l'orchestre.

Quant à la famille du violoncelliste décédé à qui, après de longues recherches, j'avais procuré une belle basse d'Eugenio Degani, faite à Venise en 1882, qui complétait parfaitement l'équilibre du trio, grâce à sa sonorité large et profonde choisie après six mois d'essais intensifs d'une quinzaine de violoncelles, elle ne donne aucune nouvelle prostrée qu'elle est par ce drame.

Toutefois, un an plus tard, les parents du violoncelliste se présentent à l'atelier, apportant l'étui du violoncelle qu'ils n'avaient jamais osé ouvrir. Celui-ci est percé d'un gros trou et défoncé dans sa partie inférieure. Ils m'expliquent longuement que le drame de la perte de leur fils unique était si fort qu'ils s'étaient sentis incapables d'ouvrir la caisse accidentée, abandonnée depuis dans un recoin de leur garage.

Je m'avance donc vers cet objet lugubre, défoncé comme une maison détruite par des bombardements.

Le couvercle ouvert offre un spectacle indescriptible, un amas de fragments de bois dont le plus grand ne mesure pas plus de vingt centimètres.

Cette destruction désastreuse provoque une crise de larmes chez la pauvre mère, et de l'effroi pour nous autres qui constatons à quel point un violon ou un violoncelle sont sous une tension telle (environ 80 kg pour le violoncelle et la moitié pour un violon) qu'au moindre choc, une explosion est toujours possible.

Nous ne pouvons que conclure à un dégât total pour le pauvre Degani, l'assurance se chargeant dès lors de dédommager les parents.

Quant au violon, après six mois de restauration, nous l'avons réparé et effacé ses plaies.

Du fond de la bibliothèque du Parco della Musica, Elena peut aujourd'hui parfois lui passer l'archet.

## LA ROCHE TARPÉIENNE EPILOGUE

J'aurais pu intituler ce chapitre « rigueur », « honnêteté » ou encore « gestion », toutes qualités qui m'ont souvent été rappelées dans mon éducation calviniste et qui sont celles de l'artisan traditionnel, du compagnon du devoir et de tout candidat à la maîtrise d'un métier des arts appliqués ou de ce que l'on nomme aujourd'hui « artisanat d'art ».

Le problème qui se pose au jeune luthier ambitieux qui veut travailler sur les trésors de la lutherie classique et fréquenter les grands solistes qui les jouent est évidemment le monde du commerce de haut vol et de l'argent. Souvent, le succès dont bénéficie un artisan doué, qui s'internationalise fatalement, et qui commence à voyager et à employer des collaborateurs ne suffit pas à financer ses activités.

Dans mon cas, parti de zéro et établi dans une petite ville suisse, le pari n'était de loin pas gagné. Mais dans ce pays prospère qui connaît peu la province et la centralisation, j'ai pu rapidement travailler et rencontrer les musiciens célèbres qui ont enregistré pendant des décennies dans la belle acoustique de la Salle de Musique de La Chaux-de-Fonds (baptisée aujourd'hui « Heure Bleue »). Ils avaient, pour la plupart, des instruments prestigieux et ils passaient à l'atelier pour des réglages ou des réparations. J'étais aussi souvent appelé à intervenir pendant les enregistrements ou à l'hôtel Moreau quand certains soirs, plusieurs Stradivarius se croisaient dans l'ascenseur.

Je me suis donc très vite occupé du réglage, de l'entretien et de la réparation des trésors de la lutherie italienne. Comprendre aussi le désir du soliste, chercher pour lui la sonorité qu'il m'a



longuement expliquée et lui restituer après réglage le compagnon idéal de vie, de voyage et surtout de concert, m'ont conduit naturellement à me lancer dans le commerce de ces grands instruments : achats, ventes, consignations...

Il s'agissait pour moi d'acquérir la confiance et la notoriété, tout en continuant à construire et construire encore mes violons, encouragé et inspiré par la présence à l'atelier de merveilles gardées dans mon coffre-fort que je pouvais à tout moment examiner pour en comprendre le mystère qui émane en permanence d'un chef-d'œuvre.

Il était alors nécessaire de s'organiser et de contenir la passion, de gérer le flux des transactions et des clients venus pour voir des Stradivarius et essayer mes instruments.

Après un long apprentissage à l'atelier, la deuxième école, (et elle dure toute une vie) se fait dans la collaboration et avec les conseils des musiciens.

Les heures passées à chercher la sonorité ensemble, donnent fatalement naissance à de solides affections et il a été assez difficile pour moi, dès le début, de mettre la limite entre le client et l'ami, engendrant, dès qu'une transaction était à faire un certain embarras à ménager nos intérêts respectifs.

Longtemps aidé par mes secrétaires successives, l'administration de l'atelier était rigoureuse et les affaires fleurissaient à mesure que naissaient mes instruments neufs (j'en ai signé à ce jour plus de 500).

La vente d'un grand violon était et reste généralement complexe. Souvent, il faut reprendre, pour une partie du prix demandé, le violon précédemment joué par l'acheteur qui tentera de faire valoir en plus archets, veaux, vaches, cochons et couvées.

Tout cela débouchera sur une gestion complexe d'autant plus si le violon proposé est en dépôt-vente. La négociation est souvent lente et fastidieuse et j'ai eu la chance de la déléguer pendant la période où Fabrice Z. était mon secrétaire. Ce jeune économiste avait désiré connaître la lutherie par amour de son épouse violoniste. Il était brillant, clair et sympathique et ne lâchait jamais sa proie, avec une passion de vendeur exceptionnelle. Cela a été une période magnifique où il était aux commandes du magasin et du bureau tandis que je consacrais toutes mes forces à l'atelier d'où il m'appelait pour donner l'estocade quand la vente était prête à se

conclure. Quand il a quitté l'atelier, il s'est engagé dans la grande distribution pour devenir à moins de cinquante ans, le directeur général de la Migros, coopérative suisse, une institution nationale qui pèse plus de dix mille employés et près de trente milliards de chiffre d'affaires. Quand je le revois, il a toujours le même sourire et affiche la sérénité apparente de ceux qui n'aspirent pas à la reconnaissance. La transparence, à l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, a complètement révolutionné le monde feutré du marché de l'art.

Nous étions quelques dizaines dans le monde à traiter avec confidentialité du commerce des grands violons. Le secret bancaire ainsi que la douce fiscalité de mon pays compensaient le problème des douanes européennes entourant la Suisse. Or, voyant que ce commerce était « juteux », des investisseurs extérieurs au monde musical se sont approchés de moi, m'encourageant à signer des échéances, alors que j'étais le mieux placé pour savoir que la vente d'un violon peut mettre des années à aboutir.

Pendant longtemps, il m'a beaucoup été pardonné. « C'est un artiste... » justifiait ma désorganisation et m'autorisant à transmettre ma passion par des expositions, des concerts et de nombreuses publications.

C'était aussi sans compter avec l'éclatement de la crise de 2008 où tout le monde voulait récupérer ses mises, la mort du secret bancaire et l'avènement d'Internet qui a fait exploser le système. Les ventes en lignes spécialisées ont tué les grandes maisons d'enchères à qui l'on confiait traditionnellement les violons précieux et ont enlevé une grande part de marché aux luthiers comme moi, qui faisaient office d'intermédiaires.

Je m'étais installé à Rome où, en plus d'être un expert fréquemment consulté par les autorités, j'avais fait de mon atelier l'un des plus grands d'Italie, luthier officiel de l'Académie Sainte-Cécile et de l'Opéra de Rome. Les ennuis sont arrivés en cascades, m'incitant à mélanger les caisses, quand bien même j'étais prévenu de tous ces dangers et que je connaissais les cas douloureux de certains de mes prédécesseurs, empêtrés dans des histoires de dépôt-vente et de cavalerie financière.

Comme j'étais dans un pays où les tracasseries administratives, douanières, fiscales etc. ne sont pas loin d'être kafkaïennes, l'ensemble a pris des proportions incroyables. J'ai même eu un



jour un contrôle de la police municipale à mon atelier du Palazzo Ricci.

On m'a demandé de présenter tous les papiers, chambre du commerce, licence de vente et de réparations pour artisans et ainsi de suite, mais quand on m'a demandé la « *destinazione d'uso* »<sup>1</sup> de mon atelier, j'ai été bien incapable de répondre.

Découvrant dans le contrat du notaire, que j'avais acheté mon bel atelier en catégorie A, un vigile m'a donné trois jours pour la changer en classe C, sans quoi il se verrait contraint de fermer l'atelier. J'ai protesté, car dans l'enfer des paperasses italiennes, il aurait fallu au moins trois ans pour résoudre ce problème. J'ai donc couru chez Roberto, le patron de l'élégant restaurant voisin sur la piazzetta, qui prospérait à vue d'œil, ajoutant régulièrement une table et un parasol à sa terrasse courue par la jet-set où je voyais parfois un ou deux policiers municipaux, attablés avec leur famille.

Il m'a demandé de lui décrire mon vigile, m'a rassuré et deux heures plus tard, il est arrivé avec lui à mon atelier. Après quelques mots déclinant mes qualités et l'importance, à son avis, de mon atelier de lutherie pour la piazza de Ricci, il s'est écrié : « Arrangez-vous ! » Les conditions ont été fixées ainsi : une bouteille de Barolo et 500 euros mensuels. Moi qui n'avais jamais rencontré un mafieux, j'ai dû payer le *pizzo* (impôt de protection de la Mafia) à un flic pendant trois ans !

L'Italie est un pays merveilleux, mais il ne faut pas y travailler et si comme moi, on n'est ni très rigoureux, ni vraiment roué ou au moins organisé, il vaut mieux abandonner la partie...

Tout s'est ensuite enchaîné et rien ne m'a été épargné : la douane, le fisc, les Carabiniers du secteur artistique, les contrôles et les séquestres.

À mon procès, il a fallu subir un réquisitoire interminable et la sentence du juge qui a duré vingt longues minutes, dues au préambule évoquant une brillante carrière puis la chute et le gâchis causés par mon inconscience et ma désorganisation. Il y était aussi question d'irrespect des règles douanières et fiscales et enfin d'abus de confiance. Dans mon déni, je me suis rappelé le début du procès de Meursault dans *L'Étranger* de Camus : « Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi. Pendant les plaidoiries du procureur et de mon avocat, je

1. Dans le centre historique de Rome, chaque appartement ou magasin situé dans un palais ancien a sa destination d'usage : A pour un appartement résidentiel, B pour un magasin et C pour un atelier.

peux dire qu'on a beaucoup parlé de moi et peut-être plus de moi que de mon crime ».

Le tribunal essayait de découvrir le pourquoi d'un tel sabotage. Je ne l'ai pas vraiment compris moi-même.

« Qui trop embrasse, mal étreint ». Pour ne pas avoir réagi à temps et expliqué mes problèmes, je me suis enfermé seul dans une spirale qui m'a entraîné en enfer.

« *Dalle stelle alle stalle* » (« Des étoiles à l'écurie »)



## BIBLIOGRAPHIE

### Technique, Histoire et Expertise

- BAGATELLA, Antonio, *Regole per la costruzione de violini, viole, violoncelli e violoni*, Accademia, Padoue, 1782.
- BERLIOZ, Hector, *Traité d'Orchestration et d'Instrumentation*, deuxième édition, Schonenberger, Paris, 1855.
- BOISSEL, Thierry, *Brillat-Savarin*, Biographie, Presses de la Renaissance, Paris, 1989.
- BONANNI, Filippo, *Gabinetto Armonico*, G. Planco, Rome, 1722.
- BLOT, Eric, *Un Secolo di Liuteria Italiana*, Turriss, Crémone, 1993.
- COUTAGNE, Henry, *Gaspard Duiffoprout et les luthiers lyonnais du xvr<sup>e</sup> siècle.*, Fischbacher, Paris, 1893.
- COZIO di SALABUE, I.A. (comte), *Carteggio*, transcription de R. Bacchetta, Cordani, Milan, 1950.
- DENIS, François, *Traité de Lutherie, les petites raisons des arts et du violon en particulier*, Aladfi, Angers, 2006.
- DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, 3ème éd. Neuchâtel et Yverdon, 1771-1783.
- DORING, Ernest, *How Many Strads?*, Lewis, Chicago, 1945 (et 2ème édition Bein & Fushi, Chicago 1999).
- DORING, Ernest, *The Guadagnini Family of Violin Makers*, Lewis, Chicago, 1949.
- FETIS, François-Joseph, *Antoine Stradivari*, Vuillaume, Paris, 1856.
- FIBONACCI, Leonardo, recueil des manuscrits *Liber Abaci*, Pise, 1202, *Liber Quadratorum et Flos*, Pise, 1225, transcr. de Baldassare Boncompagni, Florence, 1854.
- GALEAZZI, Francesco, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Rome, 1791-1796.
- GILL, Dominic, *Le Grand Livre du Violon*, Luynes, 1984.
- GOODKIND, Herbert K., *Violin Iconography of Antonio Stradivari*, Chez l'auteur, New York, 1972.
- GREILSAMER, Lucien, *l'Hygiène du Violon, de l'Alto et du Violoncelle*, Delagrave, Paris 1911.
- HAMMA, Fridolin, *Meister Italienischer Geigenbaukunst*, Stuttgart, 1931.
- HAMMA, Walter, *Meister Italienischer Geigenbaukunst*, Herrshing a.A., 1967.
- HART, George, *The Violin, its famous Makers and their Imitators*, Dalau, Londres, 1875.

- HILL, William Ebsworth, *Antonio Stradivari, his life and work (1644-1737)*, Hill, Londres, 1902.
- HILL, William Ebsworth, *The Violin Makers of the Guarneri Family (1626-1762)*, Hill, Londres, 1931.
- JACQUOT, Albert, *la Lutherie lorraine et française*, Fischbacher, Paris, 1912.
- KAUL, Paul, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Impr. de Bretagne, Nantes, 1927.
- LEBET, Claude, *Les deux Stradivarius de Domenico Dragonetti*, La Chaux-de-Fonds 1991.
- LEBET, Claude, *Le Quatuor Stradivarius Nicolò Paganini, la correspondance de J-B. Vuillaume à Achille Paganini*, Les Amis de la Musique, Spa 1994.
- LEBET, Claude, *La Pochette du Maître à Danser*, la Chaux-de-Fonds, 1999 (2ème édition, Mattioli, Fidenza, 2009).
- LEBET, Claude, *Roma e i suoi Leutari*, Roma Barocca, Rome, 2007.
- LE BLANC, Hubert, *Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon et les prétentions du Violoncel*, chez Pierre Mortier, Amsterdam 1740.
- LE CHENANTAIS, Jules, *Le Violoniste et le Violon*, Nantes, L. Durance, 1928.
- LEIPP, Emile, *Le Violon*, Payot, Paris, 1965.
- LÜTGENDORFF, Willibald Léo, von, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Keller, Francfort 1904, Tomes I et II (Tome 3, Thomas DRESCHER, Tutzing, 1990).
- MAUGIN, Jean-Claude, *Manuel du Luthier*, Roret, Paris, 1834.
- MELKUS, Eduard, *Le Violon*, Payot, Lausanne, 1972.
- MERSENNE, Marin, *Harmonie Universelle*, K. Braudy, Paris, 1636.
- MEUCCI, Renato, *Strumentario, il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Marsilio, Roma, 2008.
- MILLANT, Roger et Max, *J.B. Vuillaume, sa vie, son oeuvre*, Hill, Londres, 1972.
- MILLANT, Roger et Max, *Manuel Pratique du Luthier*, Roret, Paris, 1952 (et 2ème édition, les Amis de la Musique, Bruxelles, 1979).
- MILLIOT, Sylvette, *Histoire de la Lutherie Parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1960*, Les Amis de la Musique, Spa, 1997).
- MÖCKEL, Otto, *Die Kunst des Geigenbaues*, Leipzig, 1930.
- MORDRET, Léon, *La Lutherie Artistique*, A. Quantin, Paris, 1885.
- PACIOLI, Luca, *De Divina Proportione*, Milan et Venise, 1496-1498, ed. facsimilé, Aboca Museum 2009.
- PETHERICK, Horace, *Antonio Stradivari*, Londres, 1900.
- PRAETORIUS, Michel, *Syntagma Musicum*, Wittenberg, 1614.
- ROUSSEAU, Jean, *Traité de la Viole*, Paris, Ballard, 1687.
- SACCONI, Simone Fernando., *I Segreti di Stradivari*, Libreria del Convegno, Crémone, 1972.
- SIBIRE, Sébastien-André (Abbé), *La Chélonomie ou le parfait Luthier*, Paris, 1806 (2ème et 3ème éditions de Bruxelles, 1885 et de Genève, Minkoff, 1984)
- SIMOUTRE, Nicolas, *Un progrès en lutherie*, chez l'auteur, Bâle, 1885.
- TOLBECQUE, Auguste, *L'Art du Luthier*, chez l'auteur, Niort, 1903.
- VANNES, René, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Tomes I et II, les Amis de la Musique, Bruxelles, 1952 (LEBET Claude « *Dictionnaire Universel des Luthiers* », Tome III, les Amis de la Musique, Bruxelles 1985).
- VASARI, Giorgio, *Le Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Torrentini, Florence, 1550.



VIDAL, Antoine, *les Instruments à archet*, Quantin, Paris, 1877. VATELOT Etienne, « *les Archets Français* », Sernor, Nancy, 1976. WEISSHAAR, Hans et SHIPMAN Margaret, *Violin Restoration*, Los Angeles, 1988.

### Romans, essais et polars

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Mercure de France, Paris, 1913.  
BONNOT, Xavier-Marie, *Le dernier violon de Menuhin*, Belfond, Paris, 2017.  
BRICQUEVILLE de, Eugène, *Songe d'un Collectionneur; Dialogue de Morts*, pièce en un acte, Versailles, 1894.  
BROSSES de, Charles, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* », Ponthieu, Paris, 1799.  
BUTEN, Howard, *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*, trad. J.-P. Carasso, Seuil, Paris, 1981.  
CABRÉ, Jaume, *Jo Confesso*, Barcelone, 2011 (« *Confiteor* » Actes Sud, Arles 2013).  
CAMILLE, Andrea, *La Voce del Violino*, Sellerio, Palerme, 1997.  
CHARVET, Marie, *L'Âme du Violon*, Grasset, Paris, 2019.  
CHAUDIÈRE, Frédéric, *Tribulations d'un stradivarius en Amérique*, Actes Sud, Arles, 2005.  
CLAVEL, Bernard, *Célébration du Bois*, Paris, 1977.  
COPPÉE, François, *Le Luthier de Crémone* », Comédie en un acte et en vers, A. Lemerre, Paris, 1876.  
CRESSANGES, Jeanne, *Le Luthier de Mirecourt*, Denoël, Paris, 1999.  
DIWO, Jean, *Les Violons du Roi*, Denoël, Paris, 1990.  
DIWO, Jean, *Moi, Milanollo, fils de Stradivarius*, Flammarion, Paris, 2007.  
FABER, Toby, *Stradivarius*, New York, 2004.  
FALKNER, John M. *The Lost Stradivarius*, 1895 (Trad. française, *Le Stradivarius perdu*, J. Losfeld, Paris, 1993).  
GENET, Jean, *L'Atelier de Giacometti*, l'Arbalète/Gallimard, Paris, 2007.  
GROBÉTY, Anne-Lise, *La Corde de Mi*, B. Campiche, Orbe, 2006  
HOFFMANN, Georges, *Stradivarius l'Enchanteur*, Grasset, Genève, 1938.  
LA VARENDE de, Jean, *L'Objet Aimé*, Plon, Paris, 1967 (*le Jacobus Stainer*).  
LE PORRIER, Herbert, *Célébration du Violon*, R. Morel, Forcalquier, 1965.  
LE PORRIER, Herbert, *Le Luthier de Crémone*, Seuil, Paris, 1977.  
MARROCCO, W. Thomas, *Memoirs of a Stradivarius*, Vantage Press, New York, 1988.  
MAUREY, Max, *Le Stradivarius*, comédie en un acte, Paris, 1929.  
MORENSIG, Paolo, *Canone Inverso*, Mondadori, Milan, 1996.  
MISUBAYASHI, Akira, *Âme brisée*, Gallimard, Paris, 2019  
MISUBAYASHI, Akira, *Suite inoubliable*, Gallimard, Paris, 2023  
PASKOW, Victor, *Ballade pour Georg Henig*, Paris, 1990.  
RHEIMS, Maurice, *Le Luthier de Mantoue*, Flammarion, Paris, 1972.  
SAVINIO, Alberto, *Narrate Uomini la vostra vita*, Bompiani, Milan, 1942 (*Stradivari*).  
SCHMITT, Lucien, *Le Rabot pour la Plume*, Fischbacher, Paris, 1934.  
SHAMIR, Igal, *Le Violon d'Hitler*, Plon, Paris, 2008.  
SHAMIR, Igal, *Via Vaticana*, Plon, Paris 2010.  
SILVERMAN, William A., *The Violin Hunter*, New York, 1957.  
STENDHAL, *Journal (1801-1817)*, tome 1, Gallica, BNF, 1937.

- SUARES, André, *Le Voyage du Condottiere* », Cornely et Emile-Paul, Paris, 1910 et 1932.
- SÜSKIND, Patrick, *Der Kontrabass*, Diogenes, Zürich, 1984.
- SYLVAIN, Dominique, *Strad*, V. Hamy, Paris, 2001.
- THIBAUD, Jacques, *Un Violon parle*, Ed. du Blé qui Lève, Paris-Lausanne, 1947.
- YOUSOUPOV, Félix (prince), « *Luthomonographie historique et raisonnée* », Paris v.1925.

### Catalogues d'Expositions

- L'Esposizione di Liuteria Antica a Cremona nel 1937* Comitato per la celebrazione del Bicentenario Stradivariano, Crémone, 1937.
- Mostra stradivariana, Palazzo Borromeo, Isola Bella Stresa*, Exposition de 47 instruments de Stradivarius, Settimane Musicali, Stresa, 1963.
- BEARE, Charles, *Capolavori di Antonio Stradivari*. Exposition commémorative des 250 ans de la mort de Stradivarius (1737-1987), Crémone, 1987.
- Andrea Amati, Opera Omnia, Les Violons du Roi*. Exposition commémorative pour les 500 ans de la naissance d'André Amati, Ente Triennale Internazionale degli Strumenti a Arco, Crémone, 2007.
- PETERLONGO, Francesca, LEBET, Claude et CHIESA, Carlo, *Antonio Stradivari, a 40 anni dalla storica mostra di Stresa (1963-2003)*. Exposition de 12 instruments de Stradivarius au Palazzo Borromeo, Isola Bella, Fondazione Pro Canale, Milan, 2003.
- GÉTREAU, Florence, *Instrumentistes et Luthiers parisiens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1997.
- LEBET, Claude, *L'Arte del Violino*, Exposition au Château Saint-Ange, Electa, Milan, 2001.

### Cinéma

- CHARLIAT, Anne-Camille, *La Scordatura*, 2014, avec Federico Grillo, Giusy Buscemi.
- CORBIAU, Gérard, *Le Roi Danse*, 2000, avec Benoît Magimel, Boris Terral, Tchéky Karyo.
- CORBIAU, Gérard, *Saint-Germain ou la Négociation*, 2003, avec Jean Rochefort, Rufus, Marie-Christine Barrault, Didier Sandre.
- CORNEAU, Alain, *Tous les Matins du Monde*, 1991, avec Gérard et Guillaume Depardieu, Jean-Pierre Marielle, Anne Brochet.
- FELLINI, Federico, *Prova d'Orchestra*, 1979, avec Clara Colosimo, Balduin Bass, Claudio Ciocca, Angelica Hansen.
- GIRARD, François, *Le Violon Rouge*, 1998, avec Greta Scacchi, Jean-Luc Bideau, Carlo Cecchi, Samuel L. Jackson.
- GRANIER-DEFERRE, Denys, *L'Eternel Mari*, 1993, avec Roger Hanin, Macha Méril, François Martheret, Catherine Jacob.
- KINSKI, Klaus, *Kinski Paganini* », 1989, avec Klaus Kinski, Debora Caprioglio, Nikolai Kinski, Dalila di Lazzaro.
- SAUTET, Claude, *Un Cœur en Hiver*, 1992, avec Daniel Auteuil, Emmanuelle Béart, André Dussolier.
- VACLAV, Petr, *Il Boemo*, 2016, Rép. Tchèque-France.



### Crédit photographique

Toutes les photographies couleur sont d'Evelyne Perroud, photographe à La Chaux-de-Fonds, à l'exception des Trompettes marines (Musée des instruments de musique de Bâle), et de l'Octobasse (Jean-Jacques Pagès) ; les dessins sont de Claude Lebet.

Avec le soutien de



Direction éditoriale : Julien González-Alonso  
Directeur de publication : Patrice Allanfranchini  
Conception graphique et mise en page : Marie Donzelli, Paris  
Impression : DBSprint, Neuchâtel  
Achévé d'imprimé : novembre 2024

© Les Éditions du Griffon  
Chemin de la Justice 20  
2000 Neuchâtel

[www.editionsdugriffon.com](http://www.editionsdugriffon.com)  
Édité en Suisse  
ISBN : 978-2-88006-147-0