

CONCEPTION DU VIOLON FONDEE SUR L'OBSERVATION DES VIOLONS DE GIUSEPPE GUARNERIUS DEL GESU

Il vient un temps dans la vie où l'on réalise que les chemins que l'on a cru emprunter par hasard prennent, sans qu'on en ait eu conscience, l'allure d'un destin. C'est du moins mon sentiment aujourd'hui lorsque je me remémore mon parcours. Ainsi, alors que j'ai choisi le métier de luthier avec l'idée de me consacrer exclusivement à la fabrication, j'ai passé de nombreuses années à restaurer des instruments anciens. Sans ce long détour, je ne serais pas parvenu à la conception du violon qui est la mienne aujourd'hui et que je vais exposer ici après avoir présenté mon itinéraire, afin que mon approche actuelle soit mieux comprise.

J'ai eu la chance, alors qu'aucune formation à l'époque n'était possible pour moi en France en raison de mon âge (j'avais 19 ans), d'être pris en apprentissage en Allemagne chez Bernhard Franke, maître luthier à Stuttgart. Il a compris ma passion pour la lutherie et ma formation, à son contact, s'est orientée vers la restauration. La rencontre d'instruments de factures et d'époques différentes m'a évité d'être dépendant d'une conception moderne et a suscité chez moi le goût de la réflexion et de la recherche. C'est à ce moment que j'ai commencé à m'intéresser aux violons de Guarnerius del Gesu et qu'est née une véritable fascination pour ces instruments.

Mon entrée dans l'atelier W.E. Hill & Sons en Angleterre, après les années d'apprentissage, ne fit que conforter la voie dans laquelle je m'engageais : d'une part parce que j'étais en contact avec les plus grands instruments anciens, d'autre part parce que j'ai pu y approfondir ma connaissance des Guarnerius del Gesu.

Sans que je puisse trouver une explication, ces violons semblaient atteindre un degré de perfection jamais égalé ; Je voulais en comprendre les raisons. A cette époque là, il n'existait pas les plans, les photos, les livres dont on dispose aujourd'hui. (1) Grâce à d'importantes réparations, j'ai enfin découvert l'intérieur de ces grands instruments ; des traces d'outils permettent d'imaginer différentes étapes de l'élaboration du violon mais rien de signifiant ne se révèle et le mystère reste entier. Les questions que nous nous posions à l'époque avec mes collègues ne sont toujours pas élucidées. Après dix années de tour d'Europe, je me suis installé à Cordes, petit village médiéval du sud de la France, berceau de ma famille maternelle, où je me suis consacré à la réalisation des instruments du quatuor et à la restauration d'instruments du 17^{ème} et 18^{ème} siècle. Je poursuivais ma recherche, bien déterminé à répondre à ces questions qui ne quittaient pas mon esprit : d'où vient que, joués certes par les plus grands musiciens, ces violons ont une sonorité si extraordinaire ? A quelle mécanique invisible le doivent-ils ? Après trente années de recherche, j'ai l'impression de pouvoir apporter une réponse logique à toutes mes interrogations : comment Guarnerius del Gesu choisissait-il le bois et comment le préparait-il ? A quoi servent ces trous de pointe sèche à l'intérieur du fond, à l'extérieur de la table à l'endroit du chevalet ? Comment déterminait-il les épaisseurs qui semblent ne répondre à aucune logique ? Quelle méthode employait-il pour coller le manche, la table, le fond sur les éclisses ?

C'EST LE BOIS QUI DOIT GUIDER LA REALISATION DU VIOLON

Comme beaucoup de luthiers de ma génération, j'eus une approche stylistique : J'ai donc fait de nombreuses copies de Stradivarius et de Guarnerius del Gesu. Passionné de géométrie, j'ai cherché tout d'abord une explication de la sonorité dans les proportions du violon, seule donnée directement observable, mais ce n'est qu'un des paramètres essentiels à la réalisation du violon. Tout le reste, ne se voit pas. Nous savons maintenant que ce n'est pas le temps qui a donné aux grands violons leur sonorité. Certes, comme les grands vins, ils se bonifient avec le temps mais leurs qualités étaient là dès l'origine. Une sculpture de Michel - Ange n'est pas devenue sublime avec le temps.

La rencontre et la fréquentation de nombreux musiciens et de violonistes comme Augustin Dumay, Renaud Capuçon ou Laurent Korcia, Sarah Nemtanu, Julien Chauvin, Matthew Trusler, lors des festivals de musique de Cordes que j'organise chaque été, et qui depuis quelques années se sont enrichis d'un regroupement de luthiers et de compositeurs en résidence, m'ont aidé à comprendre la complexité de la sonorité du violon. En effet, nous savons que si l'on change le chevalet, les cordes, l'archet et surtout le musicien, le son se transforme complètement. Ainsi, la sonorité propre d'un instrument n'existe pas. Ce que recherchent les musiciens, me semble-t-il, c'est un instrument facile à jouer, qui projette le son, qui les inspire, les soutienne dans leur interprétation, qui extériorise leur propre son intérieur. Cet été, Augustin Dumay me parlait de la rencontre mystérieuse qui s'opérait lorsque le « rêve musical » du luthier correspondait au « rêve musical » du musicien. C'est bien pourquoi comparer le son de différents violons, anciens et modernes, que l'on joue cachés derrière un rideau pour ne pas influencer notre jugement, est une expérience qui n'a, à mes yeux – et oreilles – aucun intérêt.

Depuis une centaine d'années, est apparu le violon dit "moderne". Les violons du début du XXème siècle ont été faits avec beaucoup de rigueur et d'application, ils ont vieilli et pourtant, ils ne sonnent pas comme les "grands violons". Ceux de Guarnerius del Gesu sont déroutants : bien qu'ayant des proportions géométriques de base parfaites ils sont tous différents et ne suivent pas en apparence de règles précises d'élaboration et pourtant, lorsqu'ils n'ont pas été transformés au cours des siècles, ils ont tous une sonorité exceptionnelle qui surpasse celle des Stradivarius ! L'irrégularité des instruments de Guarnerius del Gesu m'a fait prendre conscience que c'est le bois qui doit guider la réalisation du violon. Si sa conception du violon était essentiellement dictée par le bois qu'il travaillait, celui-ci n'étant pas un matériau homogène, les disparités constatées entre les instruments s'expliquaient aisément. Ainsi, il devenait clair pour moi que Guarnerius del Gesu n'était pas un luthier « chanceux », mais un très grand maître qui avait une très grande connaissance du bois et qui le maîtrisait. Je n'ai jamais cru à la théorie selon laquelle il lui fallait travailler très vite pour subvenir à ses besoins. Ses violons diffèrent tellement de ceux des luthiers de Crémone qu'au 19ème siècle, en raison d'une période de sa vie dont on avait perdu toute trace, il a été dit, qu'il aurait travaillé en prison, privé de certains outils nécessaires à la réalisation d'un violon.

S'ils sonnaient si bien, c'était certainement, le fruit du hasard, ou de l'âge ou du vernis !... Ses instruments « irréguliers » sont en fait d'une très grande précision par rapport au bois. Le violon n'est pas emprisonné dans une forme parfaite et immuable, mais il se modèle à partir du bois qui va lui donner vie ; les différentes têtes sculptées par Guarnerius del Gesu vers la fin de sa vie (les précédentes avaient été certainement faites par son père) ne sont pas le fruit du hasard ou de la fantaisie mais bien dictées par la densité du bois utilisé, équilibre subtil à atteindre. Il faut bien toute une vie pour parvenir à la maîtrise de cet art. De même, la justesse d'une courbe pour lui ne dépend pas de canons esthétiques mais du son qu'elle produira. Je suis toujours surpris, chaque fois que je prends un Guarnerius del Gesu dans mes mains, de ressentir une sorte de courant.

En juillet 2003, grâce à l'amitié qui nous lie Augustin Dumay et moi, j'ai pu « ausculter » son violon pendant plusieurs jours à l'atelier. Lorsque je prend son Guarnerius del Gesu je ressens dans mes mains une sorte de magnétisme. Il a ranimé le désir de comprendre pourquoi les grands violons possèdent cette énergie. Je suis maintenant certain que la supériorité des violons de Guarnerius del Gesu n'est pas due seulement à la qualité du travail ou du vernis, remarquables au demeurant, mais aussi à la connaissance et à la préparation du bois, qui doit être choisi avec un soin extrême. Le bois est un matériau vivant qu'il faut savoir comprendre pour faire un instrument qui soit lui aussi « vivant », ne dit-on pas d'ailleurs que le bois « travaille ». Guarnerius del Gesu, qui est allé semble-t-il plus loin que Stradivarius dans l'écoute du bois, a été un des derniers à maîtriser cette connaissance et à la faire évoluer jusqu'à la perfection. A l'écoute du bois, de ses qualités physiques et de l'énergie qui s'en dégage, Guarnerius del Gesu nous apprend que lorsque tout est en harmonie au niveau énergétique, les courbes s'équilibrent et le violon devient une œuvre d'art ; c'est cela que ressentent les grands musiciens quand ils nous parlent de l'échange qu'ils ont avec les grands violons. Ainsi, faire un violon ce n'est pas simplement sculpter du bois le plus parfaitement possible suivant un modèle défini, mais travailler le bois en fonction de sa qualité, sa densité, son hétérogénéité, son élasticité, son énergie afin de donner « vie » au violon.

Sous l'influence de la civilisation industrielle, ce savoir a été peu à peu oublié, ainsi la lutherie moderne s'est concentrée sur des détails parfois superficiels qui l'ont conduite à voir les violons anciens en tant que chefs d'œuvres en oubliant l'importance capitale du bois. Il n'y a rien d'irrationnel dans la fabrication du violon, il faut « simplement » mettre en harmonie un très grand nombre de paramètres auxquels on ne pense pas toujours. Guarnerius del Gesu avec des procédés très simples, mais très ingénieux a compris et fait évoluer expérimentalement le son du violon.

Guidé par ces découvertes, j'ai orienté ma recherche pour retrouver cette maîtrise du bois et la conception du violon de Guarnerius del Gesu. Aujourd'hui, les réponses trouvées m'ont permis de dégager une nouvelle approche de la réalisation du violon, fondée sur une longue et studieuse analyse des violons de Guarnerius del Gesu, que je voudrais partager avec tous ceux qui, luthiers ou musiciens, sont fascinés et intrigués par la puissance et la beauté du son des violons de Guarnerius del Gesu.

(1) : Je tiens à citer le livre de Peter Biddulph, conçu lors de l'exposition des violons de Guarnerius del Gesu au Metropolitan Museum de New York en 1994. Les mesures des violons et les commentaires de mes amis John Dilworth et Roger Hargrave, ont été un support important dans ma recherche.

TRENTE ANNEES NE SONT PAS DE TROP POUR ARRIVER A DEVINER LA QUALITE DU BOIS A L'INTERIEUR DE L'ARBRE



Depuis plusieurs années je choisis mon bois sur pied. La dendrochronologie a conforté mon choix : on sait maintenant que Guarnerius del Gesu n'utilisait pas du bois très vieux et qu'il devait très certainement le traiter. Pour travailler avec le meilleur bois possible, il ne faut pas le laisser sécher très longtemps car le bois meurt un peu tous les ans et son énergie diminue.

Un des éléments importants dans le choix de l'arbre, en plus des critères bien connus, mais qui demande un long apprentissage c'est de sentir l'énergie qui est dans l'arbre. Plus l'énergie est importante; plus l'arbre est vivant et meilleur sera le bois. Les premiers arbres que j'ai sélectionnés étaient loin d'être parfaits. C'est maintenant, avec l'expérience, que j'arrive à choisir le bois que je veux travailler. Trente années ne sont pas de trop pour arriver à deviner la qualité du bois à l'intérieur de l'arbre. Cette recherche prend beaucoup de temps, exige une très grande attention ; il faut se familiariser avec la forêt, apprendre à l'aimer, à la respecter en n'oubliant jamais ce lent travail de la nature sans lequel le violon ne pourrait exister.

L'énergie d'un arbre dépend en fait de son emplacement. En effet, on le sait, la terre se compose d'une couche superficielle : l'écorce terrestre, et d'un magma en fusion à l'intérieur. Lors de la rotation de la terre, le magma tourne moins vite que l'écorce terrestre ; cela crée des frottements qui donnent une forme d'électricité : les courants magnétiques. Les oiseaux migrateurs, les hirondelles par exemple, se dirigent grâce à eux. Ces courants parcourant la terre forment une sorte de quadrillage avec, en certains lieux, des points magnétiques plus intenses. On constate aussi que tout arbre est polarisé : la partie inférieure des racines est polarisée négativement alors que la partie haute, le feuillage l'est positivement. C'est ce principe qui fait monter la sève dans l'arbre pour l'alimenter. On a pu observer que si l'on plaçait un câble dans les hautes branches et qu'on le reliait à la terre, l'arbre dépérissait : la sève ne montait plus. (2) Cette polarisation qui peut être plus ou moins forte influence la composition moléculaire de l'arbre.

Le violon commence avec la coupe de l'arbre. Lorsque l'on observe les violons de Guarnerius del Gesu on est frappé par le fait que les pores du bois sont bien ouverts. L'ouverture des pores est déterminée par le moment de l'abattage. Contrairement à ce qui est communément admis, je ne le coupe pas en hiver : avec le froid l'arbre se protège, ses pores se referment, il est dense et au repos. Il n'est pas possible de faire un instrument avec un arbre à moitié endormi et ses pores fermés! C'est en été que je le coupe. A cette époque là, le bois est plein d'énergie, ses pores sont dilatés, il vibre pleinement. Le bois sera bien traité ultérieurement. Les expériences que j'ai faites sur du bois ancien coupé l'hiver ont toujours été infructueuses, en revanche, j'ai de bien meilleurs résultats avec le bois que j'utilise actuellement et j'obtiens une incroyable stabilité. Une fois l'arbre trouvé, il faut donc le couper à la bonne lune et au bon moment.

C'est un grand moment celui où l'arbre, souvent vieux de plus d'un siècle, va mourir pour renaître sous une autre forme. Lorsque l'arbre est couché, je cherche la partie du tronc où se concentre toute l'énergie: de même que certains arbres sont plus énergétiques que d'autres, l'énergie n'est pas la même sur toute la longueur du tronc. C'est dans cette partie là seulement que je pourrai faire des violons. Dans le livre du « Parfait luthier » écrit par l'abbé Sibire, confident de N. Lupot, un passage est consacré aux différences de qualité qui existe dans un arbre où l'on peut lire : « *Le côté du midi est le plus mûr et le plus riche en qualité. Cette qualité dégénère en raison de l'écart ; et si les côtés du levant et du couchant, qui participent plus ou moins à sa vertu ne sont pas sans valeur, celui du nord, qui est totalement privé de cette communication, est le moindre de tous...*

Dans ce côté du midi, où il y a plus de déchets à cause de la résine qui s'y loge par cases, il faut chercher ensuite les parties mitoyennes, situées à une certaine distance de la racine, du sommet et du cœur ; parce que, près du tronc, le bois est plus gras, plus compact, et pompe plus de fraîcheur ; que, près de la cime, il est grillé, calciné par le soleil et qu'à côté de la sève ascendante, il est plus aqueux, plus vert que dans le voisinage de l'écorce, un luthier ne s'y trompe pas : veut-il extraire la partie superfine, il sait très bien où la trouver. » (3) En tenant compte de tous ces critères on ne peut faire que très peu de violons dans un seul arbre.

(2) B. legrais et G Altenbach « Santé et cosmo-tellurisme » Editions Dangles 1984

(3) J. Gallay « Les luthiers Italiens » Académie des bibliophiles 1869

IL FAUT CONSIDERER LA TABLE ET LE FOND COMME DEUX ENTITES DIFFERENTES

Afin de sauvegarder et fixer l'énergie présente dans le bois, je ne débite pas tout de suite le tronc que j'ai choisi: je le laisse « mûrir ». Cette transformation chimique du bois est très importante, elle participe à son traitement ; mais il faut le surveiller car le bois risque de bleuir et il peut perdre ses qualités physiques et son élasticité. Cette délicate opération demande beaucoup d'expérience et d'attention. Ce sont les bandes de bois plus sombres visibles sur les tables des Guarnerius del Gesu qui m'ont amené à penser à cette fermentation. Lorsque le bois est prêt, je le scie en planchettes coupées sur maille qui serviront pour la table, le fond, le manche et les éclisses. A ce stade, il faut considérer la table et le fond comme deux entités différentes, ce sont d'ailleurs bien deux bois différents. La table en épicéa fonctionne comme une membrane alors que le fond en érable a une fonction de ressort. C'est pourquoi j'aborde la voûte de la table de l'extérieur et celle du fond de l'intérieur. Plusieurs choses m'ont toujours intrigué sur les Guarnerius del Gesu en ce qui concerne la table et le fond. C'est d'une part la mauvaise qualité des joints centraux et d'autre part la déformation qui apparaît au niveau de l'âme avec le temps. Autres détails, le corps du violon est voilé et les éclisses déformées. Ces phénomènes n'apparaissent pas sur les violons plus récents. Partant du postulat que Guarnerius del Gesu était un grand maître et très rigoureux, je me dis que ce qui semble actuellement un défaut ne peut être que le résultat d'une méthode. J'en déduis qu'il devait traiter et tendre le bois avec un câble une fois le joint collé. Ce câble passe par les trous des petites chevilles qui servent à positionner la table et le fond sur les éclisses. Nous verrons par la suite que ces trous ont plusieurs utilisations tout au long de la fabrication. Bien qu'il utilisait une colle insoluble dans l'eau pour les joints, c'est au moment du bain ou à la mise sous tension que le joint peut se détacher à certains endroits. J'ai dû souvent sur mes propres violons recoller le joint ; c'est une des raisons qui conduit à utiliser un fond d'une seule pièce. Aujourd'hui, j'ai trouvé une colle moderne qui ne bouge pas. Quant à la déformation au niveau de l'âme, je pense que le bois, après de nombreuses années tend à retrouver sa forme d'origine.

Après avoir positionné la table et le fond sur les éclisses grâce aux petites chevilles qui rentrent dans les tasseaux supérieurs et inférieurs, je découpe la planchette d'épicéa bien plus grande que la forme des éclisses et je sculpte la voûte extérieure de la table plus haute et un peu plus ronde que la voûte définitive. Je la mets à une épaisseur constante de 4 mm. Je découpe la planchette d'érable à la forme du violon comme pour la table et je fais en premier la voûte intérieure plus basse que la voûte définitive. Je fais les épaisseurs depuis l'extérieur avec 6 mm au centre puis je diminue progressivement à 4 mm vers les bords. Au départ, les voûtes du fond et de la table sont faites sur le même schéma, la table étant plus haute que le fond.

L'opération suivante, qui va permettre de stabiliser le bois, consiste à tremper la table, le fond, les éclisses et le manche dans un récipient rempli d'eau et de plantes qui ont toutes leur utilité : durcir, rigidifier et stabiliser le bois, dilater les pores, enlever la résine, traiter contre les vers. Le bois doit rester environ 48 heures dans ce bain.

A la sortie du bain la table doit être compressée. Pour y parvenir je passe donc un câble dans les deux trous des chevilles, ainsi que dans deux contre parties en érable que je place sous la table. Dans l'une d'elle j'ajuste une cheville conique afin de régler la tension du câble. C'est sur le centre énergétique de la table que doit s'exercer la pression : il est sur le joint central, entre 190 et 198 millimètres du haut de la table, à l'extérieur de la voûte. Il varie de quelques millimètres en fonction de la qualité du bois. En fait, c'est le bois, en raison de son énergie, qui définit ce point ; c'est donc, je pense, une erreur d'avoir standardisé le diapason de la table à 195 millimètres. Ce point est aussi le point de départ du tracé des ouïes et il donne la position exacte du chevalet. C'est par là que la caisse de résonance reçoit les vibrations des cordes. A cet endroit précis, je plante un bâtonnet au bout duquel se trouve une pointe ; cette marque est visible sur la table de tous les Guarnerius del Gesu, le chevalet étant centré par rapport à ce point et non aux ouïes. Il faut maintenant tendre le câble qui passe sur le bâtonnet. Cela permet d'abaisser la voûte, la tension étant fonction de la qualité de l'épicéa. C'est donc la rigidité du bois qui va donner la hauteur de voûte définitive. Il ne reste plus qu'à laisser sécher la table tendue pendant plusieurs jours.

Le tendeur permet de canaliser l'énergie du bois dans une bande centrale comme une colonne vertébrale. Cela permet ainsi d'avoir une plus grande résistance à la pression des cordes.

Le fond en érable doit être tendu dès la sortie du bain. Je passe un câble par les trous des chevilles mais cette fois les contre parties sont à l'extérieur du fond car je tends de l'intérieur, je recherche le point précis où planter le bâtonnet qui servira à la tension ; Ce point se situe sur l'axe entre 180 et 190 millimètres du bas du fond. Là encore l'emplacement peut varier de quelques millimètres en fonction de la qualité de l'érable. A cet endroit précis, il faut faire un petit trou conique dont on devine la pointe à l'extérieur du fond, trou qui est visible à l'intérieur et à l'extérieur des Guarnerius del Gesu. Il sera bouché par la suite, il est un repère important pour la suite de la fabrication. Le séchage sera identique à celui de la table. Cette méthode s'apparente à la conception de l'archet. Les archetiers sont à l'écoute de leur baguette car sa rigidité est essentielle pour la qualité de l'archet. Dès le départ de la réalisation, ils testent la résistance de la baguette*. Cette technique me permet de ressentir la résistance de l'érable et de l'épicéa.

**Méthode anglaise, pratiquée chez W.E.Hill & Sons, qui consiste à façonner l'archer en rabotant la baguette maintenue sous tension par un câble.*

AINSI, JE RETROUVE D'UNE CERTAINE FAÇON, LA FIXATION DE LA TABLE SUR LE VIOLON



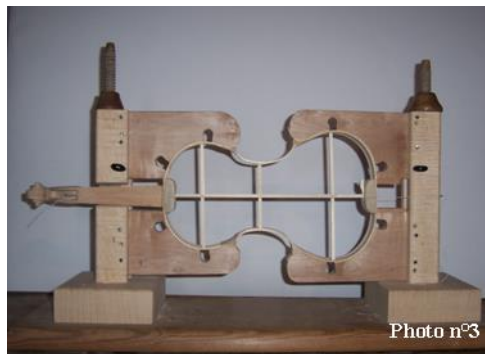
Lorsque le bois est bien stabilisé, après avoir été traité et formé, je fais les épaisseurs de la table et du fond en les considérant toujours comme deux entités différentes.

La table, la voûte extérieure terminée et les ouïes découpées, je fais les épaisseurs de la table de l'intérieur. La note que produit la table quand on la frappe est une des méthodes les plus simples pour faire « parler » le bois. Cette note étant la résultante de la forme, de la densité, en fonction de la qualité de ce dernier. On ne l'entend plus lorsque la table est collée sur les éclisses, mais, à ce moment de la fabrication, elle est un guide précieux. La méthode classique, qui consiste à tenir la table au tiers de sa largeur, en la maintenant au niveau de son l'oreille, et à la frapper avec l'autre main, ne m'a jamais satisfait. En effet, je pense que cette façon de faire sonner le bois, à ce stade de la fabrication, ne correspond à aucun mode vibratoire de la table. Après de multiples essais, j'ai trouvé une méthode qui me donne de bons résultats. A l'aide de deux petites vis métalliques d'un diamètre de 2 millimètres passant par les petits trous des chevilles en haut et en bas de la table, je fixe cette dernière sur des tasseaux en métal (de largeur identique à ceux en bois) eux-mêmes fixés à un cadre en métal. Ainsi je retrouve, d'une certaine façon, la fixation de la table sur le violon en privilégiant la bande centrale. (voir photo n°1) Une fois la table fixée, je frappe avec le bout du doigt à l'endroit où se trouve la marque laissée par la pointe du bâtonnet lors de la mise sous tension. La note, généralement un mi, doit être claire et précise. Pour y parvenir, il faut que toutes les parties de la table donnent la même note ; cette fois, afin d'entendre précisément la note de la zone frappée, je frappe avec l'ongle. J'accorde chaque partie ainsi testée en enlevant du bois à l'intérieur de la table.

Si l'on part toujours du postulat que Guarnerius del Gesu était très rigoureux, on doit admettre que l'asymétrie de ses ouies avait un but très précis et devait modifier un paramètre. J'ai remarqué que si la note de la table est trop haute, je peux la baisser en enlevant du bois dans la partie basse des ouies ; en revanche, si elle est trop basse, c'est dans la partie haute des ouies que j'enlève du bois. Je pense que Guarnerius del Gesu modifiait les ouies afin de trouver un meilleur équilibre de la table. Il m'arrive souvent, en raison de la qualité hétérogène du bois, que mes ouies ne soient pas symétriques : c'est encore le bois qui guide ! *Le fond*, une fois la voûte intérieure du fond terminée, je le fixe, comme la table, sur le même cadre en métal. Cette fois ci, je frappe à l'endroit de la trace extérieure laissée par le trou conique fait à l'intérieur pour le positionnement du bâtonnet lors de la mise sous tension. On comprend pourquoi il est nécessaire que ce trou traverse le bois. A cet endroit le fond doit donner la note sol, tout aussi clair et précis que le mi précédent. Pour l'obtenir, je frappe avec l'ongle et j'enlève du bois afin de retrouver le sol dans toutes les parties, mais cette fois le bois est enlevé sur la voûte extérieure du fond. Je pense qu'il y a plusieurs épaisseurs idéales possibles, pour faire sonner un violon. C'est avant tout une question d'équilibre de l'ensemble. (voir photo n°2)



QUELLE METHODE GUARNERIUS DEL GESU UTILISAIT-IL POUR COLLER LA TABLE ET LE FOND SUR LES ECLISSES ?



Quelle méthode Guarnerius del Gesu utilisait-il pour coller la table et le fond sur les éclisses ? Comme je l'ai fait remarquer précédemment, lorsque l'on observe le corps de ses violons dans le sens de la longueur on s'aperçoit qu'il est voilé (un élément difficile à obtenir lorsque l'on fait une copie). Les éclisses sont déformées. Cette déformation, je la retrouve lorsque je colle la table et le fond après les avoir tendus. Les marques des éclisses faites sur la table et le fond au départ de la construction, à certains endroits, ne correspondent plus aux éclisses une fois collées. Il est donc certain qu'il ne collait pas la table ou le fond sur les éclisses avec la forme à l'intérieur sinon, il n'y aurait pas ces déformations.

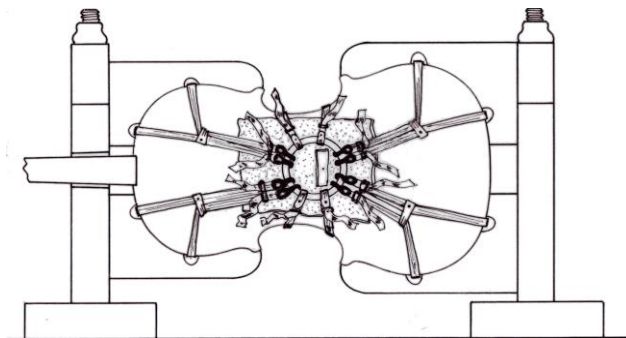
Toutes ces observations me conduisent à penser qu'il collait la table et le fond en même temps sur les éclisses, après avoir enlevé la forme intérieure, afin d'équilibrer toutes les tensions dues aux déformations apportées à la table et au fond, ce qui est très important pour le son. Pour me rapprocher de cette méthode, j'ai imaginé une forme extérieure qui me permet de positionner les éclisses et le manche lors du collage. Une fois les éclisses faites selon la méthode de Crémone (forme intérieure), je marque sur les éclisses l'axe du violon (marques que l'on voit sur les violons de Guarnerius del Gesu). Une fois la forme intérieure enlevée, je colle le manche et le fixe avec trois clous comme le faisait Guarnerius del Gesu. Je positionne les éclisses grâce à sept bâtonnets (bien sûr d'une section inférieure au diamètre du trou du bouton et des ouies) dans la forme extérieure, en faisant coïncider leurs axes respectifs. (voir photo n°3). Je positionne ensuite grâce aux petites chevilles la table et le fond sur les éclisses. A l'aide d'un fil fixé à une petite cheville cylindrique placée dans le chevillier sous le sillet supérieur (la trace de cette cheville est visible dans les rares manches d'origine) (4) et à l'autre extrémité fixée à une pointe dans l'axe de la forme extérieure. Ce fil tendu passant par l'axe d'un chevalet spécial permet ainsi de positionner plus précisément le manche. S'il n'enclavait pas le manche façon mortaise comme nous le faisons actuellement, ce n'est pas par méconnaissance de cette technique mais dans un but bien précis. La liaison métallique entre le manche et le corps introduite par les clous, est, je pense, très importante pour le son. En effet, lorsque je frappe sur l'extrémité de la tête d'un manche fixé par des clous tout le violon se met en vibration, effet que je ne retrouve pas avec un manche dit « moderne ». De plus, il en découle un détail important : l'éclisse supérieure n'est pas coupée.

Une fois le manche et les éclisses bien callés dans la forme extérieure, les quatre petites chevilles (les deux de la table et les deux du fond) me permettent de repositionner très rapidement la table et le fond, après avoir mis la colle sur les éclisses. Pour coller le tout il est possible que Guarnerius del Gesu utilisait des sangles. C'était une très vieille pratique utilisée pour coller les instruments à cordes. Il a pu utiliser une sorte de « pieuvre » : côté table douze sangles fixées ou crochetées à un anneau, avec un système de serrage par boucles, entourent le violon et sont crochetées sur un autre anneau côté fond.

J'ai imaginé ce système car nous ne trouvons aucune trace dans les ateliers de l'époque, des serre-joints de table que nous utilisons actuellement (voir dessin). Il est possible de sortir très rapidement le violon de la forme réglable et démontable et de presser l'endroit des six tasseaux avec des pinces métalliques à ressorts.

En procédant ainsi le collage demande peu de temps et la colle reste chaude au moment de l'assemblage. Actuellement, j'utilise des serre-joints modernes et j'ai pratiquement la même rapidité.

(4): Simone F. Sacconi « Les secrets de Stradivarius ». Castelli et Bour'his éditeurs 1989



Une fois le violon fermé, je façonne le bord de la table et du fond en suivant la forme des éclisses. Après avoir approfondi le double sillon fait au traçoir, je colle les filets. Ensuite je creuse la gorge, termine les bords et finis la voûte. Le fait que les violons de Guarnerius del Gesu ne soient pas vernis sous la touche implique qu'il vernissait touche collée. Cela m'a fait penser, puisque chez lui rien n'est laissé au hasard, qu'une phase importante devait exister entre le violon pratiquement terminé et le vernissage. Une fois la voûte de la table harmonisée, je colle la touche et je termine les épaisseurs du fond de l'extérieur. Tout le violon doit être équilibré. Il faut donc finir les épaisseurs de la table et du fond une fois le violon fermé. Ceci explique l'apparente incohérence des épaisseurs des violons de Guarnerius del Gesu, lorsqu'on les mesure sans tenir compte de l'ensemble du violon. C'est la seule façon qui permette d'obtenir un équilibrage parfait. J'ai abordé ici, sans la développer complètement, la description des phases les plus importantes de la réalisation du violon. Ma méthode, qui s'éloigne radicalement de la conception de la fabrication actuelle et qui risque d'étonner certains de mes collègues, ne peut se comprendre que si l'on considère, comme je l'ai fait moi-même, que Guarnerius del Gesu était un grand Maître très rigoureux dans l'élaboration de ses violons.

Pour ma part, avant de trouver cette méthode, j'éprouvais devant la sonorité et la beauté des violons de Guarnerius del Gesu un sentiment d'inaccessibilité et une grande frustration de n'être pas né à la « bonne époque », le violon étant l'instrument du quatuor le plus difficile à « faire sonner ». Ces sentiments ont disparu aujourd'hui, car si ma méthode de fabrication est longue, difficile à mettre en œuvre et exige une longue expérience, elle est passionnante, fascinante, dynamisante car elle transforme la réalisation de chaque violon en une aventure unique où se joue chaque fois une vraie rencontre avec le bois. Dans le passé, j'ai fait des copies de violons de Guarnerius del Gesu en reproduisant artificiellement, sans les comprendre, tous leurs « défauts »; aujourd'hui avec cette nouvelle méthode, je travaille de la façon la plus précise possible, et je me rends compte que ces déformations sont naturelles et inévitables. Cela permet de mieux comprendre pourquoi une copie de Guarnerius del Gesu ne sonnera jamais comme l'original. Actuellement, la sonorité de mes instruments est radicalement différente. Ainsi, à l'image du violoniste qui doit être à l'écoute de son instrument, le luthier doit être à l'écoute du bois. L'intelligence et la curiosité des violonistes actuels ont contribué à nous faire avancer dans la compréhension du fonctionnement du violon. J'espère que cet article permettra de mieux comprendre l'œuvre de Guarnerius del Gesu et participera à sa mesure au progrès de la lutherie contemporaine.