

APEMUTAM

Association pour l'étude de la musique et des techniques dans l'art médiéval

Entretien

avec

John Wright



Propos recueillis par Christian Brassy

Mise en ligne le 19 juillet 2015

Co-fondateur de l'Association Pour l'Étude de la Musique et des Techniques dans l'Art Médiéval (APEMUTAM), **Christian Brassy** en est resté un membre essentiel jusqu'à son décès soudain, en 2013. Organologue, érudit, il collectionna avec passion les instruments de musique et créa l'association ACIMMA afin de les faire connaître au plus grand nombre. Il accomplit également une tâche essentielle en allant à la rencontre de musiciens jouant « les musiques médiévales », selon la formulation qui lui était chère, et en transcrivant les précieux propos tenus lors de ces entretiens.

Musicien et chercheur, **John Wright** apparaît comme l'un des pères du mouvement folk en France, mais aussi comme un acteur essentiel du renouveau médiéval. En effet, les recherches qu'il a menées sur les sources médiévales, mais aussi sur les instruments de musique traditionnels, ainsi que son jeu musical, ont largement nourri les travaux des luthiers et l'interprétation des musiciens.

En fait, il y a plein de choses quand on regarde sur Internet : c'est vrai qu'on trouve déjà des entretiens avec toi ! On trouve déjà des récits, il y a plein de choses « famdtistes ». Souvent, c'est quand même plutôt par rapport à la musique traditionnelle : presque tout ce qu'on trouve, c'est ça. Moi, ce qui m'intéresse justement plus, c'est comment est-ce que tu as pu entrer dans tout ce qui est Moyen Âge dès le départ ?

C'est une chose que Catherine peut répondre, parce que le jour où on s'est rencontrés à Edimbourg, sur le quai c'est émouvant et sur le quai de la gare d'Edimbourg, elle partait le même soir. On s'est échangé le peu de chants de troubadours qu'on connaissait : *Reis glorios*, *Quan vei la lauzetaí* et donc, ça m'a toujours intéressé, d'une certaine façon.

Tu les connaissais déjà, ces chants ?

Je les avais appris dans l'*Oxford History of Music*. Il y avait des petits bouts là-dedans en notation moderne. J'avais travaillé ça un peu sur le piano, je n'étais pas pianiste, mais j'ai travaillé les doigts, quoi. Et puis j'avais appris deux ou trois, je ne sais pas, par curiosité plus que rien d'autre. Après ça, je me suis trouvé graduellement atterri dans le médiéval.

Au départ, tu as eu une formation musicale par une ambiance familiale, par une formation ?

Plus ou moins. Je m'intéressais à la musique traditionnelle depuis environ 1965 ; c'était dans un club de folk à Wolverhampton, dans la ville où j'habitais, et voilà j'ai commencé.

De folk anglais, oui ?

Chansons anglaises. Le gros de l'histoire : j'avais un copain qui faisait les beaux-arts, et à l'heure des repas il sortait sa guitare, son banjo, lui était un grand fan de Burl Ives et tout ça, et il chantait des choses et tout ça très bien. Il y avait un certain nombre de choses qui me touchaient plus que d'autres, des chansons anglaises, et donc j'ai commencé à m'informer là-dessus. Et je n'avais jamais entendu parler du collectage et tout ça, et je suis allé voir à la bibliothèque ce que je pouvais trouver.

J'ai trouvé un grand collecteur du début du siècle *English folk song, some conclusions*, donc j'ai

commencé avec les conclusions ! Et je ne l'ai plus, ce bouquin, il faut que je le retrouve. Donc ça m'a un peu attiré l'intérêt. Et puis un des trucs qu'il disait, c'est que les chanteurs, ils avaient souvent de gros répertoires. Alors moi, j'ai fait tout ce que je pouvais pour m'attacher un gros répertoire, mais je ne savais pas ce que j'allais faire avec.

Et puis ça, c'est dans les années 60. Et puis vers le milieu des années 60, j'étais avec des copains dans un club de folk, et puis j'étais un des emmerdeurs, derrière, qui papotait toujours avec ses copains. Et puis il y avait un gars qui passait toujours un peu au milieu de la séance, qui chantait des chansons sans accompagnement, et quand il oubliait ses paroles, moi, je les criais ! On est devenus très copains après, et je suis toujours en contact avec lui, e-mail et tout ça. Et on chantait dans les pubs et tout ça, et à un moment : « il faudrait absolument que tu chantes dans les clubs ! » ; « oui, je veux bien, mais il faut que vous veniez sur scène avec moi ! ». Je ne me sentais pas de faire ça tout seul. Alors, la première fois, ils sont toute une bande sur scène, et je me trouvais un peu bêta comme ça, ce qui veut dire que les semaines après, j'étais tout seul. Puis je faisais un point d'honneur, chaque fois qu'on avait trois chansons, à sortir ce qu'on appelle « a floor singer », quelqu'un de l'assistance quoi. Je me faisais un point d'honneur de sortir quelque chose de nouveau chaque semaine. Et voilà, au bout de pas longtemps, de six mois, j'ai commencé à être invité dans d'autres clubs. Donc j'ai commencé comme ça.

Et le violon, tu en faisais déjà ?

Non, pas du tout. La guimbarde, je m'y lançais un peu, pas beaucoup.

Et tu n'avais aucune pratique d'un instrument avant ?

À l'âge de quatre ans, j'étais allé en ville avec ma mère et ma tante. On est allés dans le grand magasin de la ville, et j'avais regardé, car il y avait un escalier mécanique. Et un jour, on a monté l'escalier mécanique et un petit escalier, et on s'est mis dans un restaurant avec un petit orchestre et des palmiers autour (*palm court*), avec violon et petit quatuor, et un gros violon que j'appelais ça, et j'étais complètement pris par ça (doublement du volume !) ! Et quand je suis sorti du restaurant, j'ai dit : « Je veux jouer du violon ! ». Quatre ans, c'est vraiment l'âge. On avait un piano à la maison. Mon père était prisonnier en Allemagne à l'époque, je n'ai pas vu mon père avant l'âge de six ans. Bien avant, moi j'ai joué des airs au piano, à l'oreille, que j'entendais à la radio. Et j'arrivais à faire tout ça avec toutes les altérations et tout. Mais avec une main, j'avais que le sens de [la] mélodie, et c'est toujours comme ça. Et ma mère cherchait. « On ne peut pas te payer un violon, on commence avec le piano, et si ça marche, on t'achète un violon. » « Non ! ». Alors elle m'a ressorti un vieux ukulélé de mon papa et une barre de rideau, et pendant des heures j'avais ça sous le menton et j'imitais le bruit du violon avec la bouche. Et je me suis rendu compte à un moment qu'en frottant la barre sur le bord de l'ukulélé, ça faisait le bruit du violon aussi. Et puis ça s'est passé.

Et mon père est revenu de la guerre. Lui, c'était un super pianiste : il jouait dans le style des années 30, *Noon & Dew* on appelle ça, « amour toujours ». Le meilleur répertoire qu'il avait, c'était Fats Waller, il avait pas mal d'airs de chansons de Fats Waller. Il essaye de m'emmener à son ancien prof de piano dans la rue où il est né. Moi, j'aurais aimé jouer comme lui, qu'il me montre des accords, faire la main gauche avec. Ah non, il faut passer par un prof, m'apprendre des cucuterics comme on donnait aux gosses à l'époque, je ne pouvais pas supporter ! Je n'ai pas fait long feu avec ça. Finalement, quand j'avais dix ans, ils m'ont amené à un prof pas loin de chez lui, dans la rue, qui s'appelait Herbert Bot. Et lui, il avait formé tous les orchestres de violons d'une espèce de centre social, « école des adultes » pour alphabétiser les gens du quartier. Il avait monté un orchestre sur des violons de Mirecourt, il y a une photo quelque part de cet orchestre. Donc il m'a emmené chez cet Herbert : maisons en terrasses, tout un bloc comme une tranche de gâteau. Chez lui, il y avait l'entrée, l'escalier, le salon où tu recevais le pasteur, ou les gens du dimanche, quoi, living room, puis derrière tu avais la cuisine et tout ça, et lui il avait transformé son salon en salle de musique. Et je n'ai jamais vu autant de violons dans une petite pièce ! Il y avait un piano, trois

rangées de violons, un violon à pavillon. Il était fabuleux, parce que quand j'ai commencé à jouer mes petits morceaux de Haydn simplifiés, Pleyel (hymne allemand) ! Il m'a appris à m'accorder, c'est triste que les enfants n'apprennent pas ça. Mais quand je faisais ces petits trucs, il faisait un contre-chant derrière, donc j'avais toujours l'impression, quand j'allais le voir, de jouer super bien. Malheureusement, on a déménagé six, neuf mois après. Puis on est allés vivre à la campagne. Là, il y avait personne pour t'apprendre le violon, et entre temps, lui, il est mort, donc je n'ai pas continué. Disons que quand j'étais à une espèce de lycée, une *grammar school*, là, on pouvait apprendre les instruments. Il y avait la voisine qui m'avait prêté son violon, on pouvait apprendre le violon à l'école. Au début, il y avait un prof qui était violoncelliste, il était super, un anglais avec un style italien, une petite moustache et tout ça, et quand je jouais il commençait à remonter, et à la fin de la leçon : « très bien continuez ». Moi, je m'entendais bien avec lui. Et puis après, on m'a mis avec une bonne femme complètement terne qui était le prof attitré de violon, et là, c'était le jour et la nuit ! Et en plus, elle me faisait jouer des niaiseries. Bot, c'était le classique du pauvre. Quand j'ai commencé à jouer du violon, j'avais une petite idée !

Finale, tu as retrouvé l'instrument après ?

Très tard, vers vingt-cinq, vingt-six ans, sans en jouer entre les deux, sauf de petits moments. Ça fait qu'on est désavantagé de ne pas avoir les réflexes. Quand on apprend très jeune, on a les réflexes, et là, je vois avec les violoneux qui apprennent très, très jeunes, ils peuvent faire des tours dans l'eau autour de moi !

Je vois ma fille, qui a appris l'alto et arrêté au bout de 5 ans car elle ne s'entendait pas avec le prof, elle a repris 10 ans après à 25 ans, et se rend compte qu'il y a pleins de réflexes qui reviennent.

Qu'est ce qu'elle joue, comme répertoire ?

Elle se refait un peu de technique pour impro rock et folk.

Voilà mon histoire du violon. Et j'ai repris en 65 avant de venir en France. Dans un festival, il y a un type qui a été très marquant pour moi. 65, c'était une année très importante pour moi : c'est là que j'ai rencontré ma chère et douce ! Dans ce festival au sud de l'Angleterre (Keele), des chanteurs traditionnels ! [Intermède de recherche de brochure de Keele.]

La guimbarde, c'est venu naturellement ?

C'est venu à peu près à cette époque-là, pas complètement en autodidacte.

[Retour à la brochure enfin trouvée, et commentaires sur les violoneux et chanteurs ; découverte des gestes de chant de marins ; détour sur Michel Collet et les festivals en France depuis les années 80, Max Pinchard ; retour à la brochure et commentaires sur les clubs anglais et leurs rivalités, sur le Bourdon, l'importance de la danse en France !]

Arrivé en France en 67, j'avais fait du français à l'école, mais il fallait pratiquer ; c'est venu très vite. J'ai des souvenirs d'être à des repas de famille et pas comprendre un mot qui se dit ! on se sent bête, quoi ! Mais la troisième fois, je me suis levé de table : « tiens, j'ai tout compris ! ». C'est venu comme ça, sans m'en rendre compte.

Et au niveau d'assimiler la musique, justement, tu as été imprégné aussitôt dans ce milieu trad qui se formait en France ?

Disons que Catherine et moi, on a fait, pas autant que beaucoup, mais un peu de collectage quand même : d'abord avec une chanteuse en Anjou, ensuite j'ai commencé à m'intéresser aux styles de violon.

Je trouve qu'il y a un fossé entre le traditionnel anglais et ce qui se faisait en France. Tu t'es imprégné facilement, quand même ?

Absolument, ça m'a intéressé. Disons que puisque je n'avais pas de formation en violon, j'essaie de regarder ce qui se passe, quoi. Au début des années 70, on a rencontré par les copains des violoneux de 80 ans, et il y avait des styles très, très intéressants. Surtout, il y avait un type dans le Limousin, la Corrèze, avec un style extrêmement orné ; on l'a enregistré, on est allé le voir souvent, et un autre aussi dans le Cantal, qui s'appelait Antonin Chabrier. Et lui avait un style assez différent, pour les bourrées, par exemple : des longs coups d'archet pour chaque triplet, triolet, un coup d'archet systématique, donc tout se faisait avec le doigté et les ornements. Et il accordait le violon très bas, une quarte plus bas ; c'était très grinçant mais tout doux, justement parce que c'est très détendu, tout doux. Et puis on a rencontré aussi un type du Poitou, Bossier [í] Et voilà, c'est venu peu à peu quoi, donc je me suis retrouvé dans le bain.



John Wright et Catherine Perrier en 1975, à Montréal. Photo : Louise De Grosbois.

Tu parlais de tensions, de clans en Angleterre et en France, je n'ai pas vraiment senti ça et je n'étais pas non plus imprégné. Je n'ai pas senti vraiment de conflits entre les gens, il y avait vraiment une volonté d'échanger

J'ai commencé à donner des stages au Bourdon : c'est un peu l'aveugle qui mène les aveugles, on cherchait ensemble

C'est comme dans le chant grégorien, pas comme à Solesmes, mais dans le renouveau du [chant grégorien] : c'est complètement par des échanges entre les gens, chacun y allant un peu au pif dans son coin, qu'ils ont réussi à comprendre des entrées pour chanter autrement, prendre le texte autrement. J'ai l'impression que c'est dans tous les thèmes de la musique, finalement, que les gens se sont construits en apprenant eux-mêmes, qu'il y a un style qui est né. Oui, tu parlais de la guimbarde, tu l'avais aussi appris, tu as dit que ce n'est pas entièrement en autodidacte, tu as eu quelques modèles ?

J'ai eu un modèle surtout : c'était un écossais que j'ai rencontré une fois chez lui. Il ne m'a pas appris, il m'a montré quelques petits tours mais j'avais vraiment compris ce qu'il faisait.

Et comment es-tu arrivé au Musée de l'Homme ?

J'ai toujours aimé les musées, et quand je me suis trouvé à Londres avant de venir en France où je travaillais pour Manpower où quand il y avait des moments de libre, j'étais à Forest Hill, une des

banlieues de Londres, juste à côté du Horniman Museum. Eux, ils avaient une très belle collection ethnographique, et l'américaine qui s'en occupait, Dean Jenkins, a été extrêmement sympa : elle a sorti pour moi la collection de guimbardes et donné la référence du [1]. Et donc j'y suis allé un jour exprès, et j'y ai passé deux jours, et le conservateur qui s'en occupait m'a informé qu'ils avaient essayé toutes les trompettes, et qu'ils voulaient faire la même chose avec toutes les guimbardes de la collection et demandé si je voulais le faire : et comment ! En fait, j'avais travaillé plusieurs fois dans la bibliothèque et j'avais sorti des manuscrits d'un ethnologue qui s'appelait [1] sur la guimbarde. Et à partir de ça, je suis allé à [1] pour ça. Donc il m'a dit : « si vous voulez essayer nos guimbardes » Le lendemain, il avait une vitrine plate verticale, il avait ouvert ça, m'a donné des pinces pour décrocher tous les instruments, alors j'ai dévasté la vitrine, et il y avait un gros magnétophone, et voilà, allez-y ! J'ai passé ma journée à faire ça, sans manger. Je ne savais pas comment les faire marcher toutes, mais j'ai appris beaucoup de choses.

Avant ça, j'allais au British Museum, à Londres, voir les guimbardes ; je voulais les comprendre. Et quand je suis arrivé à Paris, je suis allé au Musée de l'Homme. On avait une amie qui avait travaillé dans l'équipe de Leroi-Gourhan, archéologue africain, au Niger, Tchad qui pouvait nous faire entrer. À l'époque, le département de musique, c'était la tranquillité totale, absolument statique. Il y avait des instruments de musique tout autour, de énormes trompes, des cors, une collection de flûtes absolument immense, et puis les guimbardes dans les tiroirs, et je passais la journée là. C'est elle qui m'avait donné les coordonnées d'Émile Leipp. Je suis allé le voir le lendemain avec Catherine et des photos prises sur le toit de l'ancienne fac de sciences. Lui, il m'a demandé de faire une petite conférence, participer à une conférence où il y avait le groupe d'acoustique musicale, le GAM, qui se réunissait presque tous les mois. « Il y a longtemps que j'ai envie de faire ça sur la guimbarde, si vous veniez en janvier [1967] ? » Et donc j'ai fait ma petite contribution. Il y avait du beau monde, Jacques Charrier, qui m'a vraiment cherché avec ses questions.

Parce que tu étais le seul à ne pas être du monde universitaire.

Et le bulletin est sorti. Donc ça s'est fait au fur et à mesure. Quand je me suis retrouvé à Paris, je n'avais pas grand chose comme boulot, donc je me traînais au Musée de l'Homme. Un jour, André Scheffner, au moment de l'arrivée de Gilbert Rouget à la direction, est venu voir ce que je faisais, et puis il disparaît dans son bureau, et puis Rouget vient et me demande si je veux faire un catalogue des guimbardes.

Et c'est resté la référence depuis !

Je ne sais pas, il y a beaucoup de références maintenant

C'est comme Pierre-Alexis [Cabiran], qui y est allé pour les cornemuses, avant que tout soit mis dans les conteneurs. Et c'est vrai qu'il y a plein de choses qui n'avaient jamais été triées. Il y a eu des pétitions il y a quatre, cinq ans. Ils en prennent soin, mais c'est encore un point d'interrogation.

C'est devenu le Musée de l'Art Primaire, alors que c'était le Musée de l'Homme.

Les collections n'y sont plus, ils gardent ça pour un futur musée, tout est en conteneur, tout ce qui n'est pas africain ou asiatique

Mais je croyais qu'ils avaient mis les instruments dans un pilier, comme s'ils étaient inclus dans du plastique ?

Ceux d'Afrique et d'Asie, les cornemuses par exemple, tout est stocké pour le moment en attendant d'être réutilisés

Ils pourraient être ramenés au Musée de l'Homme, ça serait la solution.

Ils en parlent, c'est un autre financement qu'il faut envisager. Et puis, comme on a un président passionné par les cornemuses lettonnes, ou je ne sais quoi ce qu'il m'a dit pour les cornemuses, en tout cas, c'est ça. Les instruments européens, toute l'Europe du Nord, tout ça, c'est stocké ; ils ont fait faire en urgence, quand même, des catalogues bien précis pour ce qui n'était pas encore fait.

Moi, j'ai copié en Word toute la collection entière du département de musique. Il faudrait mettre ça en base de données. C'est [í] qui avait fait ça [Il va rechercher dans l'ordinateur.]

[í] *passion de la musique et des instruments [í]*

Disons que quand j'étais en train de travailler la guimbarde, j'en avais marre de travailler la guimbarde. Il y a les magasins, alors j'y ai passé beaucoup de temps. Il y a très peu d'instruments dont je n'ai pas trouvé le principe de fonctionnement. Quand il y avait des visiteurs, on me demandait de faire un petit tour, pour montrer les instruments.

Après, tu t'es intéressé, finalement, à toutes les familles d'instruments ?

Oui.

Assez tôt, tu es allé te balader dans la Baltique, en Norvège ? Et tu as eu des chocs par rapport à certains instruments, tu en as parlé un peu cet été de ça ?

Oui, j'ai été invité régulièrement à des festivals de guimbarde depuis les années 90.

Même avant, non ?

96, quelque chose comme ça, je ne me rappelle pas exactement. J'allais à plusieurs festivals en Norvège, et une année je suis arrivé avec ma vieille 404 avec l'idée de rester un peu à Fagernes, où il y avait un petit musée avec un violon *harding fiddle*, *hardingfele*, qui m'attirait beaucoup : forme plastique, sculpturale, extraordinaire comme instrument. Je suis resté deux-trois jours de plus, le conservateur m'a laissé travailler sur les instruments sans problème, et puis à un moment sur un vieux violon. Ils ont tous des noms ces violons, comme les épées au Moyen Âge. Celui-là s'appelait *Søt Gull*. *Gull*, c'est le nom d'une fille, *søt*, c'est douce. Il paraît que [í] fait par un facteur appelé *Trond*, donc c'est appelé *Trond viol*.

Le conservateur me dit qu'il y a un gars à côté, cinq kilomètres, qui en a fait des copies. Il l'appelle ; « il va venir ce soir après la tonte de ses moutons ». Il est venu avec les copies, c'était fabuleux, ça sonnait super bien ! Je me suis fait une idée, parce que je suis aussi allé dans des musées à Oslo, que sur le fonctionnement de ces violons, il y en a qui disent que c'est l'influence de l'Inde, de la viole d'amour, de machins comme ça. Moi, je n'étais pas convaincu, car les plus anciens n'avaient que deux cordes sympathiques, et puis la table était faite un peu comme un *bratsch* : taille violon, même plus petit, et la table en papier cigarette, quoi ! Et mon idée, c'est qu'avec une telle structure, ça devait avoir un son très sourd, plutôt fort. Et donc, mon idée, je ne sais pas si c'est valable, c'est qu'on met plutôt deux cordes sympathiques pour pallier à ça. Pour donner plus de timbre. Je ne sais pas si j'ai raison, mais il y a une chose qui était remarquable : c'est que ce violon avait un très beau son, vraiment un son de *harding fiddle*, mais fort. Et à l'époque, les gens n'avaient que du mépris pour ces vieux instruments. Et l'année d'après, il est venu, il en a fait sonner un dans le bal le soir, et personne ne voulait croire que c'était un *Trond viol*.

Et c'est vrai qu'il y a un gars qui est très fort, une sorte de *harding fiddler* très fort que j'ai vu cette année dans une petite maison en bois, un de ces musées de plein air. Il y avait du monde, et il était à côté du feu avec son violon, et c'est vrai qu'avec le monde autour tu n'entendais que ses pieds. Si tu étais à côté, tu l'entendais, mais si tu t'éloignais, tu n'entendais plus le violon, tu n'entendais que les pieds. Mais moi, je suis sûr que ça aurait été un *Trond viol*, on aurait entendu le violon. Et donc ça

møa intéressé beaucoup, et après je suis allé à Stockholm, au musée de musique historique, voir les *hardingfele* : il y a quelques images, là, et des lyres à archet, ça faisait des annéesí



**John Wright lors des 2èmes Rencontres de Lutherie et Musique Médiévales à Largentière.
Photo : Régine Carles.**

Le jouhikkoí

« *Yaourikko* », oui. [feuillette un livre et commenteí]

Ce sont des instruments qui nous intéressent beaucoup, parce que je crois [í], dans un circuit à travers le temps, tout ça, je crois qu'íl y a des pistes qui passent par là.

Oui, je pense aussi. Quand j'ai connu ce bouquin-là, j'ai payé ça pour rien du tout en Angleterre il y a longtemps : Otto Andersson.

The bowed harp, *ah oui, d'accord*

Ça, c'est la version anglaise, et ce qui est superbe là-dedans, c'est qu'íl y a les photos : elles sont extraordinaires, une collection, surtout en Finlande ! [Ils feuilletent.] Ça, c'est moins intéressant, à mon avis c'est une réplique pour touristes, mais qui date de 1850 : c'est le plus vieux, mais pas le plus intéressant. Ceux-là sont très intéressants. Donc tout ça, c'est dans les musées de Finlande.

Une variété de formes, comme si chacun voulait personnaliser son instrument, ou chaque régioní

Et bien que c'est les plus modernes, je les soupçonne d'être les plus vieux.

Dans l'esprit, vu la masse ! Mais c'est fou ce que la route du nord pour les instruments ! Jusqu'à il y a peu de temps, personne n'en parlait. Tout le monde [parlait de] la lyre, enfin les instruments à cordes frottées qui viennent de Méditerranée, du monde arabe, tout ça, mais ça ne fait que depuis quelques années, finalement, qu'on parle comme d'une évidence [de ce] que ça vient de par là-haut.

Absolument.

Et quand tu les as vu ces instruments-là, tu avais conscience avant de [í]

J'en ai vu deux-trois à Stockholm, et puis à la fin de ma semaine où j'ai regardé, la conservatrice m'a dit : « mais écoutez ! ». J'ai commencé à dire que j'aimerais bien aller en Finlande voir les collections du musée national, alors elle a dit : « Ecoute, je vais appeler ma collègue en Finlande ». Elle l'appelle, c'était le vendredi soir, la collègue partait en vacances, elle a dit : « Je ne peux pas le recevoir, mais ces instruments ne sont pas dans le musée, ils sont dans une réserve à deux cent kilomètres de Helsinki. Elle a appelé la réserve : rendez-vous 8h30 du matin mardi prochain. Le dimanche j'ai pris le bateau. [Description du voyage]

Deux gardiennes qui te montrent tous les instruments et te prêtent une chambre dans le musée pour que tu puisses rester travailler quand elles seront parties ! Quand tu rentre dans la salle, ça sent le feu de bois parce que ces instruments étaient gardés dans la cheminée comme des jambons et ils étaient dans le musée depuis 1872-75, et ramenés dans les années 50, donc depuis ce temps-là [Il va chercher des photos] Si tu veux des copies, pour illustrer, éventuellement. [Ils feuilletent et commentent : l'âge des instruments, la tenue de l'archet, la facture des cordes, les copies d'anciens et les modernes.]

Alors, pour toi, ça a été un choc de découvrir tous ces instruments-là ?

Ce n'était pas un choc, mais j'étais très content

Et tu as eu la même chose pour d'autres instruments ? Visiblement, cet axe des instruments du nord, c'était une révélation, quand même ?

Je savais qu'ils existaient, j'avais ce bouquin, ça faisait au moins 20 ans que j'avais envie d'aller les voir ! donc ce n'était pas une découverte

Mais déjà, tu étais lancé dans les instruments médiévaux à ce moment-là ? Par rapport à Compostelle, à tous ces trucs-là ?

Ça, c'est post-Compostelle. Ce que j'ai trouvé intéressant, là, c'est que je pouvais apporter le même regard ici qu'aux sculptures de Compostelle, et c'est pour ça que j'étais un peu déçu que ça n'intéresse pas plus les gens de Sibelius

[Retour aux photos et commentaires sur la qualité des bois et de la facture.]

J'ai appris beaucoup de choses. Ça, c'est entre Lugo et Nieul. Par exemple, il y a une chose que j'ai remarqué : cet instrument et les autres c'est pareil, la table est coupée en petit angle comme ça, donc tu forces et tu cloues en place. Je ne sais pas si c'était cloué ou collé un petit peu.

[Commentaires. La communauté suédoise. Les barres transversales. Anecdotes sur la scie musicale avec l'archet de jouhikko. Les Caréliens et les Russes.]

Les jouhikkos étaient tous de la Carélie, j'ai une carte qui donne les origines, donc la partie intéressante, c'est la Carélie.

Visiblement, tu penses qu'il y a beaucoup plus de choses intéressantes dans ces instruments du nord

que par exemple [dans] les instruments méditerranéens ? Parce que finalement, on dit qu'il y a peut-être deux influences sur les instruments qui nous intéressent. Souvent on a dit que c'est l'influence méditerranéenne, tu privilégierais plutôt une forte influence du nord ?

Du nord et de l'est, parce qu'il y a beaucoup de place pour que ça passe. Il y a une chose qui me frappe, c'est que par exemple les instruments wisigoths de l'Espagne du nord ont des configurations plus liées à des instruments du Caucase, des montagnes : ils ont des instruments à deux cordes, à quatre cordes en Espagne, mais ces instruments à manche long

Qu'on trouve en Cantabrie ?

Qu'on appelle mozarabes, mais ça n'a rien à voir avec les arabes, pour moi ce sont des instruments qui ont dû venir à l'époque de Charlemagne,

En Cantabrie on trouve encore des choses bizarres.

Je pense que c'est plus lié à ça, par exemple l'instrument qu'on prend pour les premières représentations de vièle à archet dans les trucs de Reims, merde, comment ça s'appelle, tu sais, les dessins merveilleux, là ?

Le premier archet que l'on voit ?

Disons, ce n'est pas vraiment un archet, mais je me dis que l'instrument, disons l'objet, tiens je vais te montrer sur l'ordinateur. Là, voilà, [í]. C'est le manuscrit d'Utrecht, c'est ça que je cherche, tu as une petite vièle, on ne sait pas ce que c'est quand on voit toute l'image. Mais quand tu regardes bien l'instrument, tu dis : « ce n'est pas un archet ! ». Et quand tu regardes l'instrument, tu regardes la présence d'un cordier, la position du chevalet, tu peux vraiment te poser plus avec cette référence, tu peux vraiment te poser des questions. Aucune affirmation, mais on peut se poser des questions. Et à ce moment-là, les Wisigoths, ils étaient par là : au Vème siècle ils étaient autour du Danube, ils étaient dans cette région, ils passaient en Espagne du Nord je ne sais pas.

L'entrée, de toute façon, d'instruments par la route du nord, là, c'est évident, parce que effectivement quand tu vois le commerce, par exemple, jusqu'au XIème siècle, jusqu'aux croisades pratiquement. Le commerce en Méditerranée est anesthésié par l'avancée du monde musulman, et les seules routes commerciales avec l'Asie sont les routes des Vikings, qui descendent jusqu'à Byzance, qui descendent jusque-là.

Quand j'étais à Stockholm, j'ai lu la *Saga de Harald*, tu connais ça ?

Oui, le roi qui était le chef des gardes du corps de l'empereur.

Ça ferait un film antique merveilleux, [un] sujet de film.

Mais effectivement, il y a cet axe du nord et tout le commerce des

Ils montaient jusqu'au lac de Ladoga, la Carélie c'était par là.

Ils contrôlaient toute la route de toute façon, et ça descendait jusqu'à Byzance, et donc de là on pouvait prolonger. Malheureusement, Byzance, on ne connaît pas du tout, parce que là, comme c'est interdit de représenter, pratiquement

Il y a quelques images d'instruments à archet de Byzance.

C'est assez tard quand même, ou c'est encore vraiment

C'est au XIème siècle.

Il y en a d'un peu plus tardifs, et puis y a des choses

í vachement bizarres, hein ?

Et puis il y a Palerme aussi, où il y a l'influence de Byzance.

Oui, mais à Palerme, tu as des rebabs.

C'est les artistes byzantins, sans doute. Et tu sais qu'apparemment, il y aurait des instruments dans la basilique Sainte-Sophie de Kiev, en Ukraine ?

Ça, je ne savais pas.

Eh bien, j'ai mon frère qui a ramené tout un dossier justement. Alors on voit des instruments du XIIIème siècle : dans un coin, des instruments, dont un à archet, et on peut situer exactement la date, parce que c'est des artistes byzantins qui sont venus pour marier une princesse de Byzance. Je ne connais plus personne en Ukraine, malgré mes origines ukrainiennes, mais c'est vrai qu'apparemment il y a des choses par là à identifier un jour. Mais je crois que les ukrainiens ont d'autres préoccupations que ça, tout de suite !

[Discussion sur les sauvegardes d'ordinateur.]

Mais tu vois, c'est peut-être un chevalet, ça, il y a un cordierí ça pourrait être très bien interprété.

Mais on a des petites vièles comme ça aux XIème-XIIème. [í] manche un peu long, comme ça. Il est un peu long, c'est vrai.

Pour moi, ça, c'est très semblable aux [í]

Tu avais vu, sur le forum¹, un sujet où on parlait justement du passage de la lyre à la vièle ?

Non, pas du tout. Tu vois, là, il y a trois cordes, c'est à [í], et il y a une réplique de ça sur l'église. Mais ça, c'est dans le musée, et ça, c'est l'original.

Ce n'est pas l'original le chapiteau ?

Non, c'est une copie conforme.

Je ne me suis jamais arrêté au musée, je n'ai jamais eu le temps. Ça aussi, c'est un problème : des fois, quand c'est des originaux qui sont bien faits, ça va, mais

[í] les originaux qui sont [í] J'étais ahuri : j'ai vu des photos de soi-disant restaurations qu'on a fait sur des instruments dans la chapelle de Vincennes, c'est pas possible !

Ah, ils ont refait ?

Oui, oui.

Alors nous, on a eu les photos d'avant. En fait, c'est Lionel [Dieu] qui connaissait, qui avait une amie, qui connaissait un gars, qui connaissaití qui travaillait sur le chantier. Donc il a photographié, pas tout, on n'en] a que trois ou quatre, mais c'était prisí

¹ <http://www.apemutam.org/forum/viewtopic.php?f=13&t=373>

Quelqu'un avait mis quelques [í] donc je suis monté, j'ai eu la permission de monter. J'avais un petit appareil photo qui n'était pas de très bonne qualité, ça ne marchait pas trop mal, mais quand même ! Mais ce qui est merveilleux c'est que leur aménagement était beaucoup meilleur que ce qu'on avait eu, nous on avait des tuyaux partout, là il y avait vraiment un bureau, même un plancher, et beaucoup plus dégagé. Les instruments étaient beaucoup plus dégagés, et donc ils avaient un spot ; ils m'ont laissé me servir du spot, donc j'ai fait le tour de tout, j'ai repris les choses que j'avais. Tu sais, souvent tu vas là-dedans, et puis tu rentres chez toi et tu dis : « merde, pourquoi je n'ai pas fait ça ! ». Et là, j'ai eu une journée, pris toutes les photos que je voulais, et avec des lumières rasantes pour faire sortir les détails comme je voulais absolument. C'est extraordinaire, tu sors de là et tu es dans les rues le soir et tu marches sur l'air, tu es à ça du sol, absolument incroyable ! J'aimerais bien y retourner.

Et en qualité de représentation c'est vraiment quelque chose d'unique tu penses ?

Pour moi, c'est le document essentiel pour comprendre le Moyen Âge, pour comprendre ce qui se passait avant et après, les instruments à cordes.

Comparé par exemple à ce qu'on voit à Chartres, les endroits comme ça, là c'est largement [í]

Oui, oui, c'est très, très important.

Je ne sais plus qui disait : « c'est que probablement les gens qui ont sculpté ça devaient sculpter les instruments aussi en réalité ». Je ne sais plus qui a dit ça.

Moi, j'ai mon idée là-dessus : c'est que les instruments étaient faits séparément des sculptures et ajoutés. Yves peut te confirmer ça. A un moment, il a mis un miroir derrière la tête de la harpe, c'est sculpté derrière, comment on aurait arrivé avec un burin à ça du mur ? Et c'est parfaitement sculpté, la tête, derrière.

C'aurait été fait séparément ?

Et cimenté en place.

C'est un spécialiste qui aurait fait ça ?

Oui, oui, pour moi, il y a trois sculpteurs dans le coup ; on peut croire que le maître a passé.

C'est un atelier, un atelier c'était dix, vingt personnes.

Oui, et pour les instruments, pour moi, il y avait trois sculpteurs : l'un qui connaissait ça à fond, l'autre qui connaissait moins mais qui a fait un travail très honorable et le dernier qui était probablement un apprenti qui a fait ça en vitesse.

Ce qui explique les différences de qualité.

Tu peux voir ça entre la vièle en huit à gauche de l'organistrum, le n°11, et puis l'autre : il n'y a pas de comparaison. À mon avis, il y avait probablement un gabarit, donc qui a préparé la pierre, fait le tour du gabarit ? Les angles et tout ça sont tous pareils, mais le travail n'est pas du tout pareil. Et tu vois ça avec les cithares [í] Mais par contre, à gauche, les n° 1 et 2, le n° 2 c'est le mec qui tient l'instrument, c'est le geste du luthier, l'arpète. Mais la première chose quand tu travailles sur des violons, l'apprenti la première chose qu'il apprend. Moi, j'ai été présent dans l'atelier de Bruno Bourhis quand il y avait une fille qui est venue comme stagiaire. La première chose qu'il a montré, et il m'a montré aussi, c'est comment prendre l'instrument en main pour travailler dessus. C'est la toute première chose : comment le poser, comment le tenir en main, parce que c'est vrai que ça peut

voler en l'air, et ce geste de déplacer le chevaletí ça fait partie de ce premier enseignement. [í] Là, bon, la vièle moderne, la tête est entre les genoux, cæst là et là : tu poses tes poignets entre tes côtes, et comme ça tu peux déplacer le chevalet. Et tu as exactement le même geste, donc le gars qui a fait ça, cæst un motif de sculpture qui a été reproduit quelques fois en Galice, dans beaucoup dæglises. Mais je suis sûr que le portique, cæst le premier

Oui, Ourense, ça été repris de Saint-Jacques. Il y a beaucoup d'eglises avec les vieillards comme ça.

Oui, mais là, le vieillard avec ce geste-là, jæappelle ça le dernier cours avant l'Apocalypse : ils sont tous à s'accorder, mais tu n'as pas intérêt à être faux parce que après [í] Cæst génial ça, non mais ce truc, moi j'ai tout ça dans la tête !

Mais y a eu vraiment un échange sur place entre vous ? Ou cæst plutôt après coup, finalement ?

Après coup, les pauvres luthiers, ils n'ont pas eu le temps ! Ils sont très peu montés sur le truc, ils ont fait ça à partir de photos surtout, et les dessins de Francisco Luengo faits l'année avant dans une nacelle. Et il y avait [í], il était seul sur le porche. Les autres, cæétait l'usine, cæétait dans le musée des pèlerinages, ils avaient deux semaines pour foncer, pas beaucoup de temps pour réfléchirí moi, je voyais plein de choses í ce n'est pas possible, ce n'est pas çaí mais pas moyen ! Comment veux-tu que j'aille ?

Vous avez continué, après, à échanger entre vous ?

Tu sais, il y a eu le projet de Lugoí

Oui, aprèsí

Avec Christian Rault et Francisco Luengo, en fait [ça] s'est terminé avec l'atelier, donc cæst nous qui avons fait les projets. Moi ? J'ai fait plusieurs dessins, et Christian et Francisco ont bossé sur la fabrication des instruments. Mais moi, j'ai surtout travaillé sur, justement, l'histoire des dessinsí les tracés, essayer de comprendre ce qui se passeí

Alors justement, est-ce que cæétait le déclencheur de ça ?

Pas complètement.

Parce que visiblement, quand même, prendre conscience que le tracé, que la proportion, que tout ça était fondamental dans la conception de l'instrument, cæst le gros apport qu'il y a eu depuis vingt, vingt-cinq ans. Et toi, comment tu l'as ressenti, ça ?

Disons que l'histoire deí moi, j'étais déjà là-dedans. Tu connais le bouquin de Leipp ?

Je ne sais pas, j'en ai vu un là-haut, déjàí le nombre d'or, j'ai vu, oui, oui.

Tu vas apprendre rien sur le nombre d'or, ça ne t'apprend rien.

Mais je présume qu'il y en a d'autres dans le genre, justement, oui ?

Mais ce qui m'avait lancé ó je ne sais pas si je vais le trouver dans mon merdier ó cæst le bouquin d'Émile Leipp, *Le Violon*, d'Émile Leipp.

Ah oui !

J'étais déjà un peu allumé là-dessus !

Tu t'étais déjà posé des questions là-dessus, justement, oui, parce que ?

J'ai sorti ça il n'y a pas longtemps !

Non, enfin, je pourrai retrouver facilement, de toute façon, parce que c'est un classique, quand même, un peu, ça ! Pour lui s'est posée la question que, finalement, les luthiers de violon fabriquent avec des gabarits tout prêts maintenant ; mais avant qu'il y ait des gabarits, il a fallu les faire, et puis déjà il y avait un tracé qui ne venait pas de rien, enfin, je résume.

C'est ça, c'était l'idée de Leipp. Moi, j'avais déjà travaillé une documentation assez importante sur le violon XVIIème, donc j'ai eu accès à des stats, des [] et tout le bordel, quoi, et tyrolien aussi. [] J'avais ma façon de mouler [] carton [], couper un trou pour passer le bout dehors, donc j'avais les bords, et [je] fais le même trou dans un bout de papier calque, et puis je fais le tour simplement, pour les [] fait le tour, donc j'avais déjà fait ça dans les années 80.

Quand je suis arrivé à Lugo, j'ai commencé à parler de ce que j'avais fait sur le porche, j'ai commencé à me poser la question là-dessus

A Puivert, personne ne se l'était posée ?

Non.

Et là, ça s'est éclairé ?

J'ai mis du temps pour comprendre la vièle ovale. J'ai commencé à aborder la vièle ovale, j'ai dû mettre

C'est marrant, parce que moi, je ne peux pas m'empêcher de comparer avec ce que Yves m'avait dit par rapport à la harpe, justement, exactement ça : les vagues sens. Lui, le déclencheur, ça a été sa harpe en Colombie, où il y avait les tracés à l'intérieur à la pointe sèche, tout ça, là ! Mais il a mis encore un an à le redigérer avant de le formuler. On peut comparer, finalement !

Ca met très longtemps ! Yves est très généreux, il venait, il me faisait des petits dessins qui m'ont bien aidé.

Lui, ce qu'il disait aussi, c'est que d'essayer de le reformuler auprès d'autres gens, c'est une chose qui débloque aussi, à la limite, les barrages qu'on se fait. Quand même, c'était un méchant apport d'arriver à ça, justement. Parce que finalement est-ce que ça colle dans tous les cas tout ce que tu as ? Je présume que tu as dû griffonner pas mal de choses, faire pas mal de tracés, pas mal de dessins, en t'inspirant de photos au départ, et en reprenant, ou vérifier sur les photos des choses ?

J'ai surtout travaillé, justement, ce que j'avais levé sur les sculptures, donc l'idée de base c'est toujours la même. Ces gens-là n'étaient pas des imbéciles, ils avaient fait des cathédrales, tu ne peux pas imaginer qu'ils faisaient des instruments qui ne sonnent pas, qui ne marchent pas, qui font crin-crin, ce n'est pas possible ! Et donc j'ai cherché dans ce sens-là mais c'était très, très long [] pour que ça sonne.

Et finalement, ce sont des règles qui sont claires, qui sont ! Maintenant, pour toi, ce sont des règles ! Tu pourrais en tirer quelques règles de base qui marchent dans tous les cas ?

Disons : je pars, pour le moment, et même pour le violon, je pars sur un module qui est la longueur de la caisse, non pas la longueur du moule. Le moule vient de ça !

On le façonne autour après ?

Ca dépend de ça, mais bon, puisque c'est l'instrument qu'on voit, c'est le modèle de l'instrument qui compte, et j'ai essayé de partir du moule. Et c'est d'une complexité ! Donc pour moi, il devait y avoir je ne sais pas comment ils faisaient, je n'ai pas trouvé le principe, je n'ai pas trouvé le secret des [?] si tu veux, mais je peux faire une assez bonne. Tu peux te rendre compte pas mal, mon truc n'était ne pas dire : « bon on va trouver les secrets des anciens ! », mais simplement de demander : « est-ce possible ? ». Si je prends une règle et un compas, est-ce possible de s'approcher à ces formes ? C'est tout. Ce n'est pas retrouver les secrets des maîtres, et c'est tout, et ça a été. Bon, je pense [que] ça marche, ça marche pas trop mal, quoi !



Christian Brassy lors d'une présentation d'instruments médiévaux au Musée du Château de Mayenne, en 2014. Photo : Régine Carles.

Ce qui est marrant, c'est qu'avec la harpe et puis la vièle, finalement, c'est un peu les mêmes règles qu'on retrouve ?

Oui et non : la harpe, c'est plus compliqué, c'est une autre histoire, parce que

Il y a aussi le cercle qui délimite les emplacements des trucs des cordes, enfin

Je ne me suis pas approché exactement de cette façon-là. Ce que j'ai fait, disons, je passais par plusieurs étapes. Je ne suis pas du tout branché sur la harpe, mais bon, par la force des choses, je me suis trouvé branché sur la harpe. Donc il faut voir ça sur l'ordinateur, aussi, parce que c'est difficile à expliquer comme ça.

Non, parce que moi, j'ai vu des tracés simples. En gros, ça ressemblait à une vièle, effectivement.

Ce n'est pas des tracés simples, non, ce n'est pas simple

Non, ce n'est pas simple, mais je veux dire, pour la vièle de base, j'ai compris après, en gros, quoi.

Mais apparemment, quel que soit le modèle, il y a une sorte de règle qui marche, tu penses ?

Je prends une carte qui représente le module de la longueur de la caisse. Et puis, ce qui était intéressant, disonsí Tu fais ton carré aussi précis que tu peux, et puis tu divises en deux. Tu prends la diagonale, et tu le produis sur la ligne de base. Donc tu t'es fait un rectangle d'or. Ce rectangle d'or, il peut te servir à chercher les points cardinaux. C'est-à-dire, tu peux faire, par exemple, si tu veux trouver des horizontaux : tu fais une diagonale qui va comme ça dans ton rectangle d'or. Donc en fait, tu as deux diagonales : diagonale 1, diagonale 2, rectangle d'or, et ça te permet de

De projeter après ?

Assez de précision de tout. Ce qui est intéressant avec le nombre d'or, c'est le principe que si tu prends le rectangle d'or, et puis tu fais un carré là-dedans, ce qui reste, c'est un rectangle d'or. Si tu prends la partie plus longue, tu fais un autre carré, tu as encore un rectangle d'or. C'est la seule proportion qui permet de faire ça, il n'y en a pas d'autre. Et donc ce qui était intéressant : ça te permet le contrôle de la forme. C'est-à-dire que tu faisí Par exemple, tu veux faire la tête : tu prends une proportion qui semble aller, qui semble correspondre ; tu fais un autre carré et tu redessines ta tête. Tu gardes le contrôle de ton dessin quelle que soit l'échelle que tu fais.

Mais je parle, par exempleí là-bas, c'est un gabarit pour faire une vièle ou quoi ?

Là, c'est pour la tension des cordes [í], disons que c'est pour centrer le chevalet

Mais à la limite, on pourrait imaginer que quand tu as projeté ça, tu peux dessiner n'importe quelle forme de vièle après, stylisée comme tu veux autour ?

Ca, c'est une base, simplement parce qu'il y a un truc [dont] je me suis rendu compte très tôt : en réglant les violons, il est extrêmement important de centrer le chevalet sur la caisse, et si le violon est un peu de traviole tu dois garder ton chevalet centré. Mais le fait que le truc est décentré, il va tirer ton chevalet de côté, il va dérégler, il aura du mal. A partir d'une chose que dit bien Leipp, c'est que de tous les temps les luthiers se sont efforcés de rechercher l'équilibre statique. S'il y a un équilibre statique, l'instrument partira plus facilement qu' autrement. S'il est en tension dans tous les sens, il va être bloqué, donc la toute première chose à faire quand quelqu'un me donne un violon à monter, c'est de centrer le chevalet. D'abord, s'il est de traviole, tu compenses en bas avec la corde d'attache, donc il y aura une ligne centrale qui va garder le chevalet centré, et c'est absolument essentiel. J'ai vu ça sur une lira da braccio à Bruxelles, la même chose. C'était un peu comme une vièle, les sixième et septième cordes décalées. Mais le truc, c'est garder le truc bien centré, donc le manche est décalé comme ça, pour compenser. Et le but de ça, c'est ça, c'est de voir combien décaler le manche, parce qu'il n'est pas centré, tu voisí Mais une fois que les cordes sont dessus, tu ne le vois plus.

Mais quand on le construit, il faut en tenir compte.

C'est pour ça que je suis content d'avoir un bon sculpteur qui respecte bien ça. Si tu veux, ça, c'est bien centré.

Mais finalement, toutes les variétés de formes qu'il y a autour après, [í] si le dessin de base est respecté, si le tracé de base est respecté, finalement, c'est du gadget, ou quoi ? La forme autour, de la faire plus ou moins rétrécie, plus ou moins large, plus ou moinsí ?

Oui, c'est du gadget, oui. Ça donne l'individualité à l'instrument. Disons qu'il y a un certain nombre de formes majeures. Par exemple, cette forme-là, ça me fait un dessin de base. Par exemple, tu vois, ça, c'est symétrique, mais [í] tu vas être obligé probablement de modifier un peu ça. Je

suis en train de bosser là-dessus, mais si je veux garder ça centré, il va falloir dépasser ça. Tu ne peux pas dépasser ça, parce que ça devient complètement horrible donc va falloir légèrement dépasser ça, pour maintenir le [í]. Et ça, c'est très proche, tu vas utiliser cette forme pour rendre compte de certains des instruments sur Chartres. Il y a un instrument à cinq cordes ; il y a deux instruments sur Chartres à cinq cordes qui ont une forme qui ressemble à ça.

Olivier, la sienne, il l'a faite sur Chartres en grande partie ?

Celui qu'il a fait sur celle de Chartres, moi j'appelle ça le « beau vièleur ». C'est une toute petite sculpture entre les statues colonnes. Ça, c'est le modèle, plutôt, qu'il y a sur le porche royal, mais celui qu'a fait faire Olivier c'est plus allongé

Olivier Pont, c'est ça ? Mais Olivier Féraud, il a pris une de celles-là ?

Olivier Féraud aussi, et Domitille [Vigneron] aussi. Elle est venue pour voir ça, justement, je lui ai montré un petit peu les principes.

Cet été, tu vas entendre celle sans touche qu'elle a faite, elle a trouvé une technique dessus, j'étais soufflé

Ah oui, avec l'ongle ? Est-ce qu'elle fait avec l'ongle ?

A la pulpe du doigt, je crois plutôt, mais ça sonne, c'est impressionnant !

Elle a du génie pour faire sonner les instruments.

Oui.

J'ai appris beaucoup, beaucoup de choses d'elle, sur ce plan-là.

Apparemment, même la gigue en huit, elle a réussi à la faire sonner ! Elle m'a dit ça, elle a tout cordé autrement. Celle de Chartres d'Olivier Pont, elle l'a cordée autrement, elle a réussi à la faire sonner.

Ca ne sonnait pas du tout, avant.

Je l'ai entendue en concert, à Musicora, là, c'était même navrant, je trouvais.

Je n'ai pas compris, parce que j'ai quand même bossé un peu avec lui. Je ne sais pas si tu as vu, il a fait une vièle ovale, c'est moi qui ai fait le dessin, on est parti là-dessus ensemble.

La grande, grande ?

Non, elle n'est pas très grande

Parce qu'il en a fait une très grande au départ, que moi je n'aime pas tellement.

Une caisse longue comme ça, et c'est un peu la même forme que Compostelle, modifiée, quoi. Et donc on a travaillé là-dessus, il y a une dizaine d'années, il a fait un très joli travail. Mais je n'ai pas compris, je me suis très bien entendu avec Olivier, j'avais l'impression qu'on parlait le même langage. Et puis après, cet instrument, moi je l'avais gardé à la maison. Il espérait le vendre à Saint-Chartier ; ce n'était pas évident, à l'époque, de trouver quelqu'un qui soit capable de le maîtriser. On dit de moi que je fais des instruments que c'est seulement moi qui peut jouer, c'est dommage si c'est vrai !

C'est un problème, quand même, de s'habituer.

Si on a fait de l'alto, tu vois, ou violon

Des gens qui viennent du violon hésitent, car c'est quand même se poser les problèmes un peu autrement. Et puis des gens qui ne jouent pas de ça moi, je sais que j'en ai acheté une à Hubert Dufour parce que rapport qualité/prix, ça me paraissait bien et puis, c'est plus pour montrer que pour vraiment jouer, mais c'est vrai que, après, c'est quand même [í] trouver un intermédiaire comme instrument pour s'essayer un peu, quoi.

Moi, j'ai toujours dit que ce que je faisais comme Compostelle, il y a deux approches distinctes. Il y a deux extrêmes : tu as ce que fait Jonas Kervran [?], des altos déguisés, avec des barres, âmes et [í] Il s'en sort superbement, je ne crache pas dessus.

Il a quand même créé une technique d'instrument qui n'est pas du violon.

Je suis absolument de cet avis. Et puis tu as l'autre extrême, où on essaye de reproduire dans le bois ce qu'on voit dans la pierre. Mais là, il y a tellement d'inconnues que tu es voué à l'échec ; c'est un peu ce qui s'est passé à Compostelle. Et donc, moi, j'essaie une espèce de moyen terme en cherchant ce que je trouve familier, et avec l'expérience d'avoir travaillé dans les musées, sur les instruments, des [í] italiens, et tout ça quoi,

Tu as aussi fait des choses en Italie ?

Très peu, ce n'est pas facile de travailler avec, c'est vachement dur ! Et donc, moi, j'essaie de trouver entre les deux, est-ce qu'il est possible de sortir le maximum de ces configurations d'instruments. Donc c'est entre les deux, et je cherche en fait des formes un peu standardisées, si tu veux, que je peux adapter. C'est un peu comme le truc que j'ai écrit pour Chartres : j'ai une forme que je connaissais comment faire, que je sais comment réaliser, et ça ressemble pas mal

Mais c'est vrai que quand on voit les instruments de Nieul, par exemple, qu'on voit des formes qui sont quand même à chaque fois ce n'est pas celles des standards [auxquels] on est habitués. Moi, l'effet que ça m'a fait un peu au départ : il y avait un standard, c'était Compostelle, et puis tout le monde se lançait un petit peu, les gens qui s'y intéressaient reprenaient un peu ce modèle-là. Alors ce qui est intéressant et ce qu'on voit à Nieul, c'est que finalement il y a d'autres formes, et puis en fait ça reste toujours le même esprit, quelque part.

Absolument ! Je n'aurais pas pu faire ça sans avoir passé par Compostelle. La grosse question que je me posais, c'était par rapport à cet instrument-là, [lø] instrument de Foussais, plein de questions. D'abord, je pense que je l'ai fait trop petit, mais bon

Oui, Foussais, il est assez gros.

Mais maintenant, tu vois, le truc, c'est que très souvent on va interpréter l'instrument avec un dos rond. Eh bien, dans toutes les sculptures, tu vois qu'il y a des éclisses. Comment j'ai fait pour faire fondre ça avec ça ? C'est ça la question : comment faire fondre tout ça ?

Il faut que ça soit quand même ergonomique.

J'ai eu quelques indications à Compostelle justement. Il y a un instrument qui a une tête comme ça, le n°6. J'ai regardé la sculpture, j'ai essayé de faire la part des choses, quoi. Je ne dis pas que c'est la réponse, il y a peut-être d'autres réponses, mais c'est, et ça c'est tout fait. Je ne sais pas si c'est le nombre d'or, celle-là. C'étaient justement des divisions arithmétiques



**John Wright lors des 2èmes Rencontres de Lutherie et Musique Médiévales à Largentière.
Photo : Régine Carles.**

Ah, tu as fait plusieurs essais différents ?

Oui, bien sûr.

Tu travailles au compas sur papier, oui ?

Sur papier, oui.

Pas sur l'ordinateur ?

Non.

Parce que je vois Yves qui passe son temps !

Je ne peux pas dessiner avec l'ordinateur, j'ai essayé, il y a des programmes pour faire.

Je sais qu'Yves, il fait tout avec Illustrateur, mais lui, c'est peut-être plus, quand même je ne sais pas, ça tombe peut-être plus droit, lui je ne sais pas, ces cercles parallèles, des choses comme ça, ces projections plus simples peut-être [qu'il n'y] a pas de décentrages

Le problème, c'est que si tu prends le nombre d'or, c'est une valeur irrationnelle. L'ordinateur est rationnel, c'est carré, c'est des carrés. [Il chante :] « *you're so square, baby, I don't care* », c'est une vieille chanson de je ne sais plus quel rocker c'était, *You don't like crazy music*, et à la fin il dit :

« *you're so square but I don't care* ». Alors ça veut dire [qu] il y a des définitions de *square* par rapport à *cool*, si tu n'es pas *cool*, tu es *square*, tu es carré. Pour moi, c'est parfait pour définir la mentalité mathématique rationnelle, derrière un ordinateur. Mais ça, ce n'est pas *square*, c'est peut-être plus *square* que moi mais ça n'est pas *square* ! Tu fais ta diagonale normale, et il y a une chose que tu utilises, bon, et ça, c'est venu par la force des choses. Mais une chose que j'ai remarqué, [c'est] que beaucoup de dessins de harpe, l'angle de la table par rapport à la corde basse, c'est une diagonale d'or. Et je n'ai pas trouvé tout de suite, et la première fois qu'on a fait, j'avais trop ouvert, et l'instrument ne tenait pas le coup, et j'ai travaillé un peu là-dessus. Francisco Luengo a pris ce diagramme et dit « ça marche, merveilleux ! », et c'est vrai que Denis a utilisé pour la harpe de Nieul, pfff ! c'est d'une stabilité ! Un instrument monté en boyau entièrement, qui ne bouge pas ! On est allés, la seule fois où on s'en est servi, c'était pour une espèce de, pas de concert, mais une présentation aux Sables-d'Olonne. Pour préparer ça, ils ont quand même sorti l'instrument. Je l'essaie [í] Et pour des problèmes divers, je n'avais pas pu faire venir les gens que j'aurais voulu faire venir, les gens de [í]. Et en fait, j'ai passé l'instrument à une fille qui est harpiste en Bretagne, qui s'appelle Aurore Bréger, et elle s'en est très bien sortie. Mais bon, j'ai sorti cet instrument, ça devait être fin octobre, je suis allé chez elle, elle était dans une maison en granit à côté de Redon, il faisait une humidité là-dedans, terrifiante ! Et il était en train de pleuvoir des cordes et tout, et puis bon, je laisse l'instrument dans sa boîte, je ne sais pas si elle l'a jamais sorti pendant deux semaines... Mais bon, elle l'a amené en Vendée, là où j'étais, j'étais dans une petite maison. Et, bon, on a accordé l'instrument et puis il n'avait pas trop bougé. Alors elle s'en est très bien sortie. Le concert était dans les Atlantides des Sables-d'Olonne, c'est une espèce de gros truc en béton, il y a l'Atlantique qui arrive jusqu'au pied du truc. Et on arrive là le soir, et on voit à la lumière des réverbères [qu] il y avait un orage en mer, tempête en mer épouvantable ! On sort les instruments dans la salle. On les essaie un petit peu et puis je dis à l'organisateur : « excusez-moi, est-ce qu'on pourrait laisser les instruments sous les projecteurs parce que les cordes en boyau c'est très sensible, ça va bouger ? » ; « Vous allez dans les loges : on vous a préparé des super loges chauffées, vous allez là-dedans ». Donc ils nous ont obligés de monter dans les loges, humides, chauffées par un truc à convection. Alors j'ai accordé la harpe d'abord, comme je pouvais. On descend les instruments pour la présentation. Je ne sais pas, à descendre de cette loge surchauffée sur une énorme scène avec des courants d'airs, les projecteurs, je me dis on est parti pour une catastrophe ! cette harpe n'a pas bougé ! La rote ó il y avait une rote ó la rote a bougé, les vièles ont bougé. Mais la harpe ! Moi je pense que c'est un angle optimal par rapport à la traction sur la table et la force longitudinale sur la table.

Ça a maintenu la tension des boyaux même si la matière a travaillé ? C'est resté à tension égale ?

Absolument, ça n'a pas bougé. Je ne sais pas comment ça s'est passé, mais ça n'a pas bougé, et voilà ! Ça, c'est le nombre d'or : tu prends un rectangle, tu prends la diagonale et tu traces tes cordes ; tu as ton diagramme et tu fais ta harpe à partir du diagramme. Bon, là, [si] tu peux faire des ronds qui correspondent, tant mieux, sinon tu fais ton diagramme et puis tu prends d'autres choses avec la harpe. Moi, j'avais commencé en me basant sur le monocorde, la division du monocorde ; tu prends les divisions du monocorde, quinte et tout le reste !

Ce qui est une démarche médiévale, d'ailleurs.

Probablement. Et puis tu prends tes longueurs ! mais en fait ça ne marchait pas. Dans mon expérience avec des harpes modernes, c'est pareil. J'avais fait ça à partir d'un diagramme de clavecin ! Tu connais Émile Jobin, le truc qu'il a fait pour Marcel Pérès ?

Le clavicythérium ?

Ça a plutôt un diagramme de harpe que de clavecin ! Donc, par exemple, tu octavies ta corde basse. Dans le bas, on fait la relation d'une quinte, ça fait 2/3 de ça. Là, c'est un peu plus court, et après, c'est

presque la moitié, mais ce n'est pas moitié-moitié, ça ne marche pas comme ça. Et en fait, aussi, c'est beaucoup plus efficace par rapport à cet angle : tu peux faire ta console [de] l'angle que tu veux, tu vois, et moi j'avais justement basé ça sur ce qui servait sur les clavicythériums et tout ça. Donc y a pas, ce n'est pas ce qu'on pense. Disons, les harpes que fait Yves, les harpes gothiques, ce n'est pas le même diagramme parce que, à mon avis, c'est vraiment fait pour jouer avec les harpions. Donc tu as, c'est 24 [í] au lieu de 31, ou je ne sais pas quoi.

Oui, beaucoup plus serré en bas.

C'est plus serré partout, et ça fait que la force va par là, et donc ça dure plus longtemps.

Et la table ne joue presque pas.

Oui, le problème pour moi, c'est les harpions, c'est comment étaient conçus les harpions, parce que je ne suis pas convaincu [par] les harpions qu'on met. Ceux qu'il faisait sont très courts, tu vois.

Il a fait des essais avec du harpion en os, là ?

Ah oui, tu parles question de matière ?

Si, d'après lui, si.

Non, non.

La dureté, tout ça ?

C'est une question de forme. Non, ça ne peut pas !

Ça joue aussi ?

Non, non, non, non, tu as ton harpion qui fait ça, qu'est-ce qui se passe ? Ça fait un petit pourcentage de longueur de la corde. Tu tires ta corde, tu pincas ta corde, elle va vibrer à partir de ça, bzzz, et puis à partir de là ; donc il va descendre d'une pointe de ton, ce n'est pas comme un sitar indien, le sitar indien tu fais le tour de toutes les harmoniques.

Mais visiblement, lui, c'est la matière qu'il disait, et puis surtout c'est le réglage, parce que rien qu'avec ! Il m'a fait une démonstration sur sa dernière, qu'il a faite [pour] Gérard David. Il avait déjà une ébauche l'année dernière, la toute petite avec une table très fine, là ? Et en fait, sur la même corde ó apparemment c'est une corde qui sonne bien, il l'avait repérée ó en réglant de quatre, cinq manières différentes, on avait toujours du nasardement. On l'avait toujours, mais ce n'était jamais le même, et en fait il faut passer un temps fou à prérégler l'instrument pour qu'on ait la même correspondance sur toutes les cordes.

Sur une corde donnée ou sur toutes les cordes ?

Voilà, il faut en repérer une où on règle le bon truc, et après il faut régler toutes les autres.

Je vais regarder ?

Pour avoir un égal équilibre, enfin lui se pose encore des questions, mais il s'en posera toute sa vie. Mais c'est vrai que là, il a encore, enfin il est très content de lui, là, il a fait un pas.

Donc je disais : il y a beaucoup de paramètres, je pense que ce que j'aurais pensé, peut-être, par rapport à l'harpion que met Yves, il y a une chose que j'ai remarquée, [c'est] que les harpistes

classiques, quand ils jouent la harpe ancienne, ils souquent comme ça.

Ils n'arrivent pas à en jouer

Ils prennent de côté, mais peut-être c'est plus adapté. [Au] moins, les harpions que fait Yves, le truc c'est que la corde arrive là, mais le truc a un angle. Il y a ça, et c'est un angle, donc tu peux imaginer si, [í] Je ne sais pas, est-ce que ça fait plutôt ça que ça, tu vois ? Ce qui me gêne là-dedans, c'est que quand moi je le fais sonner, je tire comme ça dans la ligne, alors ça fait, comme tu dis, ça fait « dizzzzion ».

Ce qui est certain, en tout cas, c'est que beaucoup de gens qui se risquent aux harpions, au bout de trois mois, y renoncent.

Ah oui, ils les enlèvent.

A part Françoise Johannel qui s'obstine, et puis il y a une jeune, là, aussi ?

Marion Forquier ?

Non ! Elle, je ne connais pas, mais Virginie Musson, je crois²

Je ne connais pas.

A part, tous les autres qui en ont, ils y renoncent.

Alors que pour moi, ces instruments sont faits exprès pour les harpions. Ils sont parfaits pour jouer comme ça. Ceux qui sont faits pour jouer comme ça, c'est les harpions plus anciens.

Ça ne sonne plus après ces instruments-là ; la petite Gérard David qu'il fait, elle n'a aucun son si elle n'a pas les harpions. Mettre une caisse de résonance d'un centimètre d'épaisseur

Tu parles, c'est ça ! Moi, je pense aux indiens, tu vois des sitars comme ça qui font, je ne sais pas un centimètre et demi d'épaisseur, mais ça sonne !

Il y a des choses, sur les lyres, surprenantes aussi : un centimètre d'épaisseur, aucune ouïe, époinçé

Je vais te raconter une histoire de lyre au Musée de l'Homme : c'est qu'un jour j'étais dans un magasin, et je passe à côté des lyres éthiopiennes avec ces quelconque chevalets, des bouts de cuir, et en passant je fais sonner la corde, et elle était encore réglée cette corde-là

Stabilisée, et tout et tout ?

Absolument. Ce sont des tendons de quelle bête, je ne sais pas. Et encore, je la fais sonner, et puis, oh, quel beau son ! C'est lyrique ! (Mais c'est normal si c'est une lyre, héhé !) Mais c'est vrai, c'était un son poétique, absolument extraordinaire. Et Bernard Lortat-Jacob a fait une mission en Éthiopie à un moment. Et il a été, il m'a donné les photos, mais il a fait un film aussi d'un gars en train de faire une lyre. Il a mis trois jours pour faire cette lyre, deux jours et demi pour faire les cordes, et une demie journée pour monter l'instrument. Et en fait, il dit qu'il passait des heures et des heures à assouplir ses tendons qu'il a après tordus.

Ça n'a pas intérêt à casser tous les jours, les cordes. Entre nous, ça doit être plus costaud.

² Véronique Musson.

C'est très costaud, mais le son était [í]

Et ça reste stable, après ?

Absolument stable ! Je suis juste passé devant, incroyable ! Et c'est vraiment l'instrument fait pour la poésie, c'est incroyable.



**John Wright lors des 2èmes Rencontres de Lutherie et Musique Médiévales à Largentière.
Photo : Régine Carles.**

Le soutien du chant et tout ça. Alors justement, ces instruments-là, pour la façon de les utiliser pour l'interprétation ? Comment tu es arrivé aussi, venant du violon ? Comment tu t'es forgé une technique dessus ?

Disons que ça viens surtout du crwth, j'ai joué le crwth gallois.

Tu l'avais depuis longtemps ?

Bruno Bourhis m'a fait le crwth en 79 et puis on m'avait prêté un crwth. [Il va le prendre.]

Oh, il est joli celui-là ! J'en ai un basique en bouts de cageot.

On m'a donné ça en Suisse, il faut que je le monte.

C'est des instruments qui viennent de Syrie ? Enfin, le mien c'est de Syrie.

Oui, c'est bédouin en tout cas, l'instrument de poète. [Il joue du crwth] Ca a bougé quand même. [Il s'accorde (sol-do-ré) et joue]. Tu n'as pas à me demander pourquoi je suis allé en Finlande, hein : le jouhikko, c'est ça, voilà ! Il a fait un super travail, il avait 19 ans à l'époque.

Et donc, la technique, c'est simplement celle de la vièle c'est à cause du chevalet plat ?

Oui, oui, c'est ça, ça devrait être encore plus plat. La touche, elle est plate í

Sur le crwth, tu as créé ta technique toi-même, tu as été voir des gens qui en jouaient déjà ? Il n'y en a quasiment plus í

Ça ne se joue plus depuis le XVIIIème siècle, XVIII-XIXème siècle.

Alors, comment tu t'es créé ta technique là-dessus ?

Disons [que] j'ai fait ça à partir de l'accord, comme l'accord est décrit en 1775, donc on sait que c'est inversé là. Et tu essaye de comprendre, donc tu peux jouer sur une, deux, trois cordes ou quatre. Ce qui est intéressant, c'est qu'à mon avis, ça peut donner un bourdon en permanence : tu renforces ton bourdon. [Il joue]. Et puis, j'ai vu des joueurs de sarangui qui font ça.



En fait, tu as écouté, tu as essayé de reprendre les techniques de ce que tu pouvais entendre par ailleurs autour de toi, et puis d'appliquer sur l'instrument de façon complètement expérimentale, complètement personnelle í Et quand tu es passé à la vièle, alors ? Combien de temps après ? La première vièle que tu as eue ? Le dinosaure, ce n'est pas ça ? J'ai lu mes articles avant de venir, il y a des choses [dont] je ne parle pas trop parce que je sais í ça été la première ?

Le dinosaure, il est là quelque part, c'est un autre Olivier, Olivier Manoury qui a fait ça, tu

connais ? Il joue le bandonéon maintenant, c'est le fils du papa Manoury, tu sais. [í]

Oh, j'ai vu une vidéo l'autre jour d'un belge qui joue un instrument de cette taille-là ! C'est sur Youtube, un ensemble qui s'appelle Graindelavoix, je pourrais te noter les références si tu veux. Et le gars a une vièle comme ça, et ils font un jeu-parti avec deux chanteurs face à face, et il a un engin de cette taille-là.

Et ça, c'était la tête était faite sur mon idée, quoi. Un peu trop petit, il y a des choses, des petits trucs. Tu vois, ça, c'est parallèle avec ça, mais en fait quand tu regardes les sculptures de Saint-Jacques. La première fois que j'ai remarqué ça, c'est sur la fameuse peinture de Van Eyck, avec de l'orgue, tu sais. Et puis tu vois la vièle, et en fait le sillet est un peu plus bas : il est là, ça fait baisser ça, ça fait respirer la forme. Et ça, c'est emmerdant parce que tu coinces le doigt pour avoir la première note : tu es coincé là. Si tu éloignes un peu, tu es beaucoup plus à l'aise. Donc ce sont des principes, bon. que je me suis forgés un petit peu avec le temps. Donc je fais ça avec toutes les vièles que je dessine.

J'ai [í] vu jouer de l'alto déguisé pour reprendre ta formule. Tu avais déjà eu l'occasion, quand même, d'en jouer ?

De temps en temps, oui, oui.

Ce n'était pas ta préoccupation, alors pourquoi tu avais fait faire celle-là justement ? Tu avais envie de faire quelque chose, oui

Non, je devais faire partie d'un groupe monté par Henri Agnel, qui avait le nom très original de Cantiga sans « s », hé hé hé !

Et c'est Henri qui t'avait contacté pour ça ?

Oui, oui, il m'avait demandé ça, et je

Tu t'intéressais quand même déjà ? Vous en aviez parlé avant ? Tu voulais refaire

Bien sûr.

Tu avais plus découvert les musiques médiévales depuis le quai de la gare d'Édimbourg ?

Oh, oui, oui, oui !

Tu t'étais intéressé quand même à tout ça entre, d'accord, non parce que on sait qu'on n'en a pas parlé encore.

On avait décidé de faire. lui, il voulait faire quelque chose un peu différent des Ménétriers, tu vois. Son idée, c'est chacun avec son instrument ; tu n'allais pas changer d'instrument au milieu de trois, quatre morceaux, quatre instruments dans le même morceau. Il fallait son instrument et utiliser son instrument, et donc je jouais la vièle et je chantais.

Tu avais fait d'autres expériences d'ensembles, avant, qui faisaient appel à la musique médiévale ?

Je ne pense pas, je ne me rappelle pas. Non, non, c'est la première fois.

Et cet instrument-là, il est révolutionnaire pour cette époque-là ?

Absolument.

Parce que l'instrument chantourné, déjà, à l'époque

J'avais basé ça sur l'instrument du musée de Bâle, qui a été trouvé à Davos il paraît, dans un marché. Donc j'ai fait cette forme en gros, j'ai changé la forme des ouïes, mais je ne savais pas quelle forme. Je n'avais pas été à Saint-Jacques, j'étais complètement dans le noir, de quelle forme j'allais prendre, comment faire l'ovale

Tu as fait un dessin ? Tu as travaillé un dessin, ou tu es allé au pif quand même ?

Non, non, j'ai fait un dessin [í] Il y a des [í]

C'est le premier instrument que tu dessinais ?

Oui, oui, et donc j'avais modifié ça un petit peu. Tu sais, c'est les musiciens d'Anjou, Henri Sali [?], le fameux démarrage où est allé des musiciens français. Tu as une vièle extraordinaire, mais ce n'est pas cette forme-là. J'ai pris une forme qui existait, je ne voulais pas partir d'une statue. Ce n'est pas fait au pif : j'ai voulu partir d'un instrument qui existait, même si ce n'est pas exactement la forme. L'idée, c'est de partir de quelque chose qui a existé, qui a sonné, donc c'est Olivier Manoury qui me l'a fait, et pour faire les répétitions j'avais utilisé mon violon et puis bon, ça allait pour le concert.

Ah, mais c'était autre chose déjà, c'était un instrument complètement à bourdons.

Absolument, bourdon, oui.

Ça a dû surprendre [í] dans cet ensemble Cantiga dont je ne connais rien, parce qu'Agnel, quand même, c'est assez dynamique, c'est assez dynamique, rythmique

Houlala, disons que moi, je n'ai pas. Je n'ai pas pu tenir le coup avec ces estampies jouées à toute allure !

Ben oui, ce n'est pas possible, ce n'est pas l'esprit de l'instrument ! C'est une approche de la musique médiévale qui n'est pas du tout...

Oui, oui, non, non, pourtant j'ai envie, si j'arrivais à m'arranger avec Henri, de lui proposer d'autres instruments plus en forme de guitare, XIVème siècle, quoi, et adaptés pour les estampies.

Nous, on se pose des questions aussi. Tiens, il faudrait que je te fasse lire un truc sur la lancée d'une discussion avec Évelyne. Et puis, tu connais Nicolas Sansarlat ?

Oui.

Oui, donc ils se sont posé des questions sur l'accord du XIVème, tout ça : quelle vièle à l'époque ? Mais c'est vrai, il y a quand même des choses. Lui, il proposait pas mal de choses au niveau de l'accord pour le faire autrement, monter autrement, des peignes éventuellement pour débrayer, des choses comme ça

J'ai monté cet instrument en Jérôme de Moravie. J'ai envie de le reprendre, entre temps ce serait un truc pour me le remettre dans les doigts. Mais j'ai fait toute une étude avec, justement, l'instrument qu'Olivier Pont a fait. J'ai eu ça à la maison pendant quelques mois, et j'ai [í] les estampies [í] proposition sur la danse. J'ai d'autres idées sur les estampies ; ce n'est pas moi, je vois ça plutôt comme Jacques Chailley appelait ça de la rétopolation, mais bon comment on peut faire d'autre ? Il n'y a pas d'autre ! Ce qu'on fait tout le temps, mais ça, c'est la rétopolation. Mais l'idée étant, je suis parti, j'ai dû jouer une vièle comme ça, cette vièle a été accordée comme ça pour

le concert de Henri, et j'ai fait des variations. Je pense d'abord : ce serait possible de faire une espèce de scordatura. Moi, j'ai l'impression que les estampies italiennes étaient faites pour la vièle. Moi, c'est mon avis.

Question tessiture, déjà, aux instruments à vent ça ne colle pas aux instruments de l'époque. Et à mon avis, ça peut être éventuellement aussi lesí

Les tritons, les machins comme ça ?

C'est ça, à mon avis c'était la même technique de doigts, d'accords de doigts, je ne sais pasí

Moi, je suis parti de la lira da braccio, ça c'est intéressant à dire, mais réduite à cinq cordes. Et puis pour les différents morceaux, j'ai utilisé la scordatura de réaccord comme les instruments scandinaves : tu changes d'accord pour le morceau. Et j'avais poussé ça assez loin pendant quelques mois, pendant que j'avais cet instrument.

Ce serait intéressant à présenter un jour, ça ! Devine où ça ? Il y a un endroit dans le sud de la France depuis un aní

Ouais, on peut faire, oui.

Ouais, je ne sais pas si tu as envie de présenter quelque chose un jour, un truc comme ça, ou, je ne sais pasí

Ah, j'aurais envie, mais pas tout de suite, parce qu'il me faut un instrument, et me remettre dans le coup.

Mais c'est le genre d'endroit pour des choses comme ça, justement.

Absolument, oui, oui, oui.

Tu sais que cette année, le dimanche, on espère avoir [í], Domitilleí Nicolas Sansarlat a dit qu'il viendrait le dimanche, c'est à peu près sûr, et une ou deux personnes aussi, une fille qui a pris des cours avec Evelyneí Il y a plein de gens que ça pourrait intéresser, c'est l'endroit rêvé en plus !

Donc par exemple, *Isabella*, je marque ça à trois temps, tu vois, et c'est [il chante]. C'est comme ça que je vois.

C'est une danse.

Peut-être pas, on ne sait pas.

Il y a l'inspiration quand même.

Mais ce n'est pas joué à toute bringue.

Non, je suis d'accord.

Belicha, par exempleí Pour moi, *Belicha*, c'est une musique à programme : c'est la guerre ! Sûrement la guerre, avec le régiment perdu qui passe de temps en temps : ils sont passés par où ?

Je crois que c'est des morceaux qui viennent de la danse, mais qui sont les premières musiques à écouter, et sans doute avec une idée, effectivement, comme ça, de figuratif.

Oui, oui, oui. Oh, il y a du boulot à faire. Je ne sais pas si je pourrai le faire, peut-être qu'il y a d'autres gens qui pourraient le faire mieux.

Mais en tout cas

Mais mener la barque, un peu

Un mini-stage, pas un stage, mais un truc d'interprétation autour de ça Parce que ça, effectivement, ça, c'est des choses [pour lesquelles il] y a de la demande, en plus.

Oui, oui, pour les instruments, parce que c'est un gros problème, quand je donnais des cours de musique médiévale ó j'ai fait ça au Centre Médiéval ó il y fallait faire avec ce qu'on avait !

Ah, tu as fait des choses là-bas, au CMMP ?

Oui, oui, j'ai fait un stage de week-end. Mais le problème, c'était que personne n'avait la même vièle, [elles] n'étaient pas accordées pareil Il fallait les baisser toutes pour essayer de trouver l'équivalent, non, c'est terrifiant, mais bon comment faire autrement ?

Et entre l'expérience avec Agnel et puis Porque Trobar, tu as fait d'autres choses justement ?

Pas dans le médiéval.



Porque Trobar. Photo : Christian Rault

Et donc, Porque Trobar, c'est une conséquence de Compostelle, finalement ?

Absolument, mais non, c'est une contre, disons, ce n'est pas une conséquence directe de Compostelle, parce que c'était fait pour exploiter des instruments faits à Lugo. Il y avait dix-sept ou dix-neuf instruments faits à Lugo, et on en a joué six ou sept dans ce concert, donc c'était une occasion de les exploiter.

Oui, le but, c'était ça. Ça a très peu joué, finalement, par contre ? Il y a eu le disque

Il y a eu assez peu de concerts, il n'y en a pas eu beaucoup une ou deux fois, un ou deux par an, en Hollande, en Espagne du nord, à Saint-Chartier une catastrophe, tout le monde a un très bon souvenir, mais nous, c'était un cauchemar, parce qu'on a fait le premier concert du vendredi soir, on a ouvert le

En plein air ? Sonorisé ?

En plein air, attends, attends ! Sonorisé, oui, attends, juste avant de monter sur scène, on était rentrés dans le château, et il y avait un orage, absolument brrrwa !

Ça arrive souvent, là-bas.

Oui, oui, de temps en temps, comme il peut faire en Berry. On était donc dans le château, on attend que ça passe et puis on sort devant une mer d'anoraks multicolores. Il y avait des gens avec des essuie-glaces sur manche, tu sais, qui balayaient la scène, l'eau de la scène, pendant que nous, on essaie d'accorder nos instruments, c'était une catastrophe ! Françoise Johannel s'en est sortie merveilleusement, elle a fait un prélude à la harpe en accordant : [il chante]. Le seul instrument qui a tenu parce qu'il est resté dans sa boîte, on le sort juste pour un morceau, c'est l'organistrum. Pour une fois, l'organistrum a été très très sage, mais les vieilles ! Ah ! C'était épouvantable !

Ce n'est pas possible de jouer dans des conditions comme ça !

Je me suis rendu compte que, bon, même si tout le monde [í] les boyaux, une fois [í] S'il pleut, s'il fait nuit, le boyau tient, tient la rampe, mais le problème, c'est que, je me suis rendu compte après, on avait un copain qui faisait l'éclairage, super, mais je me suis rendu compte au dernier morceau que, pendant l'accordage, il baissait les PROJOS, donc on s'accordait, et puis plein feu ! les instruments devenaient dingues, ha ha ha !

Ce n'est pas possible de jouer dans des endroits comme ça ! Mais comment vous avez réussi à vous entendre pour jouer ça ? Parce que vous avez tous des personnalités différentes, des personnalités musicales différentes ?

Il y a un copain qui a décrit ça comme un orchestre d'arrangeurs, ha ha ha ! On est tous desí

Entre la chanteuse [í] qui c'est qui avait vraiment l'expérience de la musique médiévale ?

Françoise Johannel, Anello Capuano en a fait pas mal, Francisco Luengo [í] Bon, c'était très dur à imposer sa façon de voir, disons ; ça s'est passé très bien aux premières répétitions, et premiers concerts, ça s'est passé super bien. Et puis autant ça s'est gâté un peu après, mais bon, moi j'ai un bon souvenirí

Moi, il y a une chose que j'adore sur le disque, c'est le choix des cantigas, de prendre une dizaine qui se suivent, je les ai remarquées l'autre jour.

Je me suis demandé : est-ce qu'il y a une logique ? Je ne sais pas s'il y en a, mais je me suis demandé, tant qu'à faire, je ne savais pas quoi prendre comme cantigas [í] intéressant, et puis oui, est-ce qu'il y a une logique ? Peut-être il y en a, mais bon, c'est à vous de trouver. La seule logique là-dedans, c'est l'histoire de les faire suivre.

Mais elles ont été prises au hasard, quand même, ou c'est vraiment, il y en avait une quand mêmeí ?

Non, non.

Non, elles ont été prises comme ça, mais c'est, je ne sais pas, dans les 420 ça a été pris, on prend une page comme ça, et puis on prend les dix à la suite, ou ça a étéí ?

J'ai dû trouver, je ne me rappelle plus comment, j'ai dû trouver une ou deux que je trouvais bien, et puis j'ai intercalé la suite : ce qui était intéressant, c'est les dizaines, tu vois.

Oui, les chants de loor ?

Oui, et en fait, les hymnes à la Vierge, je pense que ce sont des branles, mais on nœ pas chanté ça en branles, *Aquel [podedes ?]*, tout ça, mais maintenant jœai changé dœavis, tu as *Maldito seja*, pour moi, ça bouge comme un branle simple. [Il chante.]

Possible, oui.

Rosa das rosas, tout ça, pour moi les hymnes sont des branles, donc tu peux très bien imaginer un pèlerinage, ça a été fait, il y a des groupes qui ont fait ça. Mais moi, si je faisais ça ó je ne savais pas très bien lœaborder à lœépoque ó mais moi, si je le faisais maintenant, je ferais comme ça.

Mais il y a des choses, dans ce quœils proposent, tu sais, les gens qui vont travailler, qui vont faire des choses sur la danse à Largentiœreí parce quœils avancent, justement et, bon, il y a ces idées-là sur le point de départ en fait, parce quœil y a des choses qui collent complètement. Et puis pratiquement, dans le Livre Vermeil, il y a des choses, cœest complètement ça, « bal à ronde », a bal redon, cœest écrit en toutes lettres, et puis en fait cœest branle simple avec un petit peu de double des fois, cœest le truc sympa.

Les pastourelles, cœest la même chose.

Est-ce quœon peu plaquer, ça a été une grosse discussion, ça, je crois, à Largentiœre, parce quœil y a des gens qui veulent, il y a des gens qui nœy croient pas du toutí ?

Mais même, comment elle sœappelait, la fille qui a chanté le dernier jour à table, là ?

Céline Magrini ?

Céline, cœest ça. Même, tu vois, je nœai pas reconnu ce quœelle chantait, et puis après [í] mais cœest [í] Mais moi, jœavais travaillé ça³ de façon totalement différente, jœai fait ça avec Equidad justement, et pour moi cœétait un truc : elle est pas contente, elle est furieuse de cet espèce de connard, et en fait tu as : [il chante].

Cœest une version à la Evelyne, ça !

Oui, je pensais le faire comme ça, mais je la vois très bien faire, mais bon ! [rires]

Non, mais cœest vrai, ça : il nœy a pas forcément respect, bon, enfin, chacun apporte sa vision du momentí

Mais cœest évident, pour moi de toute façon, faire des instruments et faire la recherche sur les chants, cœest exactement la même chose, cœest identique autrement, cœest des propositions ! Tu lis entre les lignes. Jœai fait ça [í] et on a fait un concert à Bruxelles avec Porque Trobar, et jœai fait la présentation pour le tract, et le gars qui organisait ça était maçon, et lui a repris le texte, il a changé un ou deux mots, il a complètement compris. Donc moi je parlais de lœartisanat, et que dans les chansons de Marcabru, « prend pierre et fusil », tu vois, mais jœai parlé de nous, on dépend de ces gens qui savaient si bien manier le burin. [í] le mot burin, je regarde, [í] c'était parfait, le burin ou la plume, tu vois. Mais cœest vrai, il y a un côté artisanal, même dans les chants de troubadours il y a un côté artisanal, il en parle, donc pour moi cœétait pour montrer que jœai trouvé le travail de recherche des instruments et des musiques était identique. Je suis très content dœavoir monté ce groupe justement pour ça.

³ *A chantar mœer de so quœeu non volria*, de Béatriz de Die.

Vous avez travaillé sur quoi ? Sur les trucs de [í] ? Ou sur les originaux ?

Non, non, non, les originaux, toujours les originaux ou, ce que j'ai utilisé beaucoup, ça a été le truc des troubadours de Cuesta.

D'accord, qui est presque l'original.

Pas complètement.

Non, pas complètement, mais c'est ce qui est le plus près, quand même.

J'ai dû revoir pas mal de choses, mais c'est vrai, bon, tu pars de la scansion du texte, des appuis dans le texte.

Et tu t'es mis, donc, à l'écriture médiévale, à la notation médiévale, tout ça, pour le projet, justement, ou avant ?

Oui, absolument, je suis allé au [í] avec mon crayon de charpentier, tu vois, de menuisier, tu vois, parce que je ne peux pas prendre l'encre, tu vois, et en faisant les gestes ça teí c'est ça qui est intéressant aussi, c'est que chaque scribe a sa façon de faire.

Oui, même dans les cantigas, on voit des chosesí

Il faut rentrer dans son monde, chaque fois que tu [í] les trucs des cantigas, c'estí

Tout n'est pas homogène, c'est comme dans les dessins, on a l'impression que c'est le même dessinateur, ce n'est pas du tout le même ! Et pour la notation, c'est encore plus évident, parce qu'on a l'impression qu'il y a vraiment un style, mais en faití

Tu connais ça ? J'ai trouvé ça à Lugo, c'est la reproduction de Toledo [ils feuilletent].

Ah oui, d'accord, oui, oui.

Tu l'as ?

Je ne l'ai pas, mais je le connais, si, si, je l'ai vu.

C'est le truc de l'Escorial, aussi.

Je me souviens, Orozco, quand il est venu au Havre, il y a trois semaines, il a ramené le fac-similé, celuií

Avec les instruments ?

Non, le premier, le premier où ce sont les scènes qui sont racontées, qui sont illustrées.

Ah oui, on m'a raconté toute l'histoire.

7000 euros, il l'avait étalé après, ils ont fait un concert de fin de stage, il l'avait mis au milieu, relevé, le bouquin ouvert, en tournant à la page de la cantigas. Ils avaient monté cinq cantigas dans le week-end, etí

Ouh, aïe, aïe, aïe, aïe, super !

Ah ben lui, c'est un personnage, et c'est une approche, quoi. Moi, je ne suis pas d'accord sur tout,

parce que cœst quand même, comment dire, non, mais ça tourne très vite, déjà sur le luth cœst bambalabalabamí très souvent !

Cœst l'influence de, oui, bomb katakata pok ! à la fin !

Cœst ce que je reproche un peu, bon, cœst en souplesse, il y a quand même une voix, tout ça, puis une présence, mais quand il avait mis ce bouquin, cœst vraiment ah ! impressionnant. Non, mais ça, je l'avais déjà vu, effectivement. Et ils l'avaient sorti, apparemment, ça a été réédité en 2001, mais en prenant comme [í] de la notation grégorienne. Je ne connaissais pas cette édition-là, mais lui nœst pas du tout d'accord, parce que beaucoup de choses sont complètement aseptisées rythmiquement, quoi.

Voilà mes ouvrages. Voilà, je suis parti surí là, on a travaillé avec les [í] justement quand il y avait les reproductions des notations carrées.

Vous étiez partis sur autre choses que les cantigas et les troubadours ?

Oui.

Parce que moi, je ne connais queí Je n'ai jamais eu l'occasion, à l'époqueí

J'ai regardé surtout les trouvères, des lais, je suis complètement passionné par les lais !

Hum hum, le Lai du chèvrefeuilleí

Mais cœst vrai, là, on interprète ça, on valse quoi ! [Il chante.] Et moi, je vois ça comme des bretons, comme une gwerz et comme une séquence de mouvements de danse.

Donc forcément, tu as tendance à reprendre, finalement, des choses qui viennent un peu de ta culture trad, d'aller lire à travers ?

Absolument. [Il chante.] « *Par courtoisie j'œspère vilenie et toute í* » et puis après tu as le truc, [il chante sur un rythme de danse bretonne], ça tombe de source !

Finalement, tu vas travailler sur le texte, mais tu y donnes ta lecture de tout ce que tu as absorbé dans toute ta pratique depuisí

Absolument. [Il chante.]

Et tu trouves toujours des réponses par rapport à tous les morceaux, justement ?

Réponses ?

Une façon de jouer justement, qui tœst propre ? Il n'œy a pas des morceaux qui te posent problème, des fois ? Par exemple, dans les troubadours, quand il y a í quand on a l'impression que cœstí il n'œy a plus du tout de rythme qui vient là, quand il n'œy a plus rien qui se pose ?

Ça dépend, il y en a qui sont [í], qui peuvent être libres.

Par exemple, tout ce qui vient directement du grégorien, tout ça par exemple, tu ne tœs jamais tropí

Je ne sais pas si le grégorien estí

Tu ne te poses pas la question, c'est ça ?

C'est ça, mais même pour le grégorien, je [me la] pose peut-être de façon différente.

On peut, d'ailleurs, mais tu n'as pas l'impression, quand même, que malgré tout, tout ce que tu as développé par rapport au, je ne sais pas, au chant traditionnel, à tout ça, que tu réinvestis ?

Oui, absolument, j'ai étudié les styles de chant, les styles des vieux, les indiens [?]í Je cherche ce qui me semble familier. Avec les instruments, c'est pareil, je cherche ce qui me semble familier, par rapport à mon expérience.

Oui, mais dans dix cantigas prises au hasard, c'est-à-dire prises à la suite, tu as trouvé quand même quelque chose de familier, dans chacune d'elle ?

Oui, ben oui, ben oui !

C'est quand même une chose qui est un peu [í]

Héhéhé !

Quelque part, c'est assez incroyable, quand même, quoi, parce que certains se disent : « les cantigas, il y en a certaines qui sont mortelles, d'autres qui sont trop [í] »

Il ne faut pas être trop frileux quand on se lance dedans, je cherche ce qui me semble familier.

Oui, oui, d'accord, et justement, dans tout ce qui est accompagnement de chant, tout ça, tu faisí Bon, cet été par exemple, c'était complètement improvisé ? Ce qu'on a filmé, là ?

Oui, ah oui !

C'est l'improvisation complète ?

Absolument. Attends, ça dépend de ce que j'ai fait devant le monde. J'ai fait un, pour mon anniversaire, mon entrée avec le violoniste, et j'ai faití attendsí c'était une chanson de Blondel de Nesle, A l'entrant d'este [il chante]. Voilà, donc ça marchait, là.

Mais par exemple pour un chant de troubadour comme celui [í], c'est venu, paf, sur le mode à l'oreille ? Tu essaies de construireí ?

J'essaie de rentrer dans le jeu.

Mais tu ne penses pas qu'il y a des règles spéciales de l'improvisation qui existent par rapport à ça, oui ?

Je ne sais pas, je fais ce que je peux. Moi, je suis surtout de se lancer dedans ; l'important, c'est de ne pas avoir peur, quoi, pas avoir peur de ce que dirait Jean [?].

Je regarde un petit peu tout ce que j'avais noté sur ça : c'est qu'on a abordé pas mal de choses déjà !