

POUR L'AMOUR D'UNE GUITARE

LA JOUEUSE DE GUITARE (Kenwood, près de Londres, Iveagh Bequest) est peut-être une des dernières œuvres de Vermeer. Le tableau, qui fut volé en février 1974, peut-être pour des raisons politiques, et retrouvé en mai de la même année, n'est pas très construit. Le personnage est déporté sur la gauche, de même que le cadre à l'arrière (paysage à la manière d'Adrien van de Velde), si bien que le mur paraît vide. Le bras coupé annonce les cadrages photographiques dont abuseront Manet ou Degas. Mais surtout il faut espérer que cette jeune dame joue mieux qu'elle ne sourit ; la bouche semble figée. Vermeer n'était pas un admirable portraitiste, et bien de ses modèles ont cette figure immobile. Est-ce pour cette raison que son seul autoportrait nous montre l'artiste, dans son atelier, ... de dos ?

L'instrument est une guitare baroque, appelée à l'époque *guitare espagnole*. La représentation est fidèle. Il s'agit sans doute d'une Voboam, famille célèbre de luthiers parisiens au XVII^e siècle. La rosace, appelée *rose*, est de parchemin découpé, et l'instrument est de taille plus petite que la guitare classique.

Apparue sous forme rustre et primitive dans l'Antiquité, elle suit une lente évolution ininterrompue, qui mène aux électriques et acoustiques actuelles.

La guitare, après une série d'appellations plus ou moins diverses suivant les pays – vihuela en Espagne, ou viola en Italie –, s'impose avec le modèle à quatre chœurs (chacun monté de doubles cordes), à partir du milieu du XVI^e siècle. Ce sera l'instrument favori du roi Henri II, qui avait à sa cour le célèbre musicien Albert de Rippe. Les partitions, sous forme de tablature – autant de lignes que de cordes, et les lettres de l'alphabet indiquent la hauteur des notes – se répandent dans toute l'Europe, grâce à l'imprimeur flamand Phalèse. (On trouve justement une très belle illustration de la guitare à quatre chœurs dans sa réalisation du *Livre de guitare* (1570), de Guillaume de Morlaye, le grand luthiste.)

De 1620 à 1750 environ, la guitare à cinq chœurs est surtout jouée en Italie, en Espagne et en France. Dans les Pays-Bas, où notre instrument a pour rival le virginal flamand, François Lecocq, musicien de la Chapelle royale à Bruxelles, laisse un recueil de pièces présentées en 1729 à Monsieur de Castillion, prévôt à Gand. (Sans oublier Nicolas Desrosiers, compositeur français établi à Amsterdam.) Quoi qu'on ait dit ou écrit, c'est tout autant l'instrument de la noblesse et de la bourgeoisie que le luth, et autrement plus simple d'accord. Louis XIV et Charles II la *touchaient* fort bien.

Toutefois, on peut se demander comment cette guitare est parvenue chez Vermeer. Car elle est moins à la mode que le virginal, la viole, le luth ou le cistre, instruments

LE MYSTÈRE FORQUERAY

HUBERT LE BLANC nous rapporte que si Marin Marais (1656-1728) jouait comme un ange, Antoine Forqueray (1672-1745) jouait comme un diable. Il faut dire que le dernier nommé est un vilain coco. D'un orgueil caractériel, « fantasque, grincheux », il est une véritable plaie pour les siens. Il boit, bat sa femme, en fait l'esclave de deux servantes-maîtresses, mais surtout montre à l'égard de son fils Jean-Baptiste (1699-1782), dont il est jaloux dès que ce dernier fait montre de son talent (comme compositeur ?), un comportement qui relève de la psychiatrie. Le fils n'a que seize ans, quand le père le fait enfermer pour cinq ans à Bicêtre (où séjournera plus tard Sade), sous prétexte de mauvaise conduite et de vol d'argenterie. Dix ans plus tard, il obtiendra son exil hors du royaume. On ne peut pas affirmer qu'une grande affection liait les membres de cette famille.

Et voilà qu'à la mort d'Antoine, Jean-Baptiste, poussé par un curieux sentiment de piété filiale et de reconnaissance soudaine, fait graver l'œuvre pour basse de viole de son père, et publie en outre une « mise en pièces de

clavecin ». Un Freud, sans aucun doute, pourrait facilement nous expliquer la chose.

Il y a déjà plus de vingt ans, j'émis une hypothèse, qui n'éclaire pas tout, mais que la critique actuelle commence à rejoindre.

Et si l'œuvre entière était de Jean-Baptiste ? Voyons les faits ! On rapporte habituellement qu'Antoine aurait laissé manuscrites quelque trois cents pièces. Curieusement, l'édition de 1747, en cinq suites, comporte trente-deux pièces, dont trois de Jean-Baptiste dans la suite en ré majeur. Comment est-ce possible ? Il y en avait si peu qui méritaient d'être éditées, au point qu'il lui faille compléter par ses propres pièces ? Curieux !

Jean-Baptiste est un violiste de génie – tous ses contemporains, Rameau le premier, l'affirment – et célèbre dans toute l'Europe, certainement davantage que ne l'avait été son père. Il a une correspondance suivie avec Frédéric Guillaume de Prusse, joueur de viole, à qui – nous l'avons vu – il donne des conseils. Celui-ci l'invite à sa cour. Pourquoi n'édite-t-il pas sa propre œuvre, mais celle d'Antoine, quand on sait qu'une gravure à compte d'auteur coûtait fort cher ?

On peut émettre assez sérieusement l'hypothèse suivante. Créateur fantasque, plus improvisateur qu'homme d'écritoire, Antoine n'a laissé que quelques esquisses. À partir de ce matériau et de ses pièces, sous un prénom, celui du père (bon courage, Monsieur Freud !), Jean-Baptiste, avec peut-être les conseils, pour l'ornementation, de sa femme Marie-Rose Dubois, célèbre claveciniste, fait graver son livre de viole. Et comme l'instrument est dans

LE SOIR DU DIABLE

IL Y AVAIT BIEN EU Tartini et son « trille du Diable », Locatelli et ses concertos pour changer la technique du violon, mais il appartiendra à un Génois de révolutionner l'art du violon.

Nous sommes le 13 mars 1831. Il pleut à verse sur les toits de Paris, mais cela n'empêche pas élégantes et beaux-messieurs de se rendre en foule au récital de violon donné par un musicien, qui vient d'Italie en passant par l'Allemagne, entouré d'une sulfureuse réputation. L'homme, racontent certains, aurait vendu son âme au diable, ce qui expliquerait sa stupéfiante virtuosité ; d'autres affirment que les cordes en boyau de son violon viendraient... d'une maîtresse qu'il aurait assassinée. Mais les mieux informés, faisant fi de tous ces racontars, savent de source très sûre, qu'il vécut caché, de nombreuses années, au château d'une mystérieuse comtesse. À moins qu'il ait préparé de mystérieux philtres, ou fréquenté Belzébuth.

Les lumières s'éteignent, les dames frémissent, le rideau rouge cramoisi se lève : Nicolo Paganini, le suppôt du Diable, vient d'entrer en scène. Il est grand ; ses longs cheveux noirs tombent sur ses épaules ; son visage est pâle, émacié ;

et l'habit noir, aux basques plus longues que de coutume – cela deviendra la mode –, renforce son teint cadavérique. Il écarte les jambes, plie légèrement celle de gauche, porte le violon à son épaule et, dans la lumière tremblotante des girandoles posées sur la table voisine, son bras gauche, et surtout sa main, font un angle inhabituel avec le manche en ébène de son violon (qu'il préférait aux Stradivari), le fameux *canone*, fait en 1742 par Guarneri, *del Gesù*.

En aucun temps, il n'y eut – et jamais plus – un aussi troublant silence avant un premier coup d'archet. (Ô que je donnerais une longue part de Paradis pour m'être trouvé là!) Et cette plainte qui monte lentement, peut-être de la corde chanterelle, est-ce un sanglot, le gémissement d'un damné, la douleur poignante d'une mère devant son enfant mourant? Schubert, qui s'y connaissait, et qui l'avait entendu à Vienne, devait déclarer :

« J'ai cru entendre un ange chanter ».