

Du bois à l'âme

Auguste Tolbecque (1830-1919) avait choisi de vivre à Niort pour exercer son art de la lutherie. Il est l'auteur d'un traité sur le sujet que les professionnels consultent toujours. Il fut aussi pédagogue, instrumentiste et compositeur

Par Yves Baron Photo Berthrand Renaud - musées de Niort



En 1902, Auguste Tolbecque dans son atelier, installé au Fort-Foucault, à Niort.

Page de droite : viole de gambe construite par Tolbecque en 1899 d'après la peinture « Sainte-Cécile » du Dominiquin (xv^e siècle). Coll. musée de Niort.

Compositeur, Auguste Tolbecque affiche une vingtaine d'œuvres connues, éditées et jouées de son vivant, certaines didactiques et encore pratiquées dans les conservatoires, comme cette méthode de *Gymnastique du violoncelliste* en trois parties (éditée en 1875), et diverses pièces, la plupart pour violoncelle, accompagné ou non, mais aussi une opérette *Après la valse*, donnée de 1895 à 1906, d'abord à Niort, puis un peu partout et même à Paris, avec un certain succès. Musique de circonstance, à consommer sur place, écrite pour le plaisir – le sien ou celui des autres – dont le style était, à la mode du temps, dans la lignée romantique. Heureuse époque, où le compositeur était assuré de son public...

Instrumentiste, il le fut au plus haut niveau, sorti premier prix du conservatoire national, où il côtoya notamment Weniawsky et Saint-Saëns, dont il sera le dédicataire et créateur du *Concerto pour violoncelle* op. 33 à Paris en 1873 (œuvre donnée le 6 mars dernier à Poitiers). Mais il sera aussi organiste, au point de tenir la tribune de sa paroisse Saint-Etienne-du-Port, pianiste, claveciniste, violoniste altiste, violiste... et chef d'orchestre.

Luthier, il le devint aussi à bonne école, puisque formé dans l'atelier de Victor Rambaux (en même temps qu'il suivait la classe de violoncelle de Vaslin et le cours d'harmonie de Reber, et vraisemblablement, des cours de piano ou d'orgue, où il a pu connaître Cavallé-Coll !). Mais, non content de créer des instruments du quatuor d'excellente facture (violoncelles surtout) et d'expérimenter sur eux, il construisit toutes sortes de précurseurs, installa des orgues, chez lui ou dans sa paroisse, en restaura d'autres, ainsi qu'une épinette d'un facteur poitevin et le *componium*, sorte de machine à composer de Winckel (1831), qu'il reçut en lambeaux. Enfin, aboutissement logique de cette démarche, il collectionna, présenta ou vendit d'incroyables panoplies d'instruments.

Pédagogue, il le fut aussi comme professeur de violoncelle, officiellement (à Marseille) ou en privé, mais aussi comme maître luthier, domaine où on lui connaît des disciples de talent, et dans les deux cas, il joignit l'écrit à la parole, avec la méthode citée ci-dessus d'une part, et plusieurs publications d'autre part, dont le traité de lutherie qui fait encore autorité.

Ainsi, Tolbecque aura été au moins autant instrumentiste que compositeur ou luthier. Toutefois, faute de disques ou de témoignages, on ne sait pas comment il jouait : bien sans doute, mais avec plus de rigueur ou plus de passion ? plus de grandeur ou plus de raffinement ? Ses écrits restent, eux, et plus encore, ses créations instrumentales. Lui-même d'ailleurs ne se plaindrait pas trop de cette inégalité de sort, qui avouait son inclination pour la lutherie, à l'abri des aléas des prestations publiques. Certes, l'équilibre n'est pas ici celui de Bach, encore que nombre d'œuvres du Cantor aient été aussi de circonstance ou de l'instant (et même chez Schubert !), mais on ne peut que prendre en compte comme un tout les diverses facettes de cette personnalité qui se nourrissent l'une l'autre.

Pour un luthier, il y a une obsédante statue du Commandeur, Stradivarius (plus encore qu'Amati, Guarnerius ou Maggini), qu'on ne peut au mieux qu'égaliser. On en copia les modèles, et même, jusqu'au *fac simile*, blessures y comprises, les plus célèbres créations (celles qui ont leur surnom : le Messie, le Lever du Jour...), ceci même sans trop espérer percer les secrets du fameux vernis, ni être gratifié, de son vivant, de la plénitude attribuée au vieillissement. Beaucoup cependant relevèrent le défi, et Tolbecque en fut, partant de l'irritante contradiction de cette table d'harmonie qui doit vibrer et produire le son, et en même temps le laisser échapper par les ouïes (ou «f») qui l'affaiblissent, alors qu'elle doit résister à la forte pression des cordes. D'ailleurs, le bord interne de l'ouïe côté chanterelle, calé par l'âme, se surélève avec l'âge, nécessitant détablage et remise en forme. Tolbecque pensa donc y remédier, en transférant les ouïes dans les «C» des éclisses (partie latérale concave des flancs), qui sont, elles, inertes et rigides. Il trouva le résultat plutôt satisfaisant, en intensité sinon en qualité, mais, conscient du poids d'une tradition – ou d'un mythe ? – de trois siècles, il ne présenta ce nouveau violon, qualifié pourtant de «normal», que comme une «curiosité» (cf. le violoncelle de 1908 au musée de Niort). De même, après bien d'autres, aux essais aussi étranges que généralement néfastes pour la sonorité (Savart, Chanot, Suleau...), Roussel proposa en 1962 de supprimer la languette inférieure de l'«f» pour augmenter la puissance, avec succès, mais sans être suivi, et il n'était pas question bien sûr d'amputer les tables d'harmonie des illustres anciens. Bref, rien qui puisse remettre en cause le miraculeux équilibre obtenu par Stradivarius !

Tolbecque innove et reconstruit aussi des instruments anciens

Toutefois les temps avaient changé, les orchestres s'étaient étoffés, la dynamique expressive considérablement amplifiée, et le soliste, devant se faire entendre, réclamait lui aussi plus de puissance. Alors les luthiers du XIX^e, dont le grand Vuillaume, le «Stadivarius français», retouchèrent les grands italiens, augmentèrent la pression des cordes en renversant le manche, sacrilège pour certains aujourd'hui, et ils révélèrent une plénitude sonore inconnue jusque-là (quitte à les retabler un peu plus souvent, il est vrai)...

Mais, sans attendre d'ouvrir les portes de l'avenir, Tolbecque s'employait à nous rouvrir celles du passé, où il fut un précurseur, adoptant déjà les méthodes de la recherche scientifique. Il construisit lyrones, vihuelles, rebecs, crouths, violes



de gambe, violes d'amour, pochettes, d'après peintures, sculptures gothiques ou exemplaires d'époque, qu'il put parfois acheter ou restaurer, et les joua à l'occasion, y compris – à la viole – en concerts publics ou aux vendredis soir de son salon de Fort-Foucault : Bach, Haendel, Rameau, Couperin, Marin Marais, Forqueray, Boccherini y étaient autant de nouveautés qu'il était l'un des premiers à exhumer...

Bien sûr, il jouait aussi sur instruments modernes, souvent de sa facture – il avait son préféré, étiqueté comme tel ! – en diverses formations, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Saint-Saëns,

s'inscrit alors dans un écosystème encore plus vaste, naissant du sycomore et de l'épicéa du Tyrol, impliquant tant de savoir-faire dispersés dans l'espace et le temps, pour atteindre notre nature humaine la plus intime, dont les échappées nous ramènent parfois vers de grands espaces...

Et sait-on que, malgré tout, pour cause d'hétérogénéité du matériau et autres impondérables, il n'est pas deux instruments identiques, fussent-ils de la même main et de la même pièce de bois ? Qu'ainsi on pourra passer toute sa vie sans trouver son âme sœur (que Devy Erlih rencontra un jour dans un Guadagnini dont personne ne vou-

lait, ses défauts étant sans doute des qualités pour lui, et qui sonnait d'ailleurs admirablement dans ses mains) ? Que, ayant fini par la trouver et l'ayant perdue par vol – mésaventure arrivée pour un temps à Amoyal, qui disait alors avoir «perdu sa voix» –,

«Je ne prétends pas exprimer les formules d'un art nouveau, mais celles que je présenterai seront marquées au poinçon rigoureux d'un contrôle maintes fois renouvelé par moi-même. Certains hommes de métier ne comprendront pas ma franchise»

A. Tolbecque, Avant-propos de *L'Art du luthier*

Brahms – qui longtemps ne fut pourtant pas en odeur de sainteté en France, germanophobie oblige – Ropartz, et bien entendu ses propres œuvres. Quel privilège que de jouer sa propre musique sur un instrument de sa main, avec ses propres réglages d'âme à sa convenance !

Et que dire de cette sorte d'écosystème fermé, centré sur sa propre émotion, portée par une grande œuvre, transmise par vibrations – résonance de la corde et vibrato de la main –, et qui nourrit une autre émotion en retour, quand le gras du doigt trouve «le point sensible», avec l'aide de la carresse de l'archet, et extrait des profondeurs de cet autre soi-même ce grain de son que l'on sait y trouver, fait d'éclat, de moelleux, de voilé, d'une gerbe d'harmoniques emmêlées, et que la contagion gagne le public, dont le silence est alors profond, toutes respirations suspendues... Combien ont pu être là, le jour, pas si lointain, où Francescatti donnait à Paris le concerto de Brahms – réputé le plus beau de tous – sur son Hart magnifié par sa sonorité incandescente, et où toute la salle pleurerait, dit-on ? Comment alors ne pas rendre grâce à *L'Art du luthier* (publié en 1903), dont Tolbecque fait son titre, résumant cette science intuitive des lois physiques, ce sens de la matière, cette dextérité d'ébéniste marqueteur qui doit en plus produire ce son, à partir certes de crins de cheval frottant des intestins d'agneau tendus, comme le dit crûment Huxley, mais son qui ne serait qu'infime frémissement sans la caisse de résonance qui est au-dessous, faite de 71 à 83 pièces de bois, dont les plus importantes n'ont que 3 millimètres d'épaisseur et qui, pourtant, peuvent encore tenir toutes leurs promesses trois siècles après ? On

on ne se console pas avec un autre instrument de qualité similaire ? Que cette âme sœur n'est d'ailleurs qu'une métaphore humaine où la tête, bientôt stylisée en volute (évoquant de longs cheveux) surmonte un dos, une *poitrine*, des *reins* (Tolbecque dixit), des ouïes et même une âme, peu visible mais au centre de tout, au propre comme au figuré ? Parce que c'était elle, parce que c'était moi, aurait pu dire Montaigne, et Dumay avoue que son message, à travers le Stradivarius de 1721 qui lui vient de Kreisler, est teinté d'impudicité... Que dire de la personnalité ? Contrairement à l'œuvre, qui survit à son auteur, elle exige, pour passer à la postérité, que l'on écrive sur soi, ou que d'autres, qui vous ont connu, le fassent. Or Tolbecque ne se répandait pas sur lui-même, et des pans entiers de sa correspondance ont disparu. Au fil des documents connus¹, on le découvre curieux, aspirant à l'universalité, héritier d'une tradition illustrée au temps des Lumières et du Romantisme (on parlerait aujourd'hui de *transversalité*), fidèle, honnête et généreux envers ses maîtres et ses amis, et, par ailleurs, de «mauvais caractère», par sa lettre de démission de chef du Philharmonique de Niort, en 1887, excédé par l'absentéisme, ou par sa critique acerbe de la lutherie industrielle. Mais n'est-on pas exigeant envers les autres, quand on l'est autant pour soi et que, dans un tel domaine, on ne peut être que perfectionniste ? Comme Vinci, comme Stradivari, comme tous les grands créateurs... ■

1. On doit à Christian Gendron, conservateur des musées de Niort, violoniste et luthier amateur, d'avoir remis cette personnalité en honneur en 1997, par une exposition de ses collections d'instruments – dont le musée détient une part importante – et par la publication d'un remarquable ouvrage de synthèse, d'où beaucoup des données ci-dessus sont tirées : *Tolbecque, luthier et musicien*, musées de Niort, 1997.

La Cigale (1893) de Léon Perrault, peintre né à Poitiers en 1832, mort à Royan en 1908. Musée des Beaux-Arts de La Rochelle.