

Jacques Drillon. – *Réunir des œuvres pour violon seul dans un coffret, est-ce payer un tribut à la solitude ?*

Tedi Papavrami. – Au quotidien, l'état normal du violoniste est la solitude.

J. D. – *Mais il joue rarement seul.*

T. P. – Tous les musiciens sont seuls dans le travail... Le pianiste l'est comme les autres. Mais une bonne partie de son répertoire est soliste aussi. Il est donc sans doute mieux préparé que nous à la solitude. Nous, violonistes, passons notre vie à jouer avec d'autres, en musique de chambre ou avec orchestre.

J. D. – *Le violon est assez unique à cet égard. Un corniste ou un tromboniste sait qu'il jouera dans un orchestre, un pianiste ou un organiste qu'il jouera en solo. Un violoniste, en revanche, ne joue en solo que s'il en fait l'effort, d'une certaine manière. Que s'il échappe à sa condition.*

T. P. – Eh oui ! Les journées de solitude sont longues, répétées, successives – en tout cas dans ma vie à moi, parce que je montre peut-être une exigence particulière. Et brutalement, on est lancé au milieu d'un orchestre, entouré de monde, de musiciens, de public... En enregistrant toutes ces œuvres solistes, j'ai essayé de rapprocher dans une cohérence unique le travail et la musique, d'être seul d'un bout à l'autre. La ligne mélodique, plus ou moins maigrichonne, a quelque chose de frustrant, et parfois de ridicule – chez soi, avant le résultat final. On ne construit jamais entièrement son édifice. On est tributaire de l'autre, des autres. On travaille une sonate, mais selon les pianistes, elle sera différente ! On n'est même pas responsable de tout le processus... Curieusement, alors que j'éprouve un certain soulagement à jouer une cadence de concerto, où je suis seul, j'ai souvent senti, comme auditeur, que le soliste se rétractait à ce moment-là, ou partait en vrille – comme si cette solitude soudaine lui devenait difficile à endurer. Bref, au fil du temps, j'ai recherché le répertoire solo, d'autant qu'il exige une grande maîtrise technique de l'instrument, qui ne s'acquiert que petit à petit. On ne peut plus rien camoufler. C'était aussi un défi, bien loin des buts nobles qu'on se fixe : c'était d'abord une affaire de gros bras, qui ne sert la musique que par la suite.

J. D. – *La solitude serait un but, alors : devenir capable d'être seul.*

T. P. – Oui, même si ce but et cet état surviennent très tôt. Paganini est arrivé sans tarder... J'ai travaillé le violon avec mon père, qui avait une vision à la fois morbide et terrifiée des *Caprices*, entretenue par l'échec, et par l'image diabolique de l'auteur...

J. D. – *Ces Caprices sont une pierre de touche ? Un mythe ? Etre Chateaubriand ou rien, pour un écrivain ?*

T. P. – Un peu, oui ! La perfection technique, avec une dimension échevelée, italienne, en même temps. Découvrir la version de Shlomo

Mintz, quand j'avais douze ou treize ans, a été à la fois stimulant et effrayant. J'étais incapable d'en faire autant, mais je ne pouvais pas envisager de ne pas y arriver. Le mystère un peu lugubre s'estompe dès qu'on y atteint, évidemment.

J. D. – Comme un fantasme enfin réalisé.

T. P. – Oui, devenu presque banal. C'était beau, c'était riche, cet effroi... Mais l'on se met alors à s'occuper de musique, de caractère. Ce n'est pas si mal !

J. D. – Et pour Bach ?

T. P. – Curieusement, c'est lui qui a démêlé l'écheveau technique de Paganini. Cela s'est passé entre seize et dix-neuf ans. J'avais un style différent de celui que j'ai aujourd'hui, mais je menais les deux de front. Et Bach m'a permis de calmer ma main, de la placer mieux, d'éviter les tensions excessives. Aujourd'hui encore, si je n'ai rien de particulier à travailler, je me tourne naturellement vers Bach. Rien ne donne autant de plaisir et n'exige autant de compétence instrumentale en même temps.

J. D. – Pour le compositeur aussi, c'est un but : être capable d'écrire pour violon seul : le maximum réalisé avec le minimum. C'est vrai de Bach, de Paganini, d'Ysaÿe... Et notamment de Bartók, qui est peut-être celui qui demande le plus, et s'est demandé le plus à lui-même.

T. P. – Oui, cela me fascine. Je me demande toujours comment Bartók a su avec autant de précision où étaient exactement mes limites ! Y compris dans les tempi : je ne pourrais pas enchaîner certains accords à un seul degré de métronome de plus qu'il ne demande. Peut-être a-t-il consulté Menuhin ? Mais Menuhin est obligé de ralentir considérablement... Et à l'inverse, peut-être qu'un autre serait capable de jouer encore plus vite ? C'est possible ; en ce qui me concerne, le jour où j'ai pu jouer la fugue au tempo demandé, j'étais très heureux... D'autant que les tempi demandés sont d'une justesse admirable.

J. D. – De surcroît, non seulement l'écriture pour violon seul est très contrapuntique, et notamment fuguée, c'est-à-dire contraire en apparence à son identité d'instrument monodique.

T. P. – Et cela marche ! Quelle efficacité ! La fugue de la deuxième sonate de Bach, que je jouais en concert il y a quelques jours, c'est un rêve, c'est magique.

J. D. – Un mot qui ne viendrait pas à l'esprit d'un organiste jouant un prélude et fugue de Bach. Il dirait à la rigueur que c'est magnifique, mais pas « magique »...

T. P. – Cela bascule du côté de l'impossible, du miracle. On marche sur l'eau... Il supprime, il suggère, en laissant l'auditeur remplir les trous, mais il y a aussi tant de choses qui sont bien là ! En sorte que le résultat paraît complet. L'oreille peut parfaitement suivre, et compenser les absences.

J. D. – *Et dans Ysaÿe aussi ?*

– Il y a encore plus de choses suggérées. Il va moins au bout de la polyphonie ; l'harmonie l'intéresse plus. Il est d'une autre époque : sa forme est plus élastique, et c'est pourquoi il demande de la rigueur : si on le joue fantastique, il devient trop fantastique, et l'on se perd. C'est comme dans Bartók, ou dans la cadence de *Tzigane* de Ravel : il faut être strict, rythmiquement. C'est la base ! Le violon seul ne signifie pas errement, anarchie. Y compris dans Paganini.

J. D. – *Votre transcription de la Fantaisie et fugue en sol mineur sonne exactement comme les fugues pour violon seul, qui sonnent elles-mêmes comme des transcriptions d'œuvres mythiques pour clavier, au point qu'on a pu les retranscrire pour le clavier.*

T. P. – Je me suis fié à mon oreille... Sans doute ma fréquentation des fugues originales pour violon seule m'a-t-elle fait faire les mêmes choix. Mais lorsqu'on écoute leur transcription au clavecin, ces œuvres perdent leur caractère d'abstraction folle, de pureté presque métaphysique ; notamment dans l'adagio initial de la sonate en ut majeur, qui devient, avec tous les ajouts, presque anecdotique.

J. D. – *Oui, c'est une transcription sans doute due à Wilhelm Friedeman, et qui est un peu chargée... L'arrangeur a fait le contraire de ce qu'il fallait faire avec le violon seul, comme Schumann, lorsqu'il lui écrit un accompagnement. Alors que Brahms a donné la Chaconne à la seule main gauche du piano, ce qui tendait à lui conserver sa dimension de défi.*

T. P. – Exactement. (C'est d'ailleurs un grand mystère : pourquoi cette grande interruption, au XIX^e siècle, dans l'écriture pour violon seul. Mis à part Paganini, bien entendu, mais qui ne jouait pas ses *Caprices* en concert. Alors qu'au XX^e, Ysaÿe, Bartók, Hindemith...)

J. D. – *Et la version de Busoni ?*

T. P. – Même très, très bien jouée, j'ai du mal... Malgré l'immense respect que j'ai pour lui. J'ai d'ailleurs joué son concerto. Quand j'avais quatorze ans, j'aurais voulu que ma *Chaconne* sonne comme la sienne, qu'on y sente tout le tragique de mon existence... Mais aujourd'hui, je me sens à l'opposé de cette esthétique. J'ai compris que c'était une danse, et une danse qui se passe fort bien de tout le tragique de notre existence.

J. D. – *Mais alors, pourquoi transcrire pour violon seul des sonates de Scarlatti, dont l'écriture est très idiomatique, et « se passe » fort bien du violon ?*

T. P. – Je n'ai pas pensé de cette manière. J'entendais dans Scarlatti quelque chose qui n'appartient qu'à Scarlatti, un noyau précieux qui n'est qu'à lui, une voix ; dans tous les grands compositeurs, il y a ce noyau, qui serre le cœur de l'interprète dès lors qu'il le reconnaît. Lorsqu'on entend

une voix singulière dans une formule, un cheminement, une harmonie, quelque chose vous mord.

J. D. – Et cette voix singulière vous manquait.

T. P. – Oui, j'en étais très triste. Je pourrais ressentir une frustration semblable à l'égard de Mahler, qui n'a laissé au violon qu'un malheureux mouvement de quatuor avec piano, ou Moussorgsky, ou beaucoup d'autres. Dans le cas de Scarlatti, j'ai pensé que je pouvais opérer le transfert, même s'il est moins commode à jouer que Bach. La difficulté a été de rendre compte de l'écartement des deux mains. Je ne peux pas jouer en même temps sur la corde de *sol*, la plus grave, et sur la corde de *mi*, la plus aiguë. J'ai donc eu recours soit à des écarts de doigts assez risqués (mais pour conserver la délicatesse, alors que la difficulté technique est terrible, il faut un effort considérable), soit parfois à des remplissages, qui me permettent de passer de la corde grave à la corde aiguë. Contrairement à la transcription de Bach, j'ai dû faire appel à des procédés techniques paganiniens : pizicatti de main gauche, intervalles de dixième, ou même de douzième ; mais j'ai pensé que l'origine italienne de cette musique pouvait le justifier. Je pense avoir fait les bons choix – d'autant que je pouvais abandonner une sonate au profit d'une autre, parmi les 555 que nous possédons...

J. D. – En sorte que vous avez pu conserver sa singularité. On ne quitte pas la question de la solitude...

T. P. – C'est ce qui nous touche, non ? Même dans un domaine où je me sens qualifié pour juger du savoir-faire d'un autre, c'est cela qui me touche le plus, finalement. Je peux faire mille reproches à Heifetz, je ne suis pas aveuglé par l'amour, mais dès que j'entends sa sonorité un peu rauque, cette amertume, cette tristesse mêlée au cynisme, je fonds : c'est lui, c'est unique, cela va droit au cœur. Et Milstein me fait le même effet, et bien d'autres. Et bien des compositeurs aussi.

J. D. – Cette valeur de singularité est-elle une valeur en soi ? Michel Legrand ou Vanessa Paradis sont uniques aussi... Faut-il que la singularité soit portée, et même multipliée, par la qualité ?

T. P. – Je pense, oui ! *[rires]* Mais c'est compliqué : des compositeurs ont une voix singulière, comme Mendelssohn, dont le concerto pour violon est une forme éclatante d'expression, mais peuvent aussi, ici où là, montrer une totale absence de personnalité. Tout cela peut être intermittent...

J. D. – Et certains « noyaux » peuvent aussi être détestables... Si l'on n'aime pas tel musicien, c'est sans doute à cause de sa voix singulière...

T. P. – Probablement. Ce qui est très mystérieux, c'est que les qualités d'un violoniste, lorsqu'elles sont portées par une voix singulière, le font immédiatement reconnaissable, alors que la médiocrité n'a aucune personnalité. Rien de plus semblable à un violoniste vulgaire qu'un autre

violoniste vulgaire. Alors qu'on reconnaît Francescatti dès la troisième note.