

Dom Adrien NOCENT, O.S.B.

Mon ami

Arthur GRUMIAUX

Souvenirs ... inachevés



Fondation Baron Arthur Grumiaux Stichting

1996

Préface

Le Père Adrien Nocent (1913-1996), moine de Maredsous et professeur de liturgie aux Facultés universitaires Sant'Anselmo à Rome, était un ami de longue date d'Arthur Grumiaux.

Homme intelligent et très sensible, il était non seulement un liturgiste de renom, mais aussi un violoniste amateur bien doué, et c'est cela qui a favorisé la qualité de l'amitié profonde qui le liait au grand violoniste.

Vice-président de la "Fondation Baron Arthur Grumiaux", Dom Nocent avait été sollicité par Madame Grumiaux pour mettre en chantier une publication toute simple de ses impressions, de ses connaissances et de ses souvenirs de Grumiaux. Il m'avait fait part de ses hésitations avant d'accepter cette demande. Il connaissait le livre récemment paru de Laurence et Michel Winthrop sur le Maître; il connaissait aussi l'oeuvre photocopiée d'Isaïe Disenhaus, qui avait rassemblé en un important volume la correspondance de Grumiaux telle qu'elle existe dans les archives de la Fondation. Il se demandait dès lors s'il pouvait publier une nouvelle biographie de l'artiste, ou s'il était opportun de le faire. La Fondation et plusieurs de ses amis ont eu raison de son incertitude; il accepta et se mit à l'ouvrage.

Recherches dans les archives, récit de ses expériences personnelles, de ses nombreuses conversations avec Grumiaux lors de ses séjours chez lui, présence à de nombreux concerts tant en Belgique (surtout à Stavelot) qu'à l'étranger (à Rome) ainsi qu'à plusieurs stages à Namur, etc... C'est ainsi que naîtra un livre dont nous possédons la synthèse des chapitres qu'il se proposait de rédiger. Hélas, la mort l'a surpris alors que l'oeuvre n'était pas achevée, loin de là. Néanmoins, la Fondation a estimé utile de faire connaître aux amis et aux très nombreux admirateurs du Maître les pages déjà rédigées par Dom Nocent. Comme ses textes n'avaient pas été retravaillés, nous pouvons nous demander si, au terme de la rédaction de tous les chapitres, l'auteur n'en aurait pas retouché tel ou tel passage. Nous ne le saurons jamais. (1)

Quoi qu'il en soit, le lecteur trouvera ici une publication de "souvenirs inachevés". Le livre devait compter douze chapitres; seuls, une introduction et cinq chapitres ont été rédigés. Nous les proposons, en y insérant le résumé, de la main de Dom Nocent, des autres chapitres qu'il se proposait d'écrire. Nous les insérons à la place que ces "inachevés" auraient trouvée dans son livre, afin de montrer l'ensemble du projet et sa cohérence.

Parmi les chapitres qu'il n'a pas eu le temps d'écrire, il en est un qui lui tenait spécialement à coeur et dont il m'a souvent parlé. Nous étions en effet, lui et moi, très proches par l'âge, une même vocation et une passion commune pour la musique, qui s'exprimait entre autres par la pratique de la musique de chambre. Dom Nocent avait prévu un chapitre intitulé : "Amanda", qu'il souhaitait consacrer à l'épouse de l'artiste, la Baronne Grumiaux, pour laquelle il éprouvait une grande sympathie et dont il appréciait les qualités. Il était convaincu qu'elle avait joué un rôle important dans la vie ou, mieux, dans la qualité de la vie musicale d'Arthur Grumiaux. Nous devons, malheureusement, nous contenter du bref résumé qu'il a composé de ce chapitre, et qui figure comme tel dans ces pages.

Les qualités de coeur, d'exigence dans leur travail, le souci de partager avec d'autres les richesses acquises tant sur le plan humain qu'en matière musicale ou intellectuelle, tels sont les souvenirs riches en enseignement que représente pour nous l'héritage d'une amitié exemplaire et sans artifice.

Ces "souvenirs inachevés" sont un dernier hommage de Dom Nocent à son ami, le grand Grumiaux, comme il l'appelle dans la conclusion de son introduction. Ils ont été écrits avec admiration et affection.

P. Abbé Ambroise Watelet, osb
Vice-président de la "Fondation Baron Arthur Grumiaux"

1 février 1998

1) L'ensemble du texte de Dom Nocent a cependant été relu et adapté à la présente publication par M. Etienne Guillaume, attaché à la bibliothèque de l'Abbaye de Maredsous.

Introduction

Un cas difficile de critique historique.

Il n'est pas question de se livrer ici à une étude approfondie des méthodes historiques. Ce n'est pas le lieu pour un tel développement scientifique qui exigerait une compétence à laquelle tous ne peuvent toujours prétendre. Cependant, au moment où le lecteur va lire ces pages sur Arthur Grumiaux, il semble honnête et juste de lui faire savoir comment et dans quel esprit elles ont été écrites. La tâche de l'historien est toujours délicate, plus encore s'il lui arrive de devoir camper la personnalité d'un homme exceptionnel. Avec une grave appréhension, il prend conscience de sa responsabilité, non seulement vis-à-vis de celui qu'il doit faire connaître mais aussi vis-à-vis de la vérité à laquelle ont droit ceux qui souhaitent entrer en contact avec le personnage évoqué, qu'il s'agit de faire revivre. Car l'histoire peut aussi révéler un personnage, à l'instar d'un psychologue qui révèle à quelqu'un ce qu'il est vraiment alors qu'il s'ignorait. Il arrive que l'histoire dévoile à ses lecteurs un personnage qu'ils n'avaient pas vraiment connu jusqu'alors et avec lequel, au-delà des limites de la vie humaine, ils prennent un contact vivant. C'est l'une des riches potentialités de l'histoire. Cependant, l'histoire peut également déformer un visage, en le présentant sous un mauvais éclairage ou avec une partialité faite de préventions injustifiées ou de passions admiratives incontrôlées. On est alors plus près du roman que de l'histoire.

Il est bien connu que le fondement de l'histoire est la recherche, suivie de l'étude fouillée d'une documentation écrite, parfois orale. Il n'y a pas d'histoire sans ces premiers travaux sur lesquels elle se construit. En face d'une documentation la plus complète possible, deux méthodes se présentent. La plus rigoureuse, sans aucun doute, mais qui -on en jugera- doit être complétée, consiste à classer les documents tels qu'ils sont, sans se poser de questions préalables. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une lecture de documents dans leur nudité, dépouillée de tout commentaire. S'il s'agit d'une manière objective de faire connaître les événements, on est toutefois en droit de penser qu'une telle méthode n'est pas complète car tout événement a ses résonances dans la vie des hommes. Sans se borner à épingleter et à classer les événements, l'histoire ne doit-elle pas rechercher également leur impact sur les hommes et leur monde ? Evidemment, c'est ici qu'entre en ligne de compte une subjectivité possible dans l'appréciation de cet impact. Il faut sans aucun doute tenter de corriger toute déviation, mais celui qui étudie les documents les lit comme il est, il lui est difficile de sortir de lui-même, de sa propre culture, de l'époque où il vit, de sa propre conception du monde. Il reste vrai que l'histoire, dès qu'elle abandonne la lecture nue des documents, est toujours susceptible d'une part de subjectivité quand elle se risque (mais serait-elle vraiment de l'histoire sans cette tentative ?) à un travail d'appréciation.

Il est une seconde méthode. Avant de se mettre au travail, on se pose des questions et on dépouille les documents en espérant trouver des réponses. Méthode plus agréable qui, à première vue, semble donner à l'histoire sa vitalité et sa raison d'être : donner des réponses aux besoins d'aujourd'hui et permettre ainsi, si elles sont bonnes, de les faire revivre et de les répéter. Cependant, il n'est personne qui ne voie le danger d'une telle méthode. La question posée avant de lire la documentation ne va-t-elle pas provoquer la réponse espérée ?

Se plonger dans une documentation avec le but précis d'y trouver telle réponse peut parfois être nécessaire en cas d'urgence, mais la méthode reste fragile, voire dangereuse. Elle aura besoin d'un contrôle sévère qui puisse corroborer l'objectivité de la réponse.

Si tout ce qui précède est vrai pour l'histoire des événements, combien est-ce plus vrai encore pour l'histoire d'une personne, et de loin plus délicat ! Si l'on décrit toutes les guerres de Napoléon, ses victoires et ses défaites, on ne connaît pas Napoléon mais ses victoires et ses défaites. Si l'on en reste là, on risque assez peu de se tromper dès que la documentation est bonne. Mais si l'on veut connaître Napoléon, son caractère, ses impulsions, ses qualités, ses objectifs, ses ambitions, il faut aller au-delà et tenter de le découvrir à travers ses guerres, ses victoires et ses défaites. Il est indispensable de recueillir tel ou tel de ses propos qui pourraient trahir son caractère, tel ou tel écrit, telle réflexion de ses proches, de ses collaborateurs. On est ici sur un terrain moins solide et il n'est pas toujours aisé de contrôler sa fiabilité.

Mais venons-en à Grumiaux. La plus grande partie de la documentation qui le concerne consiste dans la notation, parfois agrémentée de l'une ou l'autre anecdote ou de rares réflexions, de ses nombreux voyages et de ses concerts. Sa correspondance fait connaître ses concerts, certains contretemps; elle prouve surtout, ce qui n'est pas rien, sa sensibilité pour tout ce qui touche ses proches, tous les siens et ses amis, quelques notes sur sa fatigue, sa santé, ses inquiétudes sur la santé de sa mère, de sa femme, quelques critiques, parfois amères, sur l'organisation d'un concert, en somme des éléments épars qui peuvent, avec beaucoup de limites, donner lieu à une très prudente analyse de sa personnalité.

Si l'on a recours à des réflexions non écrites, on frôle toujours le danger de l'amplification ou du désir inconscient chez ceux qui rapportent ces conversations de créer un artiste mythique, comme s'il était ainsi plus grand que le vrai.

Si l'on trouve parfois, comme on le verra, des éléments intéressants, par exemple sur sa conception du violon et de sa technique, la documentation reste cependant très succincte. Grumiaux parlait

peu de lui-même et de son art. Il se montre ici un grand timide et un être modeste. Mais il semble qu'il y ait davantage. Grumiaux semble se réserver pour se livrer tout entier dans son expression musicale, il ne désire pas dépenser inutilement l'intensité qu'il va concentrer dans son jeu. Grumiaux se révèle et parle dans l'expressivité unique de son jeu musical.
Qui pourrait le lui reprocher ?

Mais comment traduire tout cela au lecteur ? Surtout lorsqu'un - inévitable - jugement entre en ligne de compte, indissociable de la personnalité de celui qui a écouté et entendu Grumiaux. Le point de départ obligé, sans lequel il n'y aurait jamais d'histoire de Grumiaux, consistait à rassembler toute la documentation le concernant avec le plus d'exactitude possible. Néanmoins, l'histoire écrite avec acribie des événements de sa vie reste une histoire événementielle.
Reste à écrire l'"histoire de Grumiaux". Tout ceci est fort complexe et, sans doute, très peu satisfaisant. Personne ne pourra prétendre que ce livre rend parfaitement vivant le grand Grumiaux. C'est une tentative, qui tient à éviter d'une manière absolue tout mythe et tout roman. Demeure la conscience claire que tout n'a pas été dit, que tout n'a pas été découvert. Mais ces pages ont été écrites avec admiration et affection, ainsi qu'avec la conviction que "mythifier" Grumiaux n'est pas l'honorer. C'est un personnage trop grand, un violoniste trop exceptionnel, trop exclusivement lui-même, qu'il en serait diminué si l'on donnait de lui une image d'apothéose.

Note : Ce livre n'aurait pu être écrit sans des notes de la Baronne Arthur Grumiaux, de Madame Renelde Cheron et d'autres encore. Il n'aurait surtout pas pu l'être sans le travail ardu et précis d'historien qu'a effectué M. Isaïe Disenhaus.

Chapitre 1

La force attractive de la légende de l'enfant artiste

Toute légende n'est pas inutile à l'histoire et ne s'inscrit pas nécessairement en opposition avec elle. Si les faits mêmes qu'elle raconte sont imaginaires, elle ne doit pas pour autant être négligée. En effet, l'invention populaire d'une légende suppose de la part de ses créateurs - car lorsqu'elle est anonyme, elle est souvent oeuvre collective - une admiration pour des qualités particulières et réelles de leur héros qu'instinctivement, ils veulent mettre en relief. En aucune manière, ils ne se sentent ainsi coupables de mensonge mais leurs récits exagérés expriment à leurs yeux la vérité essentielle qu'ils tiennent à souligner. Il en a été ainsi pour les rois, pour les chevaliers comme pour les saints. Quand une communauté chrétienne écrivait le martyre de son évêque en racontant avec émotion qu'après avoir eu la tête tranchée, il allait lui-même la reprendre, thème qui se répète à travers quantité de récits de martyrs, on peut croire que bien des membres du groupe ne considéraient pas ce geste comme historique. Cependant, ils ne le croyaient pas faux car, à leurs yeux, leur évêque avait eu la tête tranchée à cause de son courage à proclamer une vérité qu'il ne pouvait taire, au même titre que Jean le Baptiste. La légende qui se créait voulait manifester son admiration imagée, elle avait ainsi un fond de vérité. Il en va de même pour les artistes. La tendance à "mythifier" Grumiaux dans son enfance n'est pas totalement absente des récits oraux d'admirateurs ou d'admiratrices de ses premières manifestations d'un don musical. Grumiaux racontait lui-même "sa légende" non sans une petite pointe de fierté, dans une émission télévisée : "Présence d'Arthur Grumiaux", réalisée en 1972 par Jacques Gossens et Jean Germain.

"Je n'avais pas cinq ans, mon grand-père maternel donnait des leçons privées; et lorsqu'un jeune élève violoniste venait pour sa leçon, je m'arrangeais pour entrer derrière lui dans la pièce en catimini. Je me cachais sous l'escalier et j'avais trouvé deux bâtons à peu près d'égale longueur et je faisais comme tous les enfants peuvent faire, je faisais le geste de jouer du violon. Mais mon grand-père avait remarqué que, si c'était une ronde, je le gardais plus longtemps, une noire, j'allais plus vite, une double croche, encore plus vite, etc... Alors, il a pensé que j'avais un certain sens du rythme. Il a décidé de m'apprendre les notes. Je ne savais pas encore lire, bien sûr. Trois semaines plus tard, j'étais dans la cour de la maison, assis par terre, et les cloches de l'église sonnaient. Je dis à mon grand-père : "Est-ce que tu pourrais dire le nom des notes de ces cloches ?" - "Non, dit-il, et toi ?" - "Moi, oui, bien sûr !". Il est allé au piano, a joué les notes que j'avais dites et c'était exact. C'est de là qu'est venue l'idée de me faire apprendre le violon, puisque j'avais l'oreille absolue".

Le processus de toute légende se vérifie ici. Amanda, l'épouse d'Arthur Grumiaux, raconte l'histoire d'une autre manière. Elle n'avait pu l'entendre raconter que par son mari qui, lui, l'avait entendue, dans une version légèrement différente, de son grand-père ou de sa marraine. Et les faits sont présentés encore autrement par le grand-père à un journaliste de la Gazette de Charleroi, le 27 décembre 1926. Le petit Arthur avait eu cinq ans le 21 mars précédent. A l'occasion de la Saint-Nicolas, le jeune Grumiaux reçut de son grand-père un jouet qui ressemblait vaguement à un violon. Le bambin, ravi, se mit à racler les cordes, mais quelle ne fut pas la surprise du grand-père lorsque, quelques jours plus tard, il entendit le garçonnet tirer de son jouet des sons qui rappelaient presque parfaitement l'air du carillon de l'église de Fleurus. Charmé, le grand-père s'en fut alors acheter, non plus un jouet, mais un instrument; et il fit cadeau à Grumiaux d'un "quart". Le fond de la légende reste stupéfiant mais, comme c'est le cas pour toutes les légendes, elle reçoit des variantes. On verra bientôt que les talents précoces de Grumiaux ne pouvaient que provoquer la création ou la propagation rapide de légendes. Grumiaux lui-même ne dédaignait donc pas, nous l'avons vu, s'en entourer... sans trop y croire néanmoins, et il n'avait aucune prétention à devenir un personnage légendaire. Notons tout de même, en partageant sa fierté, qu'il garda toute sa vie le sens du "la" : il pouvait se passer du diapason en toute sécurité.

Une hérédité musicale ?

Cependant, les légendes de la vie de Grumiaux peuvent être facilement bloquées. Il serait tentant, par exemple, de le voir né artiste dans un milieu peu cultivé, populaire, où rien ne le prédispose à la musique, dans un petit village sans beaucoup d'horizon, un quartier aux cancans faciles de commères acides. Son village natal, Villers-Perwin, est fort modeste, encore qu'il ait son château; et la ville de Fleurus, où il va grandir, n'a de célébrité que par deux batailles livrées sur son territoire, dans la province du Hainaut, ce qui lui vaut tout de même l'honneur d'être citée dans le Larousse : "Luxembourg, maréchal de France, y vainquit les Hollandais et les Autrichiens en 1690 et Gourdin, maréchal de France, les Autrichiens en 1794". Mais on ferait fausse route si l'on voulait mettre en avant un talent né de rien. Au contraire, dans le cas de Grumiaux, on doit se demander si l'influence d'une certaine hérédité ne joue pas car, de fait, dans sa famille, on compte plusieurs musiciens. Il vaut donc la peine de la connaître, nous l'aborderons sans trop d'insistance.

La mère de Grumiaux, Juliette Marie Ghislaine Fichet, avait pris l'habitude, depuis 1915, de noter dans un petit carnet noir des recettes de cuisine et de pâtisserie. Étrangement, elle y a écrit, à la page intérieure de la couverture : "Je me suis accouchée de mon petit gamin le lundi 21 mars à deux heures et demie du matin. Premier quartier jeudi 15, pleine lune mercredi 23".

La maman croyait sans doute à l'influence des astres. Mais il existe une version plus dramatique de l'événement. Juliette Fichet avait épousé un ouvrier, Jean-Baptiste Grumiaux, et le ménage semblait n'avoir guère réussi. Arthur Grumiaux disait qu'en dix ans, il n'avait pas vu une fois, ou à peu près jamais, son père à la maison. Le couple était venu habiter sur la place de l'église de Villers-Perwin. (Une plaque commémorative a été appliquée sur la maison où Grumiaux est né). La maman attendait d'un moment à l'autre la venue de son bébé. Un jour que sa soeur cadette, Ida, lui rendait visite, elle se sentit prête à accoucher et fut aidée par Ida. Celle-ci était d'ailleurs épouvantée parce que totalement ignorante, comme toutes les jeunes filles de son temps, d'un minimum de technique de l'accouchement... Le registre des naissances de la maison communale de Villers-Perwin note, avec la solennité classique des actes non retranscrite ici, que, l'an mil neuf cent vingt et un, le vingt-deux du mois de mars à cinq heures du soir, Grumiaux Jean-Baptiste, Armand, 26 ans, annonce la naissance ce 21 mars, à deux heures du matin, d'un fils né en cette commune de lui et de Fichet Marie-Ghislaine, son épouse. Il lui a donné les prénoms de Arthur-Alix-Ghislain.

Le généalogiste Pol Lambert a pu établir l'ascendance d'Arthur Grumiaux avec une remarquable certitude au moins jusqu'au début du XVII^{ème} siècle. La lignée Grumiaux est originaire de Quevaucamps mais établie à Frasnes-lez-Gosselies depuis quatre générations. Les lignées Fichet et Dumont, celles de la branche maternelle de Grumiaux, sont installées à Fleurus depuis au moins le XVII^{ème} siècle. L'orthographe "Grumiaux" date de Jean-Jacques Grumiaux, né à Quevaucamps en 1743; son père s'appelait encore "Grumeau". On ne sait pas pourquoi on a donné le prénom d'Arthur au nouveau-né. Lors de l'accouchement, nous l'avons vu, Ida était présente. Elle était accompagnée d'un jeune homme avec lequel elle était plus ou moins fiancée mais dont elle se sépara six mois plus tard.

Ce jeune homme était le seul de son sexe dans la maison et s'appelait Arthur. Il est possible que ce fait contribua à donner ce prénom à l'enfant, qui semble inusité dans les lignées apparentées aux Grumiaux. L'enfant porta aussi comme second prénom Alix, qu'il transformera plus tard en Alex, prétendant qu'Alix était un nom de femme. Ce prénom est sans doute dû au fait que sa mère était

femme d'ouvrage chez un pharmacien nommé Alix Pasquier. La famille Pasquier, dont le chef Alix écrivait parfois des poèmes, aimait beaucoup Arthur et ses relations avec lui continuèrent longtemps, même quand elle partit pour les Etats-Unis.

Il faut le noter : la famille de Grumiaux compte beaucoup de musiciens, sans doute de valeur inégale mais d'un niveau très appréciable. Et d'abord, son grand-père maternel, Jean-Baptiste Fichet, surnommé, on ne sait pourquoi, "Joseph", mort en 1961 à l'âge de 91 ans.

Je l'avais rencontré vers 1932 avec son petit-fils à l'abbaye de Maredsous. C'était une personnalité forte. On devinait sans peine que, lorsqu'il avait pris une décision, elle était irrévocable. Un homme d'acier. Il avait passé sept ans à l'armée et ce long service l'avait marqué. Il avait fait partie de plusieurs corps de musique et en avait dirigé quelques-uns. Il avait la connaissance de plusieurs instruments. En réalité, la musique était sa passion. Il donnait des leçons de musique, nous le savons déjà, et il tenait un magasin où il vendait des instruments de musique et des partitions. Le bonhomme avait ainsi enseigné la musique à ses enfants. Il avait un fils et quatre filles, dont l'une mourut à l'âge de neuf ans durant la guerre de 1914-1918. Le fils, clarinettiste et prix de Rome, dirigeait l'harmonie de Saint-Amand. On le retrouve à Paris, où il dirige des orchestres de variétés et, en été, à Mont-Dore, à la tête de l'orchestre du casino.

Deux filles, musiciennes elles aussi, gagnaient leur vie dans des orchestres de cinéma à Charleroi. Nous avons déjà fait la connaissance d'Ida, la marraine de Grumiaux, qui a assisté sa mère lors de son accouchement imprévu. On la voit sur une ravissante petite photo, assise dans l'herbe et jouant avec le petit bébé Arthur. Elle avait environ dix-huit ans et elle était très belle. Sa préférence allait au piano mais elle devait jouer du violon pour gagner sa vie, elle aussi, dans un petit orchestre de cinéma. Elle s'est mariée assez tard et pas avant que son filleul ne soit devenu un grand jeune homme. Elle devint veuve à 46 ans, d'une manière tragique. Son mari travaillait dans les bureaux d'un charbonnage et commençait sa journée très tôt. Elle se levait avant lui pour préparer le petit déjeuner. Un jour, ne le voyant pas descendre, elle monta dans la chambre : elle avait dormi à côté d'un mort. Elle se remaria quelques années après mais son mariage ne fut pas heureux.

Ce petit excursus n'est pas inutile car il apparaît qu'Ida, qui aimait beaucoup Arthur, a reporté sur lui son affection, brisée qu'elle était par la mort de son mari et déçue de son second mariage malheureux. On ne peut pas laisser de côté une telle situation, si l'on veut comprendre le caractère de Grumiaux. Nous y reviendrons. Ida racontait souvent que, lorsqu'elle rentrait de son travail avec

son violon, elle le déposait toujours au même endroit et le petit Arthur tournait tout autour d'elle jusqu'à ce qu'elle ouvre enfin la boîte et lui montre l'instrument qu'il regardait comme fasciné. Mais pourquoi Juliette, la maman de Grumiaux, fut-elle la seule de sa famille à n'avoir pas fait de musique ? On peut en trouver l'explication dans le caractère autoritaire et dur de son père. Quand ce dernier lui proposa d'étudier la musique, Juliette, sans doute mal disposée à ce moment et ayant elle aussi un caractère assez dur, refusa. Elle le regretta ensuite et revint à la charge mais le papa lui donna une réponse sèche et définitive : "Non. Tu as refusé, maintenant, c'est fini". Juliette ne se laissa pas décourager et trouva de quoi gagner sa vie. Elle devint en effet le bras droit d'une dame, propriétaire d'une importante firme de margarine.

On ne pourrait pas non plus comprendre Grumiaux sans connaître sa grand-mère maternelle et expliquer le pourquoi de la grande affection qu'il lui voua toujours. La grand-mère, sans doute lassée de ne pas avoir de nouvelles de son petit-fils, partit en visite de Fleurus, où elle habitait, à Villers-Perwin. Elle trouva le bébé dans son berceau, seul près du poêle tout rouge et hurlant de toutes ses forces. Une grosse araignée était descendue de son fil et s'était installée dans le nombril de l'enfant. Tout psychologue a beau jeu de penser qu'ici réside l'origine de l'horreur non dissimulée de Grumiaux pour ces petites bêtes... Mais la grand-mère, indignée de cette situation qu'elle attribuait à la négligence de la maman, prit l'enfant dans ses bras et partit avec lui pour Fleurus. En pratique, ce fut elle qui s'occupa désormais de lui avec une grande affection et continua même quand le ménage Grumiaux, par ailleurs peu solide, vint habiter Fleurus.

Cet ensemble de réalités qui ont constitué l'ambiance de la petite enfance d'Arthur peuvent mieux faire comprendre les divers aspects de son caractère, à la fois son énergie, quelquefois impérieuse - même tout jeune, comme nous le verrons sous peu - mais aussi sa grande douceur et son besoin d'affection. L'influence du grand-père, autoritaire et exigeant, fut mitigée par la tendresse presque amoureuse que lui prodiguait Ida et par l'affection vigilante de la grand-mère. Il fut surtout éduqué par des femmes. Il ne vit guère son père et l'influence du grand-père, hormis l'enseignement de la musique, semble avoir été neutralisée par l'affection des deux femmes. Le petit Arthur est entouré de sa grand-mère, de sa mère, et d'Ida. Il n'est pas sans se rendre compte de ce qu'il doit à son grand-père mais ce dernier est beaucoup trop âgé pour pouvoir entrer de plain-pied dans la vie de son petit-fils. On ne mentionne nulle part de petits amis ou de petites amies. Arthur semble presque toujours vivre avec des grandes personnes et surtout des femmes. Il lui manque un père, jeune, qui puisse le comprendre. Tout cela sera pour lui, sans qu'il s'en rende compte, un drame.

La belle photo où on le voit debout dans un fauteuil, gracieux dans un costume bien taillé et qui lui convient parfaitement, le montre souriant délicatement, peut-être avec une certaine tristesse rentrée. Ses yeux sont impénétrables dans leur très belle profondeur. Tel qu'il est, il restera toute sa vie, laissant entrevoir nettement son autorité, souriant délicatement, aimable, mais toujours réservé avec quelque chose d'impénétrable.

Le petit violoniste de Fleurus

Le grand-père commença à donner des leçons à son petit-fils. Au bout de deux ans, l'enfant jouait si bien que l'on céda à la tentation de lui faire donner de petits concerts. Le violoniste jouait debout sur la table d'un estaminet. Grumiaux lui-même a gardé un souvenir précis du premier vrai concert qu'il donna dans un cinéma de Fleurus. Il le raconte en 1962 dans une interview de Guy Mertens, parue dans le "Pourquoi Pas ?" du 12 octobre 1962 :

- Votre premier récital ?
- C'est un grand mot ! Disons une exhibition, à cinq ans et demi, dans un cinéma de Fleurus, entre deux séances. Au dernier morceau, j'ai dit au public : "Si on ne se lève pas, je ne continue pas !".
- Bigre !
- Oh, ce n'était pas fatuité de ma part : je jouais la Brabançonne...

De pareilles interventions assez sèches sont restées dans ses habitudes. Des années plus tard, j'étais avec lui dans le train Bruxelles-Paris, qui allait démarrer. Un jeune homme entra dans le compartiment, enleva ses chaussures et mit les pieds sur la banquette en face de lui. Je vis le faciès de Grumiaux se crispier mais il ne dit rien. Peu après, le contrôleur vint à passer. Grumiaux l'interpella à très haute voix et, fixant du regard le jeune homme désinvolte, dit : "Monsieur, pouvons-nous enlever notre pantalon ?". Un jour, dans un restaurant, je le vis se lever de table sans avoir prononcé la moindre parole. Il se dirigea vers une table voisine et demanda autoritairement à un monsieur assez snob de cesser de fumer son cigare.

Durant ses études au Conservatoire de Charleroi, il donna, entre 1926 et 1932, une bonne vingtaine de concerts environ, en plus de la "grande première" du Cinéma Palace de Fleurus. Tous accompagnés par sa marraine, Ida Fichet. Il se produisit dans plusieurs petites villes de Wallonie. Un peu après neuf ans, il alla aussi en Flandre, à Louvain, en 1930 où il joua du violon mais aussi

du piano. L'association Arbeidersopvoeding (Education ouvrière) relate ce concert avec grand enthousiasme. Madame Cheron a pu regrouper des extraits de presse qui supposent de nombreux autres concerts, dont les programmes deviennent progressivement plus importants. Grumiaux a travaillé au Conservatoire de Charleroi jusqu'à onze ans, en 1932. Il en sortit couvert de toutes les médailles possibles. Premier prix de violon avec la plus grande distinction, premier prix de piano, etc... Revenu à Fleurus après la distribution des prix, il est attendu par la petite ville avec grand enthousiasme et conduit à la place de l'église, où il est accueilli avec fanfare et discours... Personne ne songeait à mettre en doute qu'il fallait l'envoyer au Conservatoire de Bruxelles et Mr. et Mme Henry firent toutes les démarches possibles pour faciliter cette réalisation. Mr. Henry, raconte-t-on, alla jusqu'à conduire Grumiaux chez son tailleur pour lui commander un costume vraiment chic et à bon prix, son protégé devant jouer sous peu devant Sa Majesté. Je crois savoir, de fait, qu'avec son grand-père, il fut reçu à la Cour et je n'oserais affirmer que ce ne fût pas par la Reine Elisabeth. Ni le jeune Grumiaux ni son grand-père ne rapportèrent de cette rencontre un souvenir exaltant. Une dame d'honneur fit au grand-père, si chatouilleux dans son amour-propre, une demande malencontreusement formulée, équivalente à ceci : "Que souhaitez-vous recevoir ?". La réponse aurait été : "Nous ne mendions rien".

Les résultats de Grumiaux au Conservatoire de Charleroi provoquaient des hésitations. Fallait-il qu'il pousse à fond l'étude du piano ou du violon ? Arthur racontait qu'à nouveau, le grand-père aborda le problème, comme un vieux capitaine de navire prend la barre en cas de tempête : "Il y a beaucoup plus de pianistes que de violonistes" et, comme toujours, il dicta la réponse. Personne ne lui fera le reproche d'avoir dirigé le jeune homme vers le maître Alfred Dubois. Celui-ci, membre du jury qui avait décerné au petit Grumiaux sa médaille de violon, décida qu'il le ferait entrer dans sa classe, bien qu'il n'ait encore qu'onze ans. Une fois de plus, le grand-père avait parlé et commandé mais, une fois de plus, il avait encore eu raison.

Chapitre 2

L'éclosion rapide d'un tempérament musical Alfred Dubois

Alfred Dubois est né à Molenbeek-Saint-Jean, de parents verviétois, le 19 novembre 1898. Il était un remarquable musicien et un violoniste de très grande qualité. Il n'a cependant pas eu de véritable renommée internationale. Les motifs de cette situation imméritée sont complexes. Nous sommes en Belgique et, si nous connaissons les qualités de notre pays, nous connaissons aussi ses défauts. Parmi ceux-ci, le peu d'encouragements prodigués aux artistes. L'Etat veille sur le confort de la vie de ses citoyens; ceux-ci tiennent à leur confort et sont assez près de la matière, sans grandes envolées spirituelles. Comme on le dit volontiers, s'il n'est pas poussé, s'il n'y a personne derrière lui, l'artiste risque fort de ne pas trouver la manière de percer. Dubois n'a eu personne et sa femme elle-même n'avait pas les qualités nécessaires pour l'épauler. Il lui manquait une ambiance qui l'eût fait triompher. C'était un grand jeune homme très élégant qui avait un coeur large et généreux. Grumiaux l'aimait beaucoup et Dubois le traitait comme s'il était son petit frère. Ils étaient liés par une très grande amitié et même une certaine familiarité. Selon certains, il n'est pas exclu que ce fût lui qui initia le jeune Grumiaux aux raffinements d'une grande cuisine et aux vins qui doivent l'accompagner...

Mais Dubois était loin de s'arrêter à ce genre d'éducation. Il s'occupait de la formation de son élève jusqu'à lui apprendre comment rédiger une lettre. Plus important encore, il lui conseillait de se présenter à tel concours ou de s'en abstenir; il le faisait réfléchir aux concerts qu'il devait accepter de donner et à la raison d'un refus. Comme nous le verrons, lui-même se chargeait de le lancer dans tel ou tel concert. Arthur a été son assistant pendant huit ans et, à son décès prématuré et inattendu (dont il souffrit beaucoup) en 1949, vers l'âge de 51 ans, il reprit sa classe. Il est émouvant de lire certaines lettres de Dubois qui manifeste sa sollicitude attendrie envers Arthur. Citons-en une, qui date du 18 juillet 1935.

Mon cher petit,

Tu recevras à un prochain courrier la partie de Beethoven doigtée. A propos de Charleroi, j'ai en effet proposé à M. Quinet que tu joues avec moi à un prochain concert le double concerto de Bach. Il sera temps de travailler cela quand l'engagement sera fait. Quant à Radio catholique, tu peux y jouer une fois avec un petit cachet, mais pas davantage, car parfois M. Meer abuse un peu des jeunes artistes.

A bientôt donc de tes bonnes nouvelles; entre-temps, bien affectueusement,

(s.) Alfred Dubois

P.S. Si tu es content de l'archet que tu joues en ce moment, je te le laisserai pour 350 francs. Réfléchis donc bien à cela et, si tu l'achètes, tu peux me le payer en versant à mon compte chèque postal, n° 20.76.38, le montant de cette baguette. Bien des compliments à tes grands-parents.

C'est au moment où Grumiaux commença à fréquenter le Conservatoire de Bruxelles que j'eus l'occasion de faire sa connaissance et de nouer avec lui des liens d'amitié qui restèrent très fidèles. Pour aller de Fleurus à Bruxelles, au moins au début, le grand-père accompagnait son petit-fils et prenait place avec lui dans un train. C'est là qu'un jour, un moine de Maredsous, originaire de Charleroi, Dom Marcel Boval, les rencontra. Ils lièrent conversation. Le moine s'intéressait à la musique et, à temps perdu, s'exerçait à la flûte. Le grand-père présenta non seulement son petit-fils, dont le religieux avait déjà entendu vanter les talents à Charleroi, mais il lui fit jouer du violon dans le train en marche... Le Père, qui me raconta l'anecdote, fut émerveillé et invita le grand-père et son petit-fils à venir en visite à Maredsous.

Cela se réalisa peu après cette rencontre. Je me souviens d'avoir été appelé pour une visite et je les trouvai dans le grand parloir de l'abbaye. J'entendis jouer Grumiaux pour la première fois. Il joua une séquence d'une partita de J.-S. Bach. Pas la moindre faute, une sonorité déjà très belle, qui me sembla même personnelle. Evidemment, ce n'était pas encore le grand Grumiaux avec sa sonorité large et souple mais, avec le recul, je puis dire que tout cela était déjà présent, comme encore secrètement enfoui dans le jeu de l'enfant. Il avait, je pense, douze ans à cette époque. Maredsous avait alors une école de métiers d'arts dans laquelle on enseignait l'orfèvrerie, l'ébénisterie, etc... La section d'ébénisterie avait reçu d'une personne dont j'ignore le nom une sorte de "secret de fabrication" de violons. On avait commencé l'expérience. Les bois utilisés étaient de qualité mais la réalisation de l'instrument était très discutable, un peu plus voisine de l'ébénisterie que de la lutherie. La sonorité du violon n'était pas mauvaise, un peu proche de celle de l'alto, elle ne manquait pas de portée mais grâce à des artifices quelque peu problématiques : l'épaisseur très mince de la table supérieure qui pouvait faire craindre pour sa résistance à la pression, le chevalet un peu haut et, conséquemment, les cordes un ou deux millimètres trop distantes de la touche. Je fis apporter un violon. Je vois encore le petit Grumiaux le prendre par le manche et, même avant de le regarder, glisser la main gauche sur le manche. C'était un geste qui lui fût familier pour toujours et il

garda la hantise de la plus rigoureuse fabrication du manche qu'il voulait de telle largeur et de telle inclinaison. Il regarda le violon en le faisant tourner, prit l'archet et joua quelques notes, guère davantage. Sans hésiter, calmement, avec la loyauté d'un enfant mais aussi l'autorité d'un connaisseur, il dit : "Non, je ne joue pas ce violon, je ne l'aime pas, le manche me fait mal et il faut trop presser sur les cordes". Ce fut tout et irrévocable... La fabrication de ces instruments fut arrêtée plus tard; il est probable qu'en continuant la recherche, en s'adressant à un bon luthier, l'école eût été à même d'arriver à de bons résultats. Mais là n'est pas le problème. L'excursus me semblait en valoir la peine parce qu'il montre déjà le futur maître avec une exigence de qualité qui deviendra parfois exacerbée, martyrisant les luthiers...

On a pu constater l'intérêt affectueux que le professeur portait à son élève et que le temps ne diminuera pas. On verra Alfred Dubois, en 1941, alors que Grumiaux avait 20 ans et était devenu son assistant, s'étonner que, chaque jour, le jeune homme fût contraint de retourner à Fleurus après son travail. Le "fût contraint" n'est pas excessif car on devine, en dessous de ce régime de vie, la poigne du grand-père, qui continuait à traiter son petit-fils comme s'il avait toujours quatorze ans. Dubois, sans hésiter, écrivit une lettre qui devait flatter l'orgueil des grands-parents mais leur faisait entrevoir aussi qu'il était raisonnable de modifier quelque peu leurs rapports avec leur petit-fils. La lettre vaut la peine d'être lue telle qu'elle est.

Ucde-Bruxelles, le 3 novembre 1941

Chers Monsieur et Madame Fichet,

Vous n'ignorez pas que, depuis quelque temps, j'ai conseillé à Arthur de faire l'impossible pour habiter Bruxelles. La formation nouvelle, notre quatuor où je n'ai pas hésité à prendre Arthur comme disciple, nous ouvre des possibilités nouvelles mais a également ses exigences. Il est aussi nécessaire qu'il soit plus régulièrement mêlé au monde musical et autre, et qu'il assiste régulièrement aux nombreuses manifestations de la vie musicale bruxelloise. La chance a souri à nos projets puisque, dans les meilleures conditions grâce à M. Robert Maas, une chambre confortable s'offre à Arthur dans une famille bien connue de notre grand celliste. Il aura la chance d'habiter à quelques minutes de chez moi et de chez Robert. Je crois donc que voilà réunies les meilleures conditions pour Arthur, tout jeune homme venant habiter une grande ville. Je viens vous demander, chers Monsieur et Madame, d'encourager votre petit-fils à réaliser pour lui ce qui sera un grand changement. De notre côté, nous serons toujours là pour l'accueillir, le guider et le conseiller. La question matérielle sera facilement résolue, avec un peu d'intelligence, le ravitaillement se fera bien et puis... nous sommes toujours là.

Je tenais donc à vous faire savoir que je compte sur vous pour réaliser ce nouveau changement dans la vie d'Arthur, petit sacrifice pour vous, grand sacrifice pour lui. C'est la vie, il faut progresser et lutter. Et chaque semaine votre petit-fils sera chez vous. Soyez fiers de le voir faire son chemin. Persuadé que, cette fois encore, vous serez entièrement d'accord avec moi pour le plus grand bien de votre déjà grand jeune homme, je vous adresse, chers Monsieur et Madame Fichet, mes plus sincères et sympathiques salutations".

Un vrai petit chef-d'oeuvre que cette lettre. Elle montre chez son auteur l'affection vraie qu'il porte à Arthur; elle prouve aussi qu'il connaissait bien le grand-père... Malgré tout, il fallut presque un an pour que ce projet se réalisât. On le remarquera : la lettre est adressée aux Fichet, non à la mère de Grumiaux. C'est qu'en fait, ce sont eux qui, depuis des années, disons depuis la toute petite enfance de Grumiaux, en ont pris la responsabilité. Quelles étaient les réactions secrètes de Grumiaux, face à ce nouveau genre de vie que propose Dubois ? On ne peut mettre en doute qu'il vouait de la reconnaissance à ses grands-parents mais il semble évident qu'il devait se sentir désireux de respirer un peu librement et de pouvoir vivre dans une grande ville aux possibilités multiples, particulièrement celles d'un enrichissement de culture, et d'avoir devant soi des visages nouveaux avec des horizons plus vastes. Cette préoccupation de lancer son disciple s'était manifestée bien des fois déjà, nous aurons encore l'occasion de le constater.

Le Conservatoire

Si Grumiaux y fut un élève exceptionnel, provoquant des crises de jalousie chez ses aînés, il n'était pas pour autant un élève sage et modèle. Non pas qu'il se laissât aller à des gamineries, ce qui ne correspondait guère à son tempérament, mais on a l'impression qu'il s'autorisait à faire certains choix entre ses cours. Cela lui valut quelques démêlés avec l'autorité. Des lettres en font foi, mais Arthur y répond avec une froide politesse et une assurance assez hautaine qui ne pouvait manquer d'attirer sur lui certaines foudres dont il ne semble par ailleurs nullement préoccupé. C'est un côté de son caractère qu'il est bon de remarquer et qui lui restera toute sa vie. Bon, plutôt timide mais ne supportant pas qu'on lui marche sur les pieds ou qu'on le traite avec une certaine désinvolture. On a l'impression qu'il n'était pas du tout friand de la classe d'orchestre et qu'il ne faisait rien pour éliminer les motifs qui pouvaient faire excuser son manque d'assiduité.

Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

Bruxelles, le 3 mai 1935

Monsieur,

Monsieur Defauw me signale votre absence du cours d'orchestre. Je tiens à vous faire remarquer que toute absence doit être justifiée par une autorisation préalable de ma part ou par la production d'un certificat constatant votre impossibilité de vous rendre au cours. Je me verrai obligé, à l'avenir, de sévir avec la dernière rigueur contre les élèves qui s'absentent des cours sans y être dûment autorisés. Je compte que cet avertissement sera entendu tout spécialement en ce qui concerne les cours parallèles et en particulier pour ce qui regarde le cours d'orchestre. Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Ce ne fut cependant pas l'unique fois que l'élève Grumiaux se permit de s'absenter et il semble bien que, cette fois, le directeur lui-même, Joseph Jongen, lui ait envoyé une observation sévère. Grumiaux répond à une lettre du 29 novembre 1935. La réponse est polie, elle est aussi très nette et il est difficile de ne pas y sentir une certaine impertinence, bien abritée sous de prochaines prestations importantes, dont l'une... au Conservatoire même.

Fleurus, le 1er décembre 1935

Monsieur le Directeur,

J'ai pris connaissance de votre lettre du 29 novembre au sujet de mon absence du jeudi 28 écoulé au cours d'orchestre à 14 heures.

Mon professeur, Monsieur Alfred Dubois, m'appelle chez lui les jeudis exactement à la même heure pour travailler mon programme que je dois exécuter à la Maison d'art, 185, Avenue Louise, ce mardi 3 décembre à 20 h.45, en même temps que le morceau que je vais interpréter avec accompagnement d'orchestre à la distribution des prix, le 12 décembre au Conservatoire de Bruxelles. Je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, mes sincères salutations.

*(s.) Arthur Grumiaux
Violoniste*

L'administrateur-secrétaire Jean Van Straelen en avait déjà fait la remarque à Alfred Dubois : "Dites donc, il n'a pas très bon caractère, votre jeune Grumiaux".

Du tac au tac, Dubois répondit : "Vous voulez sûrement dire qu'il a du caractère ?".

Grumiaux a décroché son premier prix de violon au bout de deux ans, en 1935, et, quand il rentre à Fleurus, ce fut du délire collectif. Les journaux locaux publient des articles assez hyperboliques de deux à quatre colonnes avec photo. Notamment le Journal de Charleroi du 29 juillet 1935, qui intitule son article, d'un "envoyé spécial" :

LA BRILLANTE MANIFESTATION EN L'HONNEUR D'UN JEUNE PRODIGE A FLEURUS

Nous ne reproduirons pas le texte de ce long article mais nous en donnons le contenu. Aux abords de l'hôtel de ville, grande animation. Trois sociétés de musique sont présentes, invitées par le collègue échevinal. L'article énumère les mérites du héros de la fête: premier prix de musique de chambre et premier sur 15 concurrents au cours de violon, classé deuxième au cours supérieur d'harmonie en 1ère année. A 14 ans, le voici inscrit au cours de virtuosité. Un cortège se forme, composé des personnalités de la commune et des familles; les trois corps de musique agrémentent le cortège qui s'étire dans les artères de la ville où la foule ovationne Grumiaux. Arrivée dans la salle des fêtes de l'hôtel de ville, discours du bourgmestre qui remet en cadeau à Grumiaux un archet de valeur, peut-être le Sartory proposé, on s'en souvient, par Alfred Dubois. Fleurs, applaudissements frénétiques et remerciements de Grumiaux et du grand-père. Puis, le jeune violoniste interprète de mémoire un concerto de Paganini et le Rondo capriccioso de Saint-Saëns. Ovation indescriptible, derniers remerciements du bourgmestre et la salle se vide à regret.

Graham T. Smalwood, un journaliste anglais correspondant du Washington Post à Bruxelles, l'a interviewé et écrit à son sujet :

"Il est très gentil mais rougit et s'agite quand il parle avec quelqu'un qu'il ne connaît pas, alors que, sur l'estrade, il est aussi calme qu'un concombre".

Si la comparaison eut pu déplaire à Grumiaux, ce qu'elle veut exprimer est strictement exact et il sera très rare que Grumiaux soit surpris par l'angoisse sur la scène. D'après Eric Feldbusch, qui écrivit dans l'annuaire 1993 de l'Académie royale de Belgique une notice sur Arthur Grumiaux,

voici quelle serait la liste complète des distinctions dont il fut honoré.

Au Conservatoire royal de Bruxelles : en 1934, premier prix de solfège, premier prix d'histoire de la musique; en 1935, premier prix de violon; en 1936, premier prix d'harmonie, diplôme supérieur de musique de chambre; en 1938, premier prix de contrepoint; en 1941, premier prix de fugue et prix Gevaert, dans la classe de Jean Absil. En dehors du Conservatoire : prix Henri Vieuxtemps à Verviers en février 1939; prix François Prume à Stavelot en août 1939.

Beaucoup d'admirateurs de Grumiaux se demandent comment il ne s'est pas présenté au concours Isaye et au concours de la Chapelle Reine Elisabeth. De fait, cette abstention peut paraître étrange. Elle s'explique aisément par les exigences d'Alfred Dubois, par la fidélité de Grumiaux à son professeur, peut-être aussi par un manque d'élasticité du règlement de la Chapelle musicale. Il est bon ici de rappeler les motifs de la fondation et de la construction de la Chapelle Reine Elisabeth.

La Belgique, voulant conserver la gloire de son "Ecole du violon", avait instauré un concours international intitulé "Concours Ysaye", en mémoire de son grand violoniste. En 1937, ce concours fut une débâcle, et pas un Belge n'en fut lauréat... Ce n'est pas le lieu ici de faire le diagnostic de cette déroute. Mais il était cependant évident que les candidats des autres pays recevaient une préparation à ce concours et que l'accès à une telle préparation leur était facilité. La fondation et la construction de ce qui sera appelé "Chapelle Musicale Reine Elisabeth", la Reine se préoccupant beaucoup de la culture musicale en Belgique, correspondent en partie à la volonté de préparer de futurs lauréats belges, évitant ainsi que la Belgique musicale n'ait toujours à récompenser que des lauréats d'autres pays. Cette chapelle, qui commença à fonctionner en 1939, recevait gratuitement les jeunes violonistes estimés capables d'une candidature au concours et leur prodiguait dans ce but des cours adaptés. Charles Houdret en était l'administrateur et, docile au désir de la Reine, qui s'y intéressait très concrètement, cherchait les sujets les plus brillants pour leur permettre un départ éblouissant. Il demanda Grumiaux mais Dubois lui répondit qu'il n'était pas question de confier son élève à un autre maître (en l'occurrence Henri Koch) pour une si longue période. Cette réponse équivalait à une fin de non recevoir, étant donné le règlement prévu à cette époque. Michel Stockhem rapporte ces circonstances dans son livre "La Chapelle Musicale Reine Elisabeth" (Bruxelles, Duculot, 1993) et elles sont éclairantes.

A Paris, chez Georges Enesco

Ce fut Alfred Dubois lui-même qui conseilla à son élève (et on aime à souligner ici sa largeur de vue) d'aller suivre à Paris six semaines de cours de maîtrise que donnait le grand violoniste mondialement connu Enesco. Ici se situe une anecdote dont Grumiaux n'était pas peu fier.

Enesco lui fit jouer un Bach ou plutôt, selon Grumiaux lui-même, une sonate de Beethoven. Madame Enesco, née princesse Cantacuzinu, entra dans la chambre à musique quand le morceau était terminé. "Quel dommage que vous ne soyez pas venue plus tôt, lui dit Enesco, vous auriez entendu un Bach le plus merveilleux qui soit".

Grumiaux a toujours conservé une grande admiration pour Enesco. Cependant, sur le moment même, il ne croyait pas avoir enrichi ses connaissances ni son jeu en suivant ses cours. En effet, son enseignement avait porté uniquement sur des oeuvres du répertoire classique qu'il avait déjà étudiées au Conservatoire. Plus tard, il devait néanmoins se raviser. Laissons le jeune artiste s'exprimer :

"Deux ou trois ans plus tard, je me suis aperçu que j'évoluais sensiblement dans le sens que préconisait Enesco et j'en venais à faire miennes les phrases que je lui avais entendu dire. Je me demande si c'était en vérité un effet "à retardement" de ses leçons ou, tout simplement, l'évolution normale du "vieillissement". Vous savez bien, on devient plus exigeant en ce qui concerne la pureté du style, on recherche une interprétation plus en profondeur, on s'attache à la musique plutôt qu'à l'instrument".

Ces "confidences" qu'il fit dans une interview publiée par le journal Beaux-Arts en novembre 1959, sont vraiment très précieuses. D'abord parce que ce genre de confidences est très rare chez lui. Ensuite, cela dément certaines assertions de ses détracteurs qui le considèrent comme un génie, né comme il est et qui, sans réflexion intelligente, exhibe son talent inné. Au contraire, et au début d'une étonnante carrière, Grumiaux nous dévoile comment il réfléchit à son interprétation, comment il conçoit qu'elle puisse évoluer, s'enrichir tout en restant personnelle.

Une telle prise de position pour ce qui regarde le jeu du violon et l'interprétation laisse deviner ce qui sera toujours la pensée de Grumiaux, ce qui dominera son enseignement et ce qui en fera le farouche ennemi du faux brillant et d'une sorte de surenchère de la virtuosité qui risque de compromettre l'essentiel de la vraie musique pour en faire une occasion d'exhibition. On admire aussi une telle maturité de jugement chez un jeune violoniste, à la veille de "décoller" de la scolarité

pour accéder, sans plafonner, à une altitude qui ne peut plus se mesurer. Ses craintes étaient prophétiques et, au fur et à mesure qu'il devenait "le grand Grumiaux", elles le singularisaient. Non pas qu'il fût de nature pessimiste, mais il avait très tôt dépisté ce qui allait devenir une réalité déplorable contre laquelle il croyait devoir lutter et contre laquelle il faudrait bien continuer à lutter.

Les premiers vrais concerts

Ici, comme très souvent, les notes d'Amanda Grumiaux, souvent pillées, sont infiniment précieuses. Elle pense avoir vu Grumiaux pour la première fois durant l'hiver 1936, à la Maison d'art. Elle a, sur cette rencontre, des réflexions croustillantes. Mais suivons ses explications sans entrer dans tous les détails qu'elle nous en donne, retenant seulement ce qui nous intéresse pour éclairer le personnage.

Cette Maison d'art, située au 185 de l'avenue Louise à Bruxelles, fut réorganisée par Charles Leirens. Elle était à l'origine une très belle maison de maître avec une imposante porte cochère où pouvaient entrer les voitures. Auparavant, elle avait appartenu à Octave Maus (1856-1919), juriste, musicologue et philanthrope, qui avait fondé, en 1894, les concerts de la "Libre esthétique", où l'on ne craignait pas de jouer la musique depuis César Franck jusqu'à Darius Milhaud. Cette entreprise fut aussi celle des brillants concerts "Pro Arte", de Paul Collaer (1891-1990). Mais Charles Leirens, achetant la maison de Maus, en prolongea l'entrée jusqu'au jardin et en fit une ravissante petite salle qui pouvait recevoir une soixantaine de personnes. Sur les côtés, avec beaucoup de goût, il avait fait ouvrir une douzaine de niches où il avait disposé, ramenées de Paris, des sculptures de têtes d'Extrême-Orient. Un cadre exceptionnel.

De nouveau, Alfred Dubois, soucieux de l'extension de la renommée de son élève, avait demandé à Leirens de lui faire donner un concert dans cette Maison d'art.

Uccle, le 21 septembre 1935

Mon cher petit,

"Je t'ai fait engager pour une séance à la Maison d'art à Bruxelles, au cours de l'hiver prochain. Tu joueras une

sonate d'Ysaye pour violon seul, la 3ème en ré mineur, cela te fera un beau succès".

(s.) Alfred Dubois

Le professeur appelle toujours Grumiaux "mon petit". On le sent vraiment désireux de voir son élève marcher vers le succès. Ce sera le premier concert professionnel de Grumiaux et, si le programme n'est pas chargé, le choix de la pièce à jouer prouve la confiance du maître pour les capacités de son élève, malgré les difficultés de la sonate.

Alors que Leirens se réservait l'organisation des concerts du Palais des Beaux-Arts, Amanda se voyait confier celle des "petits" concerts dans la Maison d'art; elle ne dit rien de celui-ci. Elle avoue elle-même qu'elle n'aimait pas les enfants prodiges. Par devoir, elle devait tout de même passer dans la salle pour vérifier si tout allait bien. Elle le fit mais les genoux nus du grand garçon en culottes courtes l'agacèrent et elle remonta dans son bureau sans rien écouter. C'est dommage car il nous manque son jugement, que Grumiaux, nous le verrons, appréciera par-dessus tout. Un compte rendu de Jacques Stehman dans Pro Musica (n° 12) commence la série des réflexions sur l'interprétation de Grumiaux qui se répéteront souvent sans se copier et avec une constance significative dans leur contenu :

"Dès les premiers coups d'archet, on est fixé : c'est là une personnalité. La beauté des attaques, les sonorités souples et pleines, la luminosité et la solidité de la technique, l'assurance dans les difficultés, la maîtrise avec laquelle cet enfant domine l'esprit et la lettre des oeuvres, tout cela ne nous trompe pas. Arthur Grumiaux, élève du bel artiste qu'est Alfred Dubois, sera un violoniste de grande classe".

Ce sera désormais le compte rendu type, peut-on dire, de ceux qui s'échelonneront tout au long de la trop courte carrière de Grumiaux. Le voici à présent déjà quelque peu immergé dans un monde nouveau. Nous ignorons quelles furent ses réactions intimes au moment de ce "décollage", où il abandonne presque totalement toute scolarité. Mais, précisément, cette absence de toute réaction communiquée peut faire légitimement supposer chez lui une attitude qui doit être soulignée et qui, à notre avis, caractérisera son attitude en face de sa carrière qui s'ouvre et ne fera que grandir. Il ne s'agit pas d'orgueil. Grumiaux a pris conscience de ce qu'il a en lui et de ce qu'il doit et peut communiquer. Cela lui procure, en face des événements musicaux qui touchent sa vie, un

grand calme, une parfaite sérénité. Quand il s'agit de s'exprimer dans son jeu, il n'éprouve aucune terreur, aucune appréhension, il se sent capable de communiquer ce que la partition qu'il interprète lui suggère d'exprimer et il est tout entier absorbé par le message qu'il veut faire passer dans la salle. C'est pourquoi, si on le voit concentré sur ce qu'il exécute, parfois les yeux fermés, il n'oublie pas ses auditeurs et il n'est pas pour autant séparé d'eux. Il désire, au contraire, qu'ils participent avec lui et le plus activement possible à ce qu'a voulu dire le compositeur et il "sent" les réactions vraies, intimes et non exprimées par la salle, comme il "sent" aussi l'inaptitude des auditeurs... à entendre. Il ne se fait pas prier pour exprimer son irritation devant une salle qu'il juge dans son ensemble incapable de "pénétrer" la musique. Ce sera la salle qui sera comblée par l'exhibitionnisme violonistique.

Toutefois, le Grumiaux de la scène est différent du Grumiaux de salon. Ici, il donne l'impression de se sentir moins à l'aise et il ne multiplie pas ses interventions. Il faudra plutôt les lui soutirer. C'est ainsi qu'il sera bien difficile de réussir une interview avec lui, au cours de laquelle il se montre toujours l'homme de peu de paroles, répondant à l'essentiel et ne cachant pas qu'il a bien l'intention d'en rester là. Comme nous l'avons déjà dit, Grumiaux préfère réserver ses forces d'expression quand il joue. Il a une certaine horreur du bavardage à propos de la musique. Elle est pour lui une chose trop sérieuse pour que l'on en parle trop.

Il y a aussi un autre Grumiaux, celui de la table. Ici encore, il se trouve à l'aise, surtout s'il est chez lui. Et c'est sans doute parce qu'il s'y reconnaît dominant la situation. Car il est excellent cuisinier, excellent Force connaisseur de vins. Il est aussi joyeux convive et se montre entièrement détendu et plein d'humour.

Fermons cette parenthèse, non superflue, à notre avis, pour rejoindre le Grumiaux de la scène et sa volonté de communication avec les auditeurs. Au mépris de la chronologie, il nous faut citer l'une ou l'autre lettre significative à cet égard. Ainsi à Amanda, le 14 novembre 1946 :
"Tu m'as demandé si j'avais dégelé les Hollandais. Eh bien, ils l'étaient... Le président de la société, l'administrateur, etc..., m'ont dit qu'ils espéraient que je reviendrais bientôt. Tant mieux, j'en serais très heureux, parce que ce sont des gens sympathiques".

Grumiaux communique avec la salle et a besoin d'un "cadre" réceptif et chaud. Aussi se montre-t-il impitoyable pour les auditeurs d'un concert qu'il donna à Bruxelles pour une oeuvre, en 1973 :

"Il y a deux jours, j'ai joué pour une oeuvre à Bruxelles devant un public que je n'aimais pas, très snob, pas sympathique et froid. Des gens qui ont beaucoup d'argent et qui n'y comprennent rien, la salle était pleine de ces gens-là. Aucune atmosphère. Seulement quelques personnes étaient là pour jouir de la musique... et non pour se montrer dans une nouvelle robe ou avec de nouveaux bijoux ! Cela ne me fait aucun plaisir de jouer devant un tel public..."

C'est le 8 mars 1936 (il allait atteindre ses quinze ans) que Grumiaux joue pour la première fois avec orchestre en dehors du Conservatoire. C'est donc un événement. A Charleroi, il jouera, sous la direction de François Rasse, le double Concerto de Bach avec Alfred Dubois, comme celui-ci, on s'en souviendra, l'avait promis. Mais il va vite en prendre l'habitude et, six semaines plus tard, il joue, à Tirlemont, le Concerto de Mendelssohn sous la direction d'André Sarly. L'année suivante, encore à Charleroi et sous la direction de Fernand Quinet, il étrenne le Concerto de Tchaikovsky.

Le 27 novembre 1938, au Conservatoire de Charleroi, il entame avec un collaborateur qui lui sera très fidèle, Léon Degraux, une série de récitals qui seront tous très appréciés. Il serait fastidieux de les rappeler spécifiquement autant que d'en transcrire les comptes rendus unanimes dans leurs louanges et qui ne nous révèlent rien d'autre que ce que nous savons déjà de Grumiaux, de son jeu et de sa jeune personnalité. On trouvera en appendice de ce livre une liste détaillée de tous ses concerts et ses récitals.

Force nous est de faire un choix, toujours délicat, nous bornant aux concerts qui sont liés à des événements importants pour lui et aux comptes rendus qui nous font mieux découvrir son jeu, son interprétation et, si possible, ses réactions.

Il nous faut néanmoins écrire quelques lignes sur son accompagnateur, Léon Degraux. De 1926 à 1939, il fut accompagnateur des solistes des concerts du Conservatoire royal de Liège. Très jeune, il avait été nommé professeur au Conservatoire de Charleroi et il est possible que Grumiaux l'ait connu alors qu'il y était élève. C'était un personnage plutôt grave, assez fermé sur lui-même mais un excellent musicien. Il joua très souvent avec Grumiaux, même à l'étranger, mais il n'aimait pas, pour des motifs de santé, semble-t-il, voyager au loin. C'est pourquoi Grumiaux dut faire appel à un autre pianiste.

De nouveaux élans coupés par la guerre

On pourrait dater le véritable point de départ de la grande carrière de Grumiaux en 1939, l'année de ses 18 ans. Après avoir remporté, à Verviers, le premier prix Vieuxtemps, à l'unanimité des jurés, il fut invité le 28 avril par Marcel Cuvelier, directeur de la Société Philharmonique, à jouer le Concerto de Mendelssohn au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, avec le célèbre chef d'orchestre Charles Münch. Tout le monde connaît Marcel Cuvelier, créateur durant la guerre des Jeunesses Musicales, qui a dirigé durant des années avec brio le Palais des Beaux-Arts. Grumiaux l'estimait surtout, et peut-être avec une certaine exclusivité, pour ses qualités d'organisateur. Le concert fut un grand succès et La Nation Belge en donna un compte rendu enthousiaste.

Une petite parenthèse dans ses prestations. Un voyage à Rome pour prendre part, avec de jeunes diplômés des universités, des écoles des Beaux-Arts et des Conservatoires royaux, à l'inauguration de l'Academia Belgica. En plus de ses amis du Conservatoire, il avait comme compagnons de voyage, entre autres, le pianiste et compositeur Marcel Quinet (sans lien de parenté avec Fernand Quinet) et le compositeur Sylvain Vouillemin. C'était fort probablement la première fois que Grumiaux voyait Rome et aussi sans doute la première fois qu'il entrait en Italie.

On ne connaît rien de ses réactions sur la visite de cette ville et de ce pays où sa future carrière le mènerait souvent.

En juin, il jouait avec l'orchestre de l'I.N.R., le cinquième concerto de Vieuxtemps, sous la direction de Léon Jongen. Moins de quinze jours plus tard, un autre concert à Spa, dirigé par René Defossez, où il joua Mendelssohn. En août, comme nous l'avons déjà signalé, il reçut le prix François Prume, décerné pour la première fois à Stavelot. En novembre, il prenait part, sur l'invitation pressante d'Alfred Dubois, à l'exécution remarquable et remarquable du quintette de César Franck au Conservatoire de Bruxelles. Il y avait comme partenaires Alfred Dubois lui-même, Emile Bosquet, Maurice Dambois et Frans Broos. Mais voici la guerre déclarée et la Belgique se doute bien qu'elle pourra difficilement y échapper. Elle sera envahie le 10 mai 1940, sans déclaration préalable.

L'occupation allemande : premières aventures

Ici, nos sources, outre les notes d'Amanda, seront constituées par une très longue lettre de Mme Marie-Thérèse Ullens de Schooten, de Bruxelles, adressée à la Baronne Amanda Grumiaux en mai

1987, après la mort de son mari. Nous utiliserons cette lettre sans toutefois la reproduire ni reprendre nécessairement le texte à la lettre.

Amanda nous décrit la situation tragi-comique de Grumiaux en mai 1940. Les garçons en âge de porter les armes ont été évacués par le centre de recrutement de l'armée belge vers le Midi de la France. Pour éviter d'être envoyé au "travail obligatoire" en Allemagne, Arthur s'était inscrit comme "cultivateur"... Il a donc été affecté à une ferme, sans doute dans le Gers. La fermière qui l'avait engagé, l'a vu, le premier matin après son arrivée, descendre de la grange où il dormait... vers 9 heures et s'inquiéter de son petit déjeuner. Il était le seul à être resté à la ferme, tous les autres garçons étaient partis aux champs à 5 heures du matin. Sans se laisser trop décontenancer, la bonne fermière le mit sur un tracteur, plus vraisemblablement, elle lui confia la conduite d'un chariot tiré par des boeufs impressionnants. En imaginant la scène, il est difficile de ne pas céder à l'hilarité. Peut-être fut-ce aussi le cas de la fermière qui, se rendant compte de l'inaptitude flagrante de sa recrue et ayant vite fait de voir qu'il était fort ignorant des techniques agricoles, eut l'intelligence de ne pas insister... Et Grumiaux s'en fut... donner des cours de violon dans le village, tout en logeant dans la grange.

Cela ne pouvait évidemment durer longtemps. Un jour, un officier belge vint s'enquérir de la présence de Grumiaux à la ferme. C'était un major, envoyé par le colonel du régiment pour l'inviter à donner un concert à la garnison. Ce fut une chance, sans doute très aidée par le concert et le bon sens des officiers, car Grumiaux fut mis dans un train et se retrouva à Fleurus le 15 août 1940.

Mais Grumiaux n'était pas oublié sur les listes administratives et il reçut de l'administration des concerts du Conservatoire une lettre circulaire du 19 décembre, qui dut lui porter sans doute sur les nerfs. "Pour répondre à une demande de l'autorité occupante, je vous prie de bien vouloir me faire connaître, par retour du courrier, si vous ne tombez pas sous l'application de l'ordonnance allemande du 28 octobre 1940 relative aux Juifs".

Heureusement, le grand-père avait repris l'exercice de son autorité et prépara un brouillon de lettre. De cette manière, la réponse fut anodine et simplement correcte.

Monsieur l'Administrateur,

Comme suite à votre lettre du 19 décembre courant, j'ai l'honneur de porter à votre connaissance que je ne suis pas Juif et que, de ce fait, je ne tombe pas sous l'application de l'ordonnance allemande du 28 octobre 1940.

Le Quatuor Artis

Fondé en 1912 et d'abord composé des violonistes Alphonse Onou et Laurent Halleux, de l'altiste Germain Prévost et du violoncelliste Fernand Quinet, le Pro Arte devint vite célèbre. En 1918, Fernand Quinet, qui avait remporté le grand prix de Rome, était appelé à une autre carrière. Il fut remplacé par Robert Maas et le quatuor resta inchangé jusqu'en 1939. A part Robert Maas, malade en ce moment, les autres membres étaient tous partis aux Etats-Unis, dès le début de l'année 1940. Mais Robert Maas mourait d'envie de refaire du quatuor et vint trouver Alfred Dubois. Celui-ci recommanda vivement son élève et le Quatuor Artis fut fondé avec Dubois, Grumiaux, Robert Courte et Robert Maas. Lui aussi eut rapidement du succès, encore qu'il jouait surtout dans des concerts privés.

En dehors des concerts du Quatuor Artis, il semble que Grumiaux n'ait pas donné plus de cinq ou six récitals publics mais il jouait beaucoup en privé et les salons de la "bonne société" se l'arrachaient, sans doute aussi les dames.

Le 8 mars 1941, il donna au Conservatoire de Bruxelles, sous la direction de Léon Jongen, une interprétation très remarquée du concerto de Jean Absil et du Tzigane de Ravel. Mme Marie-Thérèse Ullens de Schooten rappelle ici avec précision l'existence semi-clandestine de Grumiaux qui, comme la plupart des Belges en ces années sombres, mangeait assez rarement à sa faim sauf, sans doute, quand il rentrait, quelquefois, à Fleurus.

Durant l'occupation, les familles qui n'avaient pas quitté Bruxelles aimaient à aider les artistes en organisant dans leur maison de petits concerts. C'est ainsi que Mme Ullens de Schooten entendit pour la première fois le jeune Grumiaux dans les salons de Mme Leboeuf, avenue Molière. Elle et son mari avaient comme amis des violonistes célèbres comme Kreisler, Heifetz, Szigeti, etc... Ils avaient donc des points de comparaison. Ils furent séduits par Grumiaux et décidèrent de s'en occuper. Arthur fut souvent invité chez eux en partageant leur repas.

"J'aurai toujours devant moi l'image de cet incomparable violoniste partant de chez nous à bicyclette, un sac de haricots ficelé sur le porte-bagages".

A la rentrée du Conservatoire, en octobre 1941, Alfred Dubois le prit comme chargé de cours dans sa classe. Arthur avait tout juste vingt ans. Il allait occuper durant quatre ans cette charge renouvelable annuellement. C'est à ce moment qu'Alfred Dubois écrivit aux grands-parents de

Grumiaux la lettre diplomatique dont nous avons pris connaissance et dans laquelle il demandait que son chargé de cours puisse habiter Bruxelles.

Quelques concerts épars

En janvier 1942, il jouait le concerto de Brahms à Charleroi; en décembre, il jouait à Binche Mozart et Saint-Saëns. Au début de 1943, il reçut une lettre de Marcel Cuvelier qui exigeait qu'il modifie son programme pour satisfaire à un ordre de la propagande-Abteilung. A son programme était inscrit le Nocturne de Szymanowski, interdit comme oeuvre polonaise... Grumiaux ne se presse pas pour répondre qu'il jouera à la place la sonate de Joseph Jongen. En note, il signale que, désormais, son adresse sera 23, rue Mignot-Deltanche à Ixelles.

Il donne un concert à Gand comme violon principal lors de la création de la symphonie concertante de Victor Veules, sous la direction de Toussaint De Sutter. En mai de la même année, il joue le concerto de Beethoven à la

Société Philharmonique avec André Souris.

En juillet, au concours national d'Anvers, il se classe premier avec 133 points sur 140 avec le concerto de Brahms qu'il jouera à nouveau au concert des lauréats, avec Louis Weemaels. En avril 1944, il joue dans la salle du Conservatoire le concerto de Mozart K. 216 en sol majeur, qui va rester son concerto préféré... et devenir "grumaldien" jusqu'à la fin de sa vie de soliste de concert.

Liste un peu fastidieuse. Et cependant, le lecteur l'aura remarqué, sans éclat, sans mot dire. Grumiaux ne se considère plus maintenant comme un élève et on ne le considère plus comme tel. Il est subitement passé, sans intermédiaire, à un nouveau palier, celui de maîtrise. C'est là que nous le retrouvons après la libération de la Belgique.

Une clandestinité prudente

Vers la fin de l'occupation, les Allemands firent demander à Grumiaux d'être Konzertmeister à Dresde ou une ville de ce genre. Il fut convoqué à Namur où il reçut officiellement cette proposition. Grumiaux répondit avec astuce qu'il lui fallait consulter son professeur.

Mais, aussitôt rentré à Bruxelles, il disparut dans la clandestinité. C'est pourquoi on lira dans Le Soir du 3 novembre 1943 :

"Le programme de la deuxième séance annoncée par le Quatuor Artis a dû être modifié à cause de l'indisposition (sic) de l'un de ses membres, M. Grumiaux".

Dans sa lettre, Marie-Thérèse Ullens écrit :

"Nous habitons, à l'entrée du bois, une maison isolée par des terrains vagues, entre deux blocs de buildings occupés par la Gestapo. J'avais toujours soin de le (Grumiaux) prévenir par téléphone des mouvements de nos voisins car ils avaient eu connaissance de ce jeune virtuose et nous n'avions qu'une peur, la Reine Elisabeth et moi-même, qu'il ne soit pris et obligé de faire des tournées en Allemagne, ce qui aurait, nous en étions convaincues, définitivement compromis sa future carrière; et nous étions convenus de certains mots comme "brouillard", "pluie", ce qui est bien banal en Belgique, qui voulaient dire : "Attention, ne prenez pas la route aujourd'hui".

C'est ainsi que, de cachette en cachette, il a finalement abouti chez les Somerhausen. Le docteur Jacques Somerhausen avait épousé une Suissesse qui était venue faire un stage à l'hôpital Molière, dans son service. Après leur mariage, ils construisirent une maison à l'avenue Molière, le plus près possible de l'hôpital. Leurs deux fils, Pierre et Michel, faisaient de la musique en amateurs, comme leurs parents. On ne sait trop comment Grumiaux connut cette famille mais c'est chez eux, en définitive, qu'il se cacha. La veille de la libération, le docteur Somerhausen, accusé d'espionnage, fut arrêté et déporté. Ayant cependant réussi à s'évader, il rentra en Belgique. Marie-Thérèse Ullens continue à écrire ses souvenirs :

"Cette étrange situation se termine enfin. Dès l'arrivée, à la libération, de l'ambassadeur d'Angleterre, Sir Hugh Knatchbull-Hugesen, ce vieil ami et collègue des années '30 vint me trouver pour me consulter sur plusieurs choses dont une semblait difficile à résoudre. Grand amateur de musique, il cherchait un professeur de piano qui voudrait bien venir tous les jours le faire travailler mais à condition de donner ses leçons à 6 heures du matin. Je m'adressai alors à Arthur qui, parmi ses amis, avait un jeune pianiste et compositeur, Marcel Quinet, qui fut ravi de l'aubaine...". Lors d'un concert intime organisé par Mme Ullens chez elle, où jouaient Grumiaux et Quinet, l'ambassadeur fut enthousiasmé. Il engagea Marcel Quinet et offrit à Arthur un visa pour

l'Angleterre. Cela lui permit d'être parmi les tout premiers artistes européens à se produire en Grande-Bretagne après la libération. Il fut en tout cas le premier Belge.

Le Quatuor Artis reprit ses activités malgré que la guerre continuât dans l'Est du pays. En décembre 1944, la Commission provinciale des Beaux-Arts du Hainaut, après être restée inactive durant l'occupation allemande, voulut rattraper le temps perdu et honorer quatre artistes hennuyers, un pour chaque année d'occupation. Arthur Grumiaux fut choisi pour 1942.

De telles circonstances de vie quelque peu agitée et non sans danger auraient pu nuire gravement au talent de Grumiaux ou, au moins, le freiner. Il n'en fut rien, comme on le verra. Cela n'est dû qu'à son attachement viscéral à la musique et au violon, ce qui lui faisait dépasser les événements les plus stressants avec une grande maîtrise de lui-même. Au contraire, il est permis de penser, sans se laisser aller au roman, que ces moments particulièrement difficiles ont pu contribuer à donner à son art plus de maturité encore.

Chapitre 3

De la scolarité à la maîtrise d'un jeu personnel Pas de palier, un saut

Sans doute ce "saut" fait-il honneur au professeur qui n'a ni contraint ni étouffé son élève, mais lui a montré des voies à choisir avec personnalité. Ici donc, pas d'échelon, comme pour la plupart des musiciens, mais un passage direct de la scolarité à l'interprétation. Chez Grumiaux, il n'y a pas de progrès à suivre d'année en année, il n'y a qu'un bond du point de départ à l'arrivée subite à un niveau directement très haut, à un sommet, sans étape.

Y a-t-il moyen de savoir ce qu'en pense Grumiaux ? Il ne semble pas se rendre compte du bond vertigineux qu'il a effectué et nous verrons qu'il va se trouver très à l'aise, sans se poser de problème, avec les tout grands interprètes et les chefs d'orchestre. Sans orgueil, il semble trouver cela très naturel; il se sent bien comme chez lui, il sent même qu'il a quelque chose à dire et à donner dans cet environnement élevé. Plus exactement quelque chose à exprimer, en jouant, qui sera perçu comme un message musical par les non-initiés.

Chapitre 4

Avec les grands

Etonnants, ces contacts d'un jeune violoniste avec les tout grands du violon, avec les chefs d'orchestre. D'autre part, il se risque dans les partitions les plus ardues. Ici, les documents ne manquent pas. Il faudra opérer un choix car cela ne servirait pas à camper le personnage.

Chapitre 5

La transmission Grumiaux-Grumiaux; de l'art musical et de l'art du violon

Tant de choses ont été dites au sujet de l'enseignement de Grumiaux, parfois si méchantes. Il était souvent absent, il ne s'occupait pas de ses élèves, il n'avait aucune notion de didactique, ses talents innés ne lui permettaient pas de comprendre les difficultés techniques de l'apprentissage, lui-même ne les ayant sans doute jamais éprouvées... Et j'en passe.

Effectivement, sans vouloir l'affirmer, je ne crois pas que Grumiaux était fait pour enseigner la musique et le violon à des débutants. On ne demande pas à un grand chef cuisinier de s'occuper de l'épluchage des légumes, mais il intervient aux grands moments de la cuisson, quand il s'agit d'assaisonner, au dernier coup de feu où l'art culinaire exige un vrai maître. La comparaison, peut-être un peu plate, crée cependant l'image, tant il est vrai que de nombreux musiciens sont d'excellents cuisiniers. C'était le cas de Grumiaux!

On se rappelle qu'après la reprise des cours du Conservatoire, en octobre 1941, Alfred Dubois avait pris pour assistant le jeune Grumiaux, alors âgé de vingt ans. Il occupa ce poste jusqu'en 1949, année du décès de Dubois. (Il en fut informé alors qu'il était en tournée de concerts et cette perte fut pour lui une grande épreuve). Il lui succéda comme professeur à Bruxelles. En effet, Alfred Dubois avait formellement souhaité le voir désigné pour lui succéder au Conservatoire. Marcel Poot venait d'en être nommé directeur et il communiqua à Grumiaux la proposition de son regretté professeur. Il faut souligner ici l'honnêteté de Grumiaux et la sagesse avec laquelle il envisage son avenir. Sans se laisser un instant griser par un titre de professeur, il tient à signaler à Marcel Poot qu'il voyage beaucoup, que sa carrière de virtuose vient de commencer. Elle se présente bien et il n'entend en aucune façon compromettre l'évolution. En conséquence, il ne pourra peut-être pas toujours dispenser son enseignement avec autant de régularité que son défunt maître. Mais le directeur insiste et le voilà entré en fonction le 1er avril 1949. L'arrêté du Régent, publié au Moniteur belge du 24 juin, le nomme "Professeur intérimaire". Arrêté bientôt modifié par un autre, signé par le Prince royal Baudouin le 5 septembre, qui le nomme professeur à l'essai jusqu'au 30 mars 1951. Le 31 mars, il est nommé professeur de violon de 1ère catégorie à titre définitif. A 31 ans, Grumiaux était fort jeune pour une telle nomination; elle n'alla sans doute pas sans provoquer de solides jalousies qui seront précisément à l'origine des récriminations multipliées contre les absences du nouveau professeur, pendant bien prévues par lui.

Il faut le dire, la réglementation des universités belges pêche quelquefois par une déficience d'imagination et par certaines limites de vision, en même temps que par un manque d'argent. Cette faiblesse les maintient toujours en difficulté pour maintenir un grand professeur en charge tout en lui donnant de la corde, et la plus large possible, pour se faire connaître et étendre au loin la réputation de l'enseignement et du pays. On va donc assister à toute une série de problèmes, fruits d'intrigues, pour tenter de plus en plus de freiner Grumiaux dans ses voyages. Si l'arrêté royal nommant baron le violoniste justifie ce titre par le rôle d'ambassadeur de la culture qu'il a joué au-dehors des frontières, ce ne fut pas simple pour lui et ce n'est certes pas à la bonne volonté du Conservatoire ni du Ministère de l'Enseignement qu'il l'a dû. Si je ne me montre pas très tendre vis-à-vis du Ministère, je dois cependant lui rendre hommage car, nous le verrons, Grumiaux demeura finalement professeur en titre, gardant en principe sa classe et donnant seulement à Namur des cours de perfectionnement durant l'été. C'est un bon point pour le Ministère et le Conservatoire; mais cette situation ne dura guère.

A la rentrée du Conservatoire, en octobre 1949, le nouveau professeur était à son poste et faisait passer des examens d'entrée. Mais dès la fin du mois, il s'absentait pour donner des concerts en Angleterre. Pendant les deux derniers mois de cette année et au début de janvier 1950, il connaît plusieurs empêchements. Dès la seconde semaine de janvier, il doit demander un congé sans solde pour effectuer une longue tournée en Italie. Notons qu'il prenait soin de prévoir avec ses élèves le moyen de récupérer les cours qu'il n'avait pas dispensés. Je ne vais pas détailler toutes les démarches ennuyeuses qui s'imposaient à chacune de ses absences. A un moment donné, il sollicite un nouveau congé de dix jours, du 13 au 23 mars 1961. Le Ministère fait savoir au directeur, Marcel Poot, que, tout en bénéficiant du congé, Grumiaux avait maintenant obtenu, selon l'article 23 du règlement organique, le maximum de congés prévus. Il devait donc s'attendre à se voir refuser toute demande ultérieure. Conscient de l'ampleur qu'avait prise sa carrière de soliste, il fit savoir que, si on ne pouvait lui accorder une absence durant toute l'année scolaire 1962-1963, il se verrait obligé de renoncer complètement à ses fonctions. Le directeur, qui tenait beaucoup à lui, promit de faire son possible.

Sautons les détails et les mois. Le Ministère donne finalement son accord pour que le professeur Grumiaux prenne un congé d'un an à partir du 1er octobre "pour convenances personnelles". Mais il faut lui trouver un remplaçant. Après bien des tergiversations et la chaleureuse recommandation de Grumiaux, Melle Myriam Quersin est nommée "professeur adjoint". Melle Quersin a pour

ainsi dire rédigé un "mémoire" sur la manière d'enseigner de Grumiaux; son témoignage est d'une grande importance. Ecrit émouvant, assez passionné aussi, il est néanmoins objectif et d'autres témoignages le corroborent. Sans vouloir donner tous les détails de ces pages, je m'en tiendrai à l'essentiel. Dans son écrit, il n'est pas toujours possible de discerner ce qui est vraiment phrase de Grumiaux et phrase personnelle. Mais cela n'a qu'une importance mineure car Myriam Quersin exprime ce que Grumiaux a dit, elle qui l'a connu durant plus de trente ans. Ayant suivi ses cours, elle nous en parle abondamment.

Sans doute vais-je aborder ici des détails quelque peu techniques. Toutefois, je pense qu'ils ne seront pas fastidieux pour ceux qui n'ont pas la pratique du violon. En tout état de cause, ils aideront à mieux comprendre l'art des grands maîtres.

Grumiaux était très doux avec ses élèves, jamais il n'élevait la voix, même s'il avait à faire une remarque à un élève qui n'avait aucunement tenu compte de ce qu'il avait expressément recommandé. Il disait alors : "Il faut travailler". L'élève ne pouvait qu'acquiescer, sans qu'il soit certain qu'il ait compris son message car, comme en toutes les matières, il faut déjà un certain degré d'avancement pour comprendre certaines choses. Grumiaux connaissait remarquablement l'instrument. Le violon était pour lui comme un être vivant et il en parlait magnifiquement. Il aimait détailler ses différentes structures techniques. Cet amour et cette connaissance de l'instrument resteront toujours l'une des caractéristiques du Maître. J'aurai l'occasion d'en reparler avec la lutherie et les luthiers.

Un poignet droit "liquide"

Pour jouer, Grumiaux disait qu'il fallait entrer dans une détente physique naturelle. Mais il y avait aussi une série de comportements sur lesquels il insistait. Par exemple, le changement de corde, exécuté non pas du bras mais du poignet. Pour aider les élèves à réaliser ce mouvement, il conseillait telle étude spécifique. Si l'élève revenait à la leçon suivante sans avoir tenu compte de sa recommandation, il disait simplement, mais avec autorité : "Pour la prochaine fois, cela devrait être mieux".

Pour changer de corde, il n'y a pas seulement le mouvement du poignet qui entre en ligne de compte mais aussi le sens de l'archet, tiré ou poussé. Dans certaines combinaisons de notes, il faut

pouvoir détecter le sens à adopter. Quand on trouve ce mouvement, il faut s'y tenir. L'une des grandes "facilités" d'archet de Grumiaux consistait à être toujours dans le sens voulu et pas systématiquement en tirant au commencement d'une mesure. C'est pourtant ce qui est le plus souvent enseigné : les temps forts en tirant. Ainsi, il montrait que, dans tel trait de Mozart qui se joue entre deux cordes, si l'on tire l'archet dans le mauvais sens, on ne le réussira pas. Si cela paraît assez simple au premier abord, ce ne l'est pas du tout dans la réalité. Changer de corde du poignet, c'est un lancer du poignet complètement "liquide". A partir du moment où l'on fait volontairement le mouvement du poignet, cela ne va pas, c'est besogneux. Jouer un concerto au point de vue de la technique, c'est associer différentes cellules de maniement du violon et de l'archet. Il faut donc prendre chaque cellule comme il se doit.

Parfois, Grumiaux donnait un doigté et un coup d'archet. Mais c'était rare. Le bon doigté, pour lui, c'était celui qui permettait d'approcher la combinaison des notes et des cordes avec une main naturelle. Si on laisse sa main naturelle sur la touche, les doigts sont posés à proximité des notes à faire et c'est ce doigté-là qu'il faut choisir. Modestement, il disait : "J'essaie d'être naturel". Le bras doit suivre ce que veut la main. Ainsi lorsqu'on prend un peigne pour l'élever vers ses cheveux : est-ce qu'on pense à son bras ou à son épaule ? Non. C'est la main qui commande et le bras suit tous les gestes à accomplir avec le peigne. Sans crispation !

On comprend après ceci qu'il ne voulait pas que ses élèves achètent des partitions doigtées. Ils devaient trouver eux-mêmes le bon doigté selon les principes qui précèdent et selon l'expression à donner. Il leur fallait donc réfléchir, connaître leur main, ses possibilités, bien connaître aussi la partition.

Le bon doigté

Grumiaux détruisait quelquefois des prises de position fort répandues comme, par exemple, celle de la faiblesse du quatrième doigt. Celui-ci est faible si on le place dans une position faible. Il ne faut pas plus de deux grammes pour définir une note et le quatrième doigt compte bien deux grammes dans sa musculature. "Jouer juste, c'est une question d'écoute, pas de doigté. Si vous êtes disponible avec la main, vous écoutez, vous chantez à l'intérieur. Le bon doigté, c'est celui qui est fait avec une main naturelle. Le bon doigté est celui qui ne s'entend pas".

Les conditions d'un vibrato

Le violon doit être amené au corps et pas le corps au violon. Vous posez la main et vous ne prenez pas de position préétablie. Le bras reste souple, la main doit être une caresse, chaque relais dans le doigt est détendu. Il ne doit presque pas y avoir de pression sur la corde car, s'il y en a une, vous perdez la délicatesse du vibrato. La main doit être ouverte, le pouce ne peut s'appuyer sur la touche, sans quoi les démanchés sont compromis. Quand vous posez un doigt avec la force du doigt (pas celle du bras), c'est votre poignet qui déclenche le vibrato. On voit donc le poignet qui bouge et, à la racine du pouce qui sert de pivot, un mouvement de va-et-vient. Grumiaux recommandait de jouer avec la main basse, sur le plat des doigts, car elle permet une plus grande élasticité des doigts. Il recommandait pour cela une charmante étude de Bériot.

Ce témoignage de Melle Quersin est certainement fort intéressant et contredit nettement les réflexions désobligeantes à propos des qualités didactiques du Maître.

On appréciera encore son souci réfléchi de la technique du violon dans l'extrait d'une interview de Jean-Marc Veszely, parue dans *Le Soir illustré* du 11 octobre 1984. Il s'agissait d'instruments "anciens", à une époque (vers mars 1981) où régnait la mode des "baroques baroquissants" et des instruments dits "authentiques". On est sans doute devenu moins sectaire de nos jours, mais le problème reste cependant ouvert. Interrogé sur ce sujet, Grumiaux répondait invariablement que son Guarnerius lui semblait bien assez ancien pour lui. S'il consentait à s'expliquer davantage, il ajoutait que "c'était trop difficile"...

C'est surtout la technique de l'archet qui a évolué. Ce devait être une véritable jouissance de jouer avec ces instruments! Pensez qu'il était possible de tenir longuement un accord sur quatre cordes... Aujourd'hui, il faudrait, hélas, laisser de côté l'autre violon pour pouvoir jouer sur des instruments anciens car cela demande une longue préparation. Par exemple, sur un violon classique, la main qui tient l'archet doit exercer une pression qui va de presque rien au poids de la main. Avec un archet d'époque, il faut vraiment que la pression soit quasiment nulle. Sinon, c'est plutôt du bruit que du son"...

Réfléchir une interprétation, ne pas imiter

Au cours de perfectionnement de Namur, je l'ai vu faire arrêter un élève assez tendu qui venait de jouer fort mal un trait d'une sonate. Grumiaux lui recommanda d'abord de se calmer et de se détendre. Puis, il fit avec l'élève une réflexion sur le trait à jouer, sa construction, sa signification dans toute la phrase. Il lui fit part d'une réflexion, que je lui ai souvent entendu dire : le violon est un substitut de la voix. Celui qui chante respire, ce n'est pas seulement une nécessité mais cela donne une phrase. Il faut penser à respirer quand on fait un trait. Il prit alors son violon et joua le passage défigurés par l'élève. Celui-ci, très attentif et sans que ce lui fût demandé, l'exécuta à peu près comme le Maître l'avait lui-même joué. Grumiaux lui dit, sans ironie cependant : "Vous avez bien écouté et saisi et vous avez presque réussi à m'imiter. Mais cela n'est pas de la musique; il ne faut pas m'imiter mais réfléchir et sentir vous-même. Cela suppose du temps que vous n'avez pas eu ici. C'est un travail à faire chez vous".

Il pensait également, en le réalisant toujours lui-même, que le soliste devait connaître la partition d'orchestre ou les partitions de tous les membres d'un quatuor ou d'un trio, ou encore celle de l'accompagnateur. Je fus personnellement témoin, à plusieurs reprises, de cette qualité incomparable de Grumiaux dans la connaissance de ce qu'il jouait. Dès qu'il se mettait à jouer, il entendait tous ceux qui participaient à son jeu. J'en fis une expérience humiliante. De temps en temps, il venait passer un séjour à l'abbaye de Maredsous. Une salle de musique ayant été aménagée au dernier étage de la bibliothèque, il souhaita un jour y jouer le Quatuor " La Chasse" de Mozart. Les partenaires qu'il allait réunir étaient tous des amateurs, plus ou moins "éclairés". Le plus ancien, le Père Eugène Vandeur, altiste et passionné de musique, avait 75 ans et il était assez sourd... Grumiaux

était un peu fasciné par cet homme âgé, distingué, qui s'entendait assez mal lui-même et entendait plus mal encore les autres mais qui mettait tout son cœur dans ce qu'il essayait de jouer. Le violoncelliste était le Père Ambroise Watelet. A ce moment-là, il était directeur de l'Ecole d'art et devait devenir par la suite prieur de Maredsous puis de Saint-Anselme à Rome avant d'occuper la charge d'Abbé Président de la Congrégation bénédictine "belge". Amateur lui aussi, il avait cependant beaucoup déchiffré la musique d'ensemble chez lui, durant son enfance. Il aimait déchiffrer, même si son violoncelle ne suivait pas toujours ce qu'il aurait voulu qu'il joue... Enfin, moi-même, violoniste amateur, guère habitué à déchiffrer et n'ayant jamais lu la partition du premier ni du

second violon du Quatuor de la Chasse. Je donne ces détails parce qu'il me semble intéressant de constater que Grumiaux, déjà grand violoniste, ne cultivait pas le dédain d'une grande vedette pour de petits tâcherons de la musique. Au contraire, il aimait leur naturel, même leurs maladresses et surtout leur ingénuité. On commença donc le quatuor. Grumiaux jouait debout et marchait dans la salle, écoutant intérieurement les autres partitions. A un certain moment, je perdis la mesure et m'enlisai dans la partition pour finalement m'arrêter. Grumiaux se mit à chanter ce que je devais jouer, tout en continuant à jouer sa partie de mémoire et me remit en route... Ce fut stupéfiant pour nous tous. Une autre fois, à Rome, à une répétition matinale, il demanda au chef de faire arrêter l'orchestre : un instrumentiste, un haubois, je crois, n'était pas entré exactement quand il aurait fallu. Ce ne fut pas la seule fois où cela se produisit; je le vis également faire venir près de lui la harpiste pour lui indiquer comment exécuter le trait qu'il lui revenait de jouer. On peut dire qu'à part les pièces écrites pour violon seul, jamais il ne jouait seul mais il sentait en lui toutes les partitions qui l'accompagnaient. Il souhaitait la même chose de ses élèves, du moins idéalement, car tous n'auraient pu y parvenir que rarement.

Un soir, après avoir écouté chez lui une partita de son superbe enregistrement des Sonates et Partitas de Bach, je lui dis: "Ecoutez, je partage parfaitement votre crainte, certainement fondée, de provoquer chez des élèves la paresse d'imiter les grands maîtres et de copier leurs doigtés. On risque un aplatissement de la musique. Toutefois, à titre d'exemple d'interprétation et, au contraire, pour les faire réfléchir à l'interprétation comme au doigté, je me demande si vous ne rendriez pas un service inappréciable en réalisant une nouvelle édition de ces disques mais en la complétant. D'abord, vous écririez une introduction générale, dans laquelle vous montreriez qu'il ne s'agit pas de copier, de s'inféoder à tout prix à une interprétation, à tel doigté. Ensuite, vous présenteriez votre interprétation,

non pour l'imposer mais comme une des interprétations possibles à étudier. Puis, avant chaque pièce, vous écririez une brève introduction sur sa composition. Vous exposeriez alors les motifs de vos legato, de vos détachés et particulièrement de vos doigtés. Viendrait ici la partition doigtée avec, en regard ou en dessous, une reproduction du manuscrit de Bach et, enfin, le disque. Ne pensez-vous pas que cela correspond à votre mission : faire interpréter une pièce, sans se livrer du tout à de l'exhibitionnisme violonistique ?". Je savais que j'allais à l'encontre de certaines de ses idées, d'ailleurs très justes, mais, curieusement, je ne rencontrai pas d'opposition violente. En réalité, j'étais convaincu de lui avoir proposé cette édition comme un bienfait pour des élèves, en les avertissant des motifs de ne pas copier comme tels les doigtés ni les interprétations. Ce gros travail fut,

dans le principe, accepté par lui. Je partis, content, loin de Bruxelles. Hélas, moins de trois mois plus tard, m'arrivait la nouvelle du départ de Grumiaux. Mais sa sonorité extraordinaire n'a pas cessé d'atteindre ni nos oreilles, ni notre cœur.

Un pédagogue original et personnel

Un autre témoignage sur l'enseignement de Grumiaux, fort semblable à celui de Melle Quersin, nous est donné par une élève américaine qu'il tenait en estime pour son énergie et la manière dont elle mettait en pratique ce qu'il enseignait. Cette violoniste, Melle Stéphanie Chase, restera l'une de ses élèves préférées. Voici son témoignage, datant de juin 1980.

"Grâce à la recommandation du chef d'orchestre Léon Barzin, j'ai eu la grande chance de commencer à étudier avec Arthur Grumiaux en 1976, alors que j'avais 18 ans. Il n'acceptait que peu d'élèves réguliers (je n'en connaissais qu'un à part moi) et dispensait le plus clair de son enseignement au cours d'un stage de quatre semaines qui se tenait chaque été à Namur. J'avais été formée à l'école de Galamian, dont le style n'est pas très proche de celui de l'école franco-belge, et Grumiaux ne m'accepta qu'à condition que je m'établisse en Belgique. Les changements qui lui semblaient nécessaires allaient prendre au moins une année. Grumiaux n'avait rien d'un pédagogue traditionnel. Il n'utilisait aucun système d'enseignement à proprement parler. Il ne m'a jamais fait faire de gammes et, comme études, juste quelques caprices de Paganini. Il attendait de moi que je lui présente de grandes oeuvres parfaitement préparées. Dès lors, il me faisait surtout travailler l'interprétation. Je choisissais mes propres doigtés et coups d'archet et, s'il se rencontrait un passage particulièrement épineux, il me montrait comment il le résolvait. Ses exigences techniques étaient aussi élevées que possible, mais

il m'amenait à me corriger moi-même selon ce que j'entendais en jouant plutôt qu'à obéir passivement à ses instructions. La sonorité de Grumiaux avait quelque chose de miraculeux. Il y parvenait grâce à un bras droit extrêmement détendu, laissant le simple poids du bras et de la main sur l'archet produire le son. L'archet était l'instrument de l'expression, absolument contrôlée et complètement spontanée en apparence. La main gauche n'était pas négligée pour autant; il insistait sur une intonation parfaite et un vibrato expressif dont la vitesse et l'amplitude variaient selon la forme complète de la phrase. Il ne m'a jamais permis de m'échauffer avant mes leçons. Madame Grumiaux m'accueillait, me faisait me dégourdir les mains sous un robinet d'eau chaude (j'en avais besoin, après avoir marché un kilomètre et demi jusque chez lui, souvent par temps

froid) et me tenait compagnie jusqu'à ce que le Maître fût prêt à me recevoir. J'étais alors conduite jusqu'à son salon de musique, à l'étage, où je m'accordais rapidement, il me demandait alors de commencer par quelque chose comme le cinquième Caprice de Paganini ou la Chaconne de Bach. Merveilleux entraînement, car je peux maintenant jouer après un minimum d'échauffement, si c'est nécessaire. Mes leçons duraient de 60 à 90 minutes, selon ce que j'avais préparé et le temps dont il disposait. Je le voyais en général deux fois par mois, une bonne fréquence, étant donné le travail que j'avais à faire dans l'intervalle. Si je jouais particulièrement bien au cours d'une leçon, il me faisait son plus grand compliment : "Pas mal, mais..." et poursuivait sur le ton de la conversation. Quand il en avait le temps, il ouvrait un coffre dans son studio et me faisait jouer sur l'un des instruments de sa petite collection. Il y avait un Vuillaume qu'il affectionnait spécialement et il aimait à entendre comment il sonnait. Il était toujours très pointilleux sur le réglage de ses violons et se rendait fréquemment chez son luthier pour les faire réviser".

Beaucoup plus tard, nous retrouvons la même élève; elle écrit avec une certaine émotion non dissimulée :

"La dernière fois que je l'ai vu, c'était en avril 1986. Je n'avais pas joué devant lui depuis quatre ans, surtout parce que nos calendriers ne s'accordaient jamais quand j'étais en Europe. Je lui ai joué Introduction et Rondo capriccioso de Saint-Saëns, que j'allais prochainement enregistrer, et un mouvement d'une sonate de Charles Ives. J'étais assez inquiète de jouer à nouveau devant lui, mais mes craintes n'étaient nullement fondées. Bien qu'encore plein de vigueur juvénile, il avait visiblement pris de l'âge et le diabète avait gravement affecté sa vue mais il était calme et nous avons eu un entretien merveilleux, parlant violon et comparant nos archets. Je l'ai même taquiné sur son éventuel retour aux Etats-Unis, ce dont il se défendit avec passion. Il a alors ouvert son étui, disant, en sortant son merveilleux Guarnerius del Gesù, qu'il pensait que j'aimerais le voir une fois encore avant de partir. Alors que je remettais mon manteau dans le hall de sa maison, je me souviens y avoir remarqué une photo de lui enfant, en costume de marin, et tenant un violon beaucoup trop grand pour lui".

Nous avons réuni ces témoignages sans tenir compte ni des dates, ni même du moment de la création du cours international de perfectionnement à Namur. Nous y arrivons et ne résistons pas à relater certaines manoeuvres, dignes du plus petit esprit belge.

Des cours de maîtrise.

Le 11 septembre 1964, en rentrant d'une tournée de concerts, Grumiaux découvre que le Conservatoire, ne pouvant plus ou ne voulant plus prolonger son congé pour convenance personnelle, a trouvé une autre formule. Il est "mis en disponibilité par retrait d'emploi dans l'intérêt du service durant un an"...

Le Ministère se rend compte de l'incalculable valeur de Grumiaux mais, devant tenir compte des réglementations et aussi de la susceptibilité des autres professeurs, étudie très sagement un projet auquel Grumiaux s'associe de tout coeur. Il s'agirait de créer une classe de maîtrise qui aurait une organisation souple au point de vue des horaires, etc... Ce serait un cours absolument séparé des classes ordinaires par son régime propre. Le Ministère redoutait des réactions et il avait raison puisqu'elles se manifestèrent dans la presse bruxelloise par des communiqués assez déshonorants pour leurs auteurs et qui suintent l'envie la plus venimeuse et la plus mesquine qui soit :

"Nous avons appris qu'il était beaucoup question, ces jours derniers, dans les milieux du Conservatoire, d'un projet dont plusieurs aspects sont inquiétants. Il est bien connu qu'un projet à été inspiré par un artiste de renom international, perpétuellement absent de Bruxelles et désireux d'ajouter un fleuron à sa couronne et surtout d'améliorer considérablement son ordinaire. Ce virtuose, estimant que sa position au sein de l'enseignement musical n'est pas digne de son étoile, a réussi à convaincre certains fonctionnaires de la nécessité de créer un "cours de perfectionnement" ou "cours de maîtrise".

On ne peut désigner avec plus de précision, sauf en donnant son nom, l'auteur de l'intrigue que l'on dénonce avec hargne et cupidité. Car les auteurs de cette communication de bas étage n'ont sans doute pas la moindre idée qu'un tel projet pourrait être utile pour l'école du violon. Ils se préoccupent immédiatement du nouveau fleuron et de l'amélioration de l'ordinaire de l'éventuel professeur. Deux choses qui vont vraisemblablement leur échapper. Mais ces envieux ne s'en tiennent pas là et sèment l'agitation parmi les élèves. Cela va éclater d'une manière très cocasse et fort peu reluisante. La Libre Belgique relate cet incident du 17 septembre, lors de la distribution solennelle des prix.

Avant que s'ouvrît la séance et sans réaction apparente du corps professoral, une pluie de feuillets blancs venant des balcons supérieurs tomba sur le parterre. Voici le texte de la protestation que

l'on pouvait lire sur ces feuillets :

"Nous, élèves des Conservatoires royaux de Belgique, estimons que la décision ministérielle concernant la création de la classe de maîtrise monopolisant l'enseignement supérieur est inadmissible. Elle relègue les Conservatoires royaux au niveau des Académies de musique. Nous protestons vivement".

Evidemment, les élèves étaient mal informés, volontairement ou non. Grumiaux avait été consulté sur la manière de penser ces cours. Nous en avons le témoignage dans une lettre que lui adresse le Ministère de la Culture, datée du 5 mars :

Cher Maître,

Je vous confirme volontiers l'entretien que j'ai eu le plaisir d'avoir avec vous ce mardi 4 mars. Le Ministère de la Culture française organisera annuellement un cours d'interprétation de violon dont la direction vous sera confiée. La session de cours durerait un mois, en principe du 10 juin au 10 juillet (...).

Ce cours d'interprétation serait situé dans une ville wallonne. Personnellement, je pense à Namur et je vais y faire les prospections nécessaires. Il va de soi que le choix de la ville ne sera décidé que lorsque nous aurons la certitude de locaux pleinement adéquats. A cette époque de l'année, le choix de Namur me paraît assez heureux : la ville est jolie et elle constitue un centre d'accès très facile, tant pour les Belges que pour les étrangers puisqu'elle est desservie par des lignes internationales de chemin de fer.

Je vous saurais gré de bien vouloir me marquer votre accord (...) de manière qu'une publicité adéquate puisse être faite, tant à l'étranger qu'en Belgique, pour qu'une première session puisse avoir lieu en 1970 (...).

Grumiaux donne sa réponse le 21 juin.

Cher Monsieur,

Suite aux entretiens que nous avons eus, je vous prie de trouver ci-dessous les conditions selon lesquelles je puis accepter la direction du Cours international d'interprétation que vous me proposez de donner annuellement.

- 1) *Durée du cours : quatre semaines. Les dates doivent être décidées de commun accord chaque année et toujours dans le courant des mois de juin et juillet.*
 - 2) *Nombre d'élèves : limité à huit, choisis par moi après une audition préalable.*
 - 3) *Jours et heures : lundi de 10 h à 12 h et de 14 h 30 à 16 h 30. Mercredi ; idem et le vendredi, cours collectif avec participation d'un pianiste accompagnateur, de 10 h à 12 h 30 et de 14 h 30 à 17 h. Les mardis et jeudis sont réservés au travail des élèves (...).*
 - 4) *Local : une très grande pièce avec large podium et un piano à queue. En outre, je serais heureux de pouvoir disposer d'un cabinet de toilette personnel avec douche et une petite chambre de repos avec divan (...).*
- Voici encore deux suggestions.*
- a) *Serait-il possible que les bourses accordées par le Gouvernement belge aux étrangers puissent aussi être valables pour le cours d'interprétation.*
 - b) *Peut-être pourrait-on envisager de décerner un diplôme spécial aux élèves ayant suivi le cours pendant trois sessions consécutives ? (...).*

Dès le 3 juin, Grumiaux est à Namur et attend de pied ferme ses élèves du cours de maîtrise. La publicité a été faite correctement, sans plus, mais le nombre des demandes d'inscriptions a tout de même dépassé le maximum accepté de huit.

Les auditions des candidats aux cours ont lieu les jeudi et vendredi 4 et 5 juin à la Maison de la Culture de Namur. Pour y être admis, il faut être au minimum titulaire d'un premier prix d'un Conservatoire royal (ou d'un établissement étranger de niveau équivalent). L'âge limite est de 35 ans. A l'audition préliminaire, chacun des candidats joue la fugue d'une des sonates pour violon seul de Bach, le premier mouvement d'un concerto de Mozart (sauf K. 211, "trop facile") et un Caprice de Paganini.

Les cours commencent le lundi 8 juin et se poursuivent jusqu'au 3 juillet. Au piano d'accompagnement, Grumiaux s'est assuré la participation de Sonia Anschütz. La session obtint un succès notable et, en 1970, cinq élèves sur les huit demandèrent à revenir l'année suivante.

D'année en année, la réputation de cette classe de maîtrise ira grandissant, comme ne cessera de croître le nombre de candidats, venus de tous les pays du monde recueillir les conseils et souvent l'aide et l'amitié d'Arthur Grumiaux.

Tout ceci constitue un dossier écrasant en opposition avec les rumeurs savamment distillées d'un Grumiaux incapable d'enseigner...

Une crise du violon

Une interview fort intéressante avant un concert à Rotterdam, le 7 février 1962, a été publiée par l'Algemeen Dagblad. Nous la transcrivons parce qu'elle nous donne de Grumiaux, étrangement loquace ce jour-là, son avis sur l'enseignement du violon, la crise du violon, etc... Grumiaux parlait peu; il ne faut pas laisser s'échapper l'occasion qui nous est donnée de l'entendre autrement que dans son jeu violonistique. En outre, cela complète richement notre documentation sur ce qu'il pense du violon et de son étude. Cette interview nous donne un rare aperçu de la personne de Grumiaux hors d'un concert, pris sur le vif et consentant, miraculeusement, à parler. Nous laissons tomber la première partie qui concerne le violon qu'il joue et qui est le Stradivarius "Ex-Général Dupont"; nous y reviendrons en parlant de Grumiaux et de la lutherie. Nous prenons l'entretien à la question : "Y a-t-il actuellement une crise du violon ?", nous retrouvons Grumiaux horrifié devant un phénomène qui tend à se répandre de plus en plus, l'imitation :

"Je suis d'accord avec vous qu'on peut aujourd'hui parler d'une véritable crise du violon. Pendant mes années d'études auprès d'Alfred Dubois au Conservatoire de Bruxelles, les classes de violon étaient pleines. Actuellement, on en est loin. Ce qui me paraît être au centre de cette crise, c'est le besoin d'imiter. De nos jours, la plupart des jeunes artistes qui apparaissent sur les estrades n'ont pas de conceptions personnelles et souvent

de très pauvres notions musicales. Ce qu'ils ont principalement l'air de faire est d'écouter les disques de leurs confrères connus et, ensuite, de se tortiller et de rejouer sans fin jusqu'à ce qu'ils arrivent à un résultat. Il y a de jeunes violonistes qui possèdent les disques et les enregistrements de tous les grands violonistes à avoir jamais brillé sur la scène, ou à briller encore. Cette malédiction de l'imitation, il est vrai, ne frappe pas seulement les jeunes violonistes, mais aussi les pianistes, les violoncellistes et les chefs d'orchestre qui pensent se ménager un avenir au concert. Peu d'entre eux étudient sérieusement, écoutent leur propre voix intérieure et possèdent la profondeur indispensable. Les plus nombreux ne ressentent pas ce qu'ils jouent, parce qu'ils ne font qu'imiter..."

La réponse est dure. Mais nous y trouvons un Grumiaux qui annihile certaines accusations portées contre lui et notamment celle d'une facilité de jeu qui l'aurait dispensé de travailler et de réfléchir profondément à ce qu'il devait interpréter. Cette préoccupation de Grumiaux sur la crise du violon ne le quittera plus. On a l'impression que non seulement il considérait que c'était pour lui un droit mais aussi un devoir de prendre position et de s'inscrire à contre-courant des tendances de son temps.

Les concours internationaux.

Sa renommée de plus en plus étendue le fait inviter comme membre du jury à plusieurs concours internationaux. Après de nombreuses expériences, il s'est fait une conviction à propos de ces concours et, dans une interview accordée à Jacques Mairel, du journal *Le Soir*, durant l'été 1986, il s'exprime avec franchise :

"Ils (les concours) ont été très utiles tant qu'ils n'ont pas été nombreux et qu'ils ont été d'un haut niveau. Mais ils se sont multipliés à un tel point que leur valeur relative a considérablement diminué et qu'ils sont devenus, pour beaucoup de candidats, l'occasion d'en faire un métier, en courant quasiment le cachet, d'une épreuve à l'autre. Et cela ne date pas d'hier. Je me souviens de Szigeti remarquant, alors qu'il était membre du Reine Elisabeth, que, dans la liste des concurrents, il en connaissait vingt pour les avoir jugés ailleurs ! Le titre peut être favorable pour un talent moyen et le pousser un peu plus loin qu'il ne serait allé par ses seuls moyens, mais pas pour longtemps. Les lauréats vraiment doués mettront à peu près deux ans de moins pour se faire connaître qu'ils n'en auraient mis sans l'apport du concours. Mais de toute façon, ils n'en avaient pas tellement besoin"...

En 1950, il faisait partie à Genève du jury du Concours international d'exécution musicale. A cette occasion, il écrit à sa femme, le 30 septembre 1950 :

"Je rentre à l'instant. Il est presque une heure du matin. Je suis fourbu : depuis deux heures cet après-midi, j'ai entendu des concurrents jusque minuit. Il y a un concours pour les femmes et un pour les hommes. Il y a donc deux premiers prix et deux deuxièmes prix. Il y a trois femmes qui ont passé, dont Berger (l'une de ses élèves). Le niveau était assez bas chez les femmes. Il est plus élevé chez les hommes mais nous n'avons pas encore entendu tout le monde. Il reste encore à entendre une trentaine de concurrents demain. Ensuite, ce sera l'épreuve définitive quelques jours plus tard. Entre-temps, je dois faire travailler Berger"...

Au mois de mai 1951, Bruxelles avait été le théâtre d'un événement musical considérable, la renaissance du Concours Ysaye, rebaptisé "Concours Musical international Reine Elisabeth". Arthur Grumiaux était du jury, présidé par Marcel Cuvelier, avec, entre autres, un de ses collègues du Conservatoire, Carlo Van Neste, et aussi Jacques Thibaud et le glorieux vainqueur du concours de 1937, David Oïstrakh. A priori, Grumiaux était en faveur de l'originalité du Concours Reine Elisabeth. Il n'y avait pas seulement la présence au programme d'un concerto imposé inédit, dont la partition n'était communiquée aux finalistes qu'au moment de leur "entrée en loge", huit jours

avant l'épreuve finale. Il y avait aussi le fait que les neuf jurés ne délibéraient jamais véritablement. Chaque juré notait chacun des candidats, sur une échelle de 0 à 100, et l'addition des points obtenus décidait automatiquement du classement définitif. On évitait ainsi le danger que la discussion ne tournât systématiquement à l'avantage des jurés les plus éloquents plutôt que les plus compétents. Comme Grumiaux se savait plus compétent que disert, il ne pouvait qu'être séduit d'abord par de telles dispositions, et il prit son rôle de juré avec un sérieux incomparable. A ce sujet, Pierre Delhasse écrit, dans son livre *Musique et Passion* (Bruxelles, Ed. Vander, 1985, p. 54) :

"Arthur Grumiaux s'épuise au sein du jury. Pas un seul instant, il ne cesse d'accompagner l'effort du concurrent, en jouant lui-même la partition... sur son sous-main. Et lorsqu'il s'agit d'une sonate, il pousse la conscience jusqu'à tapoter, de sa main droite cette fois, la partie de piano. A le croire capable de tenir les deux instruments à la fois !"

Ce concours de 1951 fut remporté sans discussion possible par le Soviétique Leonid Kogan, et Grumiaux fut tout à fait d'accord avec la décision "automatique" qui l'avait couronné. En manière d'apothéose à la première session du concours et au profit d'un fonds de bourses d'études, on organisa un prestigieux concert de gala, le 26 mai, dont la vedette était, très justement, David Oïstrakh. Le grand orchestre symphonique de l'Institut national de Radiodiffusion était dirigé par Jacques Thibaud. La première partie s'ouvrait par le double concerto de J.-S. Bach avec, en solistes, Oïstrakh et Grumiaux.

Par la suite, Grumiaux prit ses distances avec le Concours; cette attitude représente bien, à mon avis, l'attitude franche de Grumiaux vis-à-vis de la musique et ses responsabilités dans la formation des musiciens. Il ne se reconnaissait pas le droit de faire partie d'un jury de concours dont il ne pouvait plus partager les façons de considérer la valeur d'un violoniste. Ces attitudes loyales ne pouvaient que provoquer parfois de fausses interprétations, comme celles qui lui attribueront un caractère difficile, un certain orgueil de grande vedette. Il le savait et n'en avait cure et allait droit son chemin. Il s'explique lui-même dans l'interview dont nous venons de transcrire une partie :

"C'est pour cela que je refuse désormais de faire partie du jury. On peut contester l'obligation d'accorder 12 prix qui ont la même valeur l'année où le niveau est bas que lorsque le niveau moyen est élevé. On exige aux éliminatoires six oeuvres du grand répertoire de difficulté transcendante. Or, cette exigence est loin d'être respectée... Ce que l'on constate le plus souvent à propos des concurrents, c'est qu'ils se présentent avec un répertoire extrêmement limité. Il semble qu'il s'agisse là d'une lacune de l'enseignement. Il est toujours facile de dire "de mon temps", mais je me souviens

que, pour le concours du premier prix à Bruxelles, il fallait présenter douze oeuvres et, parmi elles, je jouais la plupart des grands concertos, Mozart, Beethoven, Brahms, Tchaikowsky, Bruch, etc...! Récemment, lors des stages que je conduis à Namur en juillet, un lauréat de Paris s'est présenté, qui n'avait jamais joué une fugue de Bach !

Toujours dans la même interview, Grumiaux parle de ses cours de maîtrise à Namur :

"Quand j'abandonnai mes fonctions de professeur à Bruxelles, devenues incompatibles avec ma carrière, j'ai accepté ces stages de perfectionnement. Un peu en compensation, je limite à huit le nombre de stagiaires, sélectionnés après de sévères auditions, pas un de plus. Ce qui frappe, en dehors des qualités intrinsèques de quelques-uns, c'est un manque de personnalité. Et l'on retrouve cela dans le concours : le nombre de concurrents qui "imitent" servilement certaines versions discographiques est inquiétant ! Pour un peu, ils iraient jusqu'à renifler au même endroit où vous auriez pu le faire vous-même".

Interrogé sur ce point, il croit que les jeunes veulent faire des carrières trop rapides.

"Justement. Ils s'étouffent tout de suite, faute d'un répertoire solidement acquis, à force de tourner en rond dans les quelques oeuvres apprises à l'école. Très peu ont le courage d'un Pollini se retirant cinq ans après le prix Chopin, pour retravailler avec ses maîtres et approfondir et élargir son répertoire".

Il serait fastidieux de donner des détails sur les concours pour lesquels Grumiaux fut invité à faire partie du jury. Je ne prétends pas les rappeler tous. Les deux dernières semaines d'août 1949, il était invité à Salzbourg où on lui avait demandé de participer au jury du concours Mozart et, au passage, de jouer un concerto de Mozart avec Bernard Paumgartner. Dans une lettre à sa femme qui l'accompagnait mais n'était pas restée après le concert, il détaille un peu le concours et sa manière de vivre :

"Il n'y a que deux violonistes russes qui sont bien, les autres jouent pour la frime, à moins qu'il n'y ait un coup de théâtre avant la finale... Dimanche soir, Szell (un chef célèbre) vient me chercher à l'hôtel pour dîner chez lui et faire de la musique et, mardi soir, on fera de la musique chez Paumgartner..."

La plus grande joie qu'il eut durant ce séjour à Salzbourg fut sa rencontre avec Janigro et Dinu Lipatti. Ils feront ensemble de grands projets mais la mort de Lipatti les déjoua en partie.

Le 30 septembre 1950, il est à Genève comme membre du jury du Concours international d'exécution musicale. Il en écrit à sa femme et nous le voyons éreinté car, de 14 heures à minuit, il a entendu des concurrents... En attendant le concours, il jouera la Chaconne de Bach dans l'église Saint-Pierre de Genève, à la requête d'amis. Lui-même est heureux de ce concert et note la sonorité admirable de son violon dans l'acoustique de cette église, où il y avait presque 2000 personnes. La majorité des concurrents du concours étaient là pour entendre un membre du jury. Une petite parenthèse pour noter la préoccupation de Grumiaux, parfois jusqu'à l'exaspération, pour son violon et sa sonorité. Il avait écrit à sa femme, le 30 septembre :

"Je suis très ennuyé parce que mon violon est sérieusement décollé. Lorsqu'on le frappe pour entendre s'il frise, on entend quelque chose mais on ne trouve pas où ça pêche. Vidoudez pense que c'est à l'intérieur. Il faudrait donc ouvrir le violon, ce que je ne veux pas. Seulement Hill l'ouvrira, mais il faudra malheureusement attendre février. J'espère toujours que Vidoudez se trompe et que ce n'est pas décollé à l'intérieur mais, en attendant, le bruit persiste".

Or, c'est le 4 octobre, quelques jours après cette lettre désolée sur son violon, et sans qu'il mentionne la moindre intervention d'un luthier, qu'il écrit que son violon avait sonné merveilleusement alors qu'il jouait la Chaconne dans l'église Saint-Pierre de Genève. Nous rencontrerons souvent de pareilles angoisses chez Grumiaux.

Le 23 août 1956, il fait partie du jury de Salzbourg au Concours Mozart, qui a lieu le matin de 10 h à 12 h30 et l'après-midi de 16 h à 18 h30. Il y a seulement 11 concurrents. Cinq ont joué ce jour-là; trois sont très mauvais et les deux autres quelconques, écrit-il à sa femme. Il lui signale que Zatoutzky, de Budapest, est du jury et a demandé de ses nouvelles et que le 1er violon du Quatuor de Moscou, Vladimir Ziganov, bien sympathique, est également du jury. Dans un post-scriptum, il apprend à sa femme que, jusqu'ici, le concours se passe à huis clos dans la maison où Mozart a vécu après sa 17ème année et où il a donné, avec son père et sa soeur, des concerts de musique de chambre.

"C'est la maison qui se trouve en face de mon hôtel, te rappelles-tu ?" Son jugement de violoniste et de professeur est sévère. Dans une lettre du 25 août, il écrit à sa femme que les deux violonistes russes l'ont emporté de très loin :

"Ce serait trop long à te dire par lettre, mais je t'expliquerai comment les jurés et les candidats russes veulent toujours faire autrement que les autres. Le juré russe, le professeur Ziganov était très étonné que je n'aie pas donné le maximum de points aux deux candidats russes. Il faut te dire que

ceci n'est pas un concours de violon mais, comme l'a dit le Dr Paumgartner à tous les jurés, c'est un concours pour la meilleure interprétation de Mozart. Donc sans trop penser à la technique du violon.

Or, lorsqu'un concurrent vient jouer une cadence vraiment épouvantable (cadence de David, revue par Oïstrakh), il m'est permis de penser que ce concurrent n'est pas 100 % mozartien!"

Du 2 au 11 août 1965, Grumiaux est à Vevey, membre du jury de la première session du concours de piano Clara Haskil. Le vainqueur est le jeune allemand Christoph Eschenbach, qui commencera ainsi sa très brillante carrière.

Mars 1969 voit la création à Saint-Jean-de-Luz d'une Académie Maurice Ravel où sont donnés chaque printemps des cours publics et gratuits, grâce à un don de près de trois millions de francs français "prélevés sur les droits d'auteur par M. Taverne, héritier du frère de Maurice Ravel". Grumiaux est invité à y donner des cours de maîtrise, les autres professeurs étant Philippe Entremont pour le piano, André Navarra pour le violoncelle et Gérard Souzay pour le chant.

En juin 1971, il participe à Paris au jury du Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud, juste avant de donner ses cours de quatre semaines à Namur.

Un maître, un père, un ami.

Mais ces rappels de concours et de jury ne doivent pas faire croire que Grumiaux ne se préoccupait pas de ses élèves. Il est, au contraire, étonnant et même parfois émouvant de constater dans des lettres ou des réflexions l'attention paternelle, et dans tous les cas, très amicale envers ses élèves. Certains nous en ont donné le témoignage, rendant à Grumiaux l'attention qu'il leur prodiguait par de nombreuses manifestations de reconnaissance. Il les recevait avec amitié. Lorsqu'il était seul et qu'il avait reçu deux ou trois élèves qui devaient prendre leur repas, il n'était pas rare de le voir se transformer en cuisinier, leur préparant un petit repas chaud.

Sa femme Amanda était pour beaucoup dans cet accueil, nous l'avons vu déjà. Avec une délicatesse toute féminine, elle se transformait quelquefois en une sorte de complice d'un élève et parvenait ainsi à lui communiquer ce que Grumiaux attendait de lui et l'encourageait comme en secret;

parfois aussi, elle l'aidait techniquement, se rappelant qu'elle était une violoniste qui avait abandonné sa carrière pour se mettre au service de celle de son mari.

Parmi les élèves qui manifestent leur amitié et leur reconnaissance et qui font, pour ainsi dire, partie de la famille, il nous faut citer un violoniste japonais qui fait maintenant une brillante carrière, Koji Toyoda. (C'est avec lui que Grumiaux enregistra chez Philips le double concerto de Bach). Nous en possédons plusieurs lettres, qu'il faudrait toutes transcrire ici. Mais, outre le fait que ce serait quelque peu indélicat pour leur auteur qui a droit au privacy de sa correspondance, cela nous mènerait trop loin.

Notons d'emblée que ce n'est que par hasard et par bribes occasionnelles que Toyoda parle de l'enseignement de Grumiaux. Ses lettres,

et c'est fort significatif, sont plutôt celles d'un fils ou d'un ami; elles seront aussi adressées à la femme de Grumiaux, également comme à une maman ou à une grande amie.

Je ne crois cependant pas qu'il soit indiscret d'en citer quelques passages, qui ne révèlent rien de secret.

Koji Toyoda avait 23 ans, il avait fait ses études au Conservatoire de Paris et avait ensuite suivi l'enseignement de Georges Enesco. Il écrit une lettre émouvante à Grumiaux et lui explique son désarroi :

"Depuis que je vous ai entendu à la Salle Gaveau dans le récital du mois de juin dernier (c'était le 23 juin avec Riccardo Castagnone), mon admiration envers vous est devenue décisive. De même, quand vous avez joué le concerto de Bartok et la Ballade d'Isaye pour le bis (il s'agissait d'un concert donné le 28 février au Théâtre des Champs-Élysées avec l'Orchestre national, sous la direction de Rafaël Kubelik), je me suis trouvé entièrement emporté par l'ampleur et la profondeur de votre jeu, en plus de votre éblouissante technique.

C'est mon aspiration vive et irrésistible que de pouvoir travailler auprès de vous. Abandonné par la mort d'Enesco (le 4 mai 1955), je suis tombé dans les tâtonnements et l'embarras le plus total, et je suis sûr à présent qu'il n'y aura que vous, Maître, qui puissiez m'en sauver. Si vous pouviez m'accorder une audition, ce serait ma parfaite joie. Voudriez-vous dans ce cas me fixer une date et l'endroit auxquels je pourrai me présenter ?"

Cette audition eut lieu chez Grumiaux en juillet 1956. Dans une lettre datée du 28 août 1956, Toyoda le remercie de l'accueil reçu:

"Une semaine s'est déjà écoulée depuis que j'étais chez vous. Vraiment inattendu et incroyable a

été pour moi votre accueil. Tout s'est passé en moi comme si je rêvais et je suis fort impressionné de vos façons pleines de cœur et de cordialité. Je ne sais comment vous remercier pour la générosité de m'avoir pris comme élève et en plus sans condition. Je suis sincèrement très confus et très touché.

Maître, je me considère maintenant des plus heureux et chanceux de pouvoir ainsi travailler avec vous. Je crois qu'il ne me reste qu'une seule chose à vous répondre : profiter au maximum de vos précieux conseils. Pour cette raison, j'ai renoncé à concourir à Munich. Comme vous l'avez sans doute constaté lors de mon audition, je ne serais jamais prêt à me présenter à ce concours en si peu de temps; en plus, je suis persuadé de la déféctuosité de ma technique que vous m'avez indiquée est au point le plus sérieux et urgent. Mon devoir est, je crois, d'y apporter, si peu que ce soit, une amélioration jusqu'à votre prochaine leçon. Je pourrai ainsi prendre seulement deux ou trois morceaux

au lieu de neuf pour mieux appliquer votre conseil. Je recommence et suis très heureux de pouvoir suivre le chemin maintenant éclairé par vous.

Avant de vous quitter, je vous prie de me rappeler au bon souvenir de Madame Grumiaux".

Juste avant Noël, il vient prendre sa deuxième leçon, conduit en voiture par une amie pianiste.

Le 27 décembre 1956, il écrit :

Cher Maître, chère Madame,

Quel merveilleux souvenir vous m'avez laissé l'autre jour! Cette tendresse et ce dévouement que vous nous avez témoignés à Mademoiselle Kawamura et à moi m'ont touché au fond de mon cœur et m'ont été une vive et très chère leçon, en plus de celle toujours précieuse de la musique. Je ne sais comment vous répondre pas plus que vous remercier.

Je suis simplement rempli de joie et de gratitude. Je sais une chose, c'est que je dois m'appliquer de tout mon possible à un travail sérieux et m'approcher le plus qu'il est en moi de ce que vous me demandez.

Je vous remercie encore une fois et très sincèrement, cher Maître et chère Madame Grumiaux, en vous demandant de croire à mes sentiments les plus respectueux et affectueux.

Toyoda est devenu un ami très proche depuis un an, Grumiaux et son épouse n'avaient pas hésité à lui confier "La Pause" (leur superbe villa de Rhode-St-Genève) lorsqu'ils partaient en tournée de concerts à l'étranger. On constatera d'ailleurs au style de lettres de ce dernier qu'il se sent choyé.

Il écrit à Mme Grumiaux de chez le marquis de Coutant-Biron, où la famille l'a reçu pour y passer quelques vacances, une lettre très fleurie, à l'orientale, datée du 25 août 1957.

Bien chère Madame

D'abord, je regrette vivement de ne pas pouvoir être chez vous pour vous saluer à votre retour et terminer ainsi dignement mon rôle de gardien. Une triste nouvelle qui vous attend et qui vous troublera sans doute : la mort de Douf (il s'agit d'un chat siamois, Madame Grumiaux en avait et en a encore quelques-uns autour d'elle). La pauvre bête est partie sans voir sa maîtresse. La crise est si brusquement venue qu'on ne pouvait plus rien faire..

Autrement, mon séjour aura été un délice. Mes poumons sont audacieusement enflés mais ils auront bien servi. La nervosité a été cette fois apaisée par les conversations des moineaux, accompagnées parfois par le chœur que font les arbres en se frottant au vent... Je me suis bien reposé et ai profité largement et avec avidité de ce calme pour accorder un peu mon oreille et mon balai..

Je suis allé voir Hiroko (Hiroko Mishima, élève de Grumiaux au Conservatoire)... Sans examen ou concours, évidemment, on est toujours mieux, hélas. Ainsi est terminé ce séjour efficace et plein de souvenirs..

Il serait inutile de continuer à donner connaissance du courrier Toyoda-Grumiaux, nous ne le connaissons qu'à sens unique, et pour cause.

Mais ce professeur-là n'apparaît-il pas tout autre que ce qui se chuchotait parfois à son sujet ??

Chapitre 6

Amanda

L'entrée d'Amanda dans la vie de Grumiaux n'explique pas tout mais il serait impossible d'apprécier Grumiaux sans connaître Amanda; elle a eu sur sa carrière une indéniable influence, comme sur la qualité de son interprétation musicale. Ici entrent en ligne de compte certaines "discrètes indiscretions" de Grumiaux lui-même. Amanda a des qualités sérieuses de manager et elle a su dégourdir quelque peu le petit Fleurusien provincial et assez peu déluré, noyé dans les aléas de la vie quotidienne.

Mais Amanda est aussi très musicienne. Grumiaux disait qu'elle était son meilleur critique. Il la faisait toujours monter dans la salle de musique pour connaître son avis sur telle ou telle interprétation; il avait dans son jugement une confiance totale.

Il est facile de développer ce chapitre sans faire du roman ni tomber dans l'indiscrétion ou la facilité. Il faut se garder de ces défauts et de leur danger.

Chapitre 7

Grumiaux, Colin Davis, Castagnone, Haskil, et Hajdu

Grumiaux avec ses grands collaborateurs. Pas mal de documents à utiliser. Personnellement, j'ai fort bien connu Castagnone, de même que Clara Haskil, lors de rencontres après des concerts à Paris où je travaillais. J'ai souvent rencontré Hajdu aussi, avec qui Grumiaux est venu plusieurs fois à Rome. Je suis allé à Milan, dans la famille napolitaine, joyeuse et turbulente, de mon ami Castagnone. Il y a beaucoup à dire sur tout cela, certains traits savoureux devraient être retenus.

Chapitre 8

Le cauchemar obligé des enregistrements

Le Japon a édité en collection 79 compact-disques de Grumiaux. Edition remarquable qui devrait figurer dans la discothèque de tous les mélomanes. Mais pense-t-on que chacun de ces disques a son histoire bien personnelle, joyeuse, difficile, peut-être même dramatique ? Il en est cependant ainsi. Sous ces gravures, il y a la respiration d'un homme, toute sa volonté tendue vers la perfection de ce qu'il veut communiquer à des milliers de personnes. Cet homme veut s'abandonner pour donner son message aussi pur qu'il est possible de le communiquer, il ressent tout le poids de cette responsabilité et ce n'est pas tellement sa renommée qui est en jeu, c'est le message lui-même. Sans doute, c'est une joie pour l'artiste, il sait qu'il va se survivre à lui-même, mais aussi, quelquefois, quelles difficultés de réalisation !

Je pense que l'on ne connaît pas Grumiaux aussi longtemps que l'on n'a pu le suivre dans les moments où il enregistre. Nous allons tenter de le faire. Sans doute est-ce impossible pour ses 79 enregistrements; cela nous conduirait à la réalisation d'un livre de quelque 250 pages uniquement pour les enregistrements... et ce ne serait pas tellement indispensable pour rencontrer intimement Grumiaux; il suffit d'entrer dans quelques moments de ce grand travail de mise au monde d'un disque.

Premier enregistrement

Le 15 mai 1945, Grumiaux partait pour Londres. Il était le premier artiste belge appelé à se produire sur le sol britannique depuis la fin de la guerre. Il y restera trois semaines en donnant de nombreux concerts. Il avait reçu de Walter Legge, qui dirigeait les disques Columbia, une longue lettre qui l'engageait pour de nombreux concerts, dont quelques-uns importants, comme celui de la B.B.C., et des enregistrements sur disques H.M.V. et Columbia. Durant son passage de trois semaines en Angleterre, Walter Legge tint son engagement et Grumiaux enregistra son premier disque commercial 78 tours avec Gerald Moore au piano. Il s'agissait de Nocturne et Tarentelle op. 28 n° 1 et 2 de Szymanowski. Il est satisfait de son disque et il écrit à Amanda :

"Hier, j'ai entendu mon disque de Nocturne et Tarentelle de Szymanowski :

il est très bien. Il y a deux petites choses, mais si petites qu'il faut bien écouter pour les entendre.

Tu sais que je suis très difficile et très strict et sévère pour moi; ce disque est presque parfait. J'ai

entendu Tzigane de Ravel aussi, mais celui-ci n'est pas publié encore. Il est très bien pour le violon, il y a juste trois notes harmoniques qui sifflent. Mais le piano est mauvais, je ne sais ce qu'a fait Gerald Moore, mais ce n'est pas bien. Alors Legge croit qu'il vaut mieux recommencer. C'est dommage mais je suis de cet avis"...

Ce disque ne fut jamais publié, mais le premier fit sensation. The Gramophone d'août 1945 en donne une critique très élogieuse :

(...) "il possède quelque chose du tempérament ardent que nous avons remarqué chez une autre artiste de passage chez nous, une autre violoniste, Ginette Neveu. Tant d'artistes aujourd'hui cherchent à être d'abord des dames ou des messieurs et ensuite, seulement, des artistes. Une combinaison impossible de toute façon. Grumiaux est artiste d'abord et avant tout, on le sent bien et il va exactement où la musique le conduit... Ces pièces avaient déjà été enregistrées par Menuhin et Milstein mais, si ma mémoire est bonne, ni l'un ni l'autre de ces artistes n'avait atteint le coeur de la musique avec autant de sûreté que Grumiaux ne le fait ici.

Les autres enregistrements à Londres

Au début de 1946, la renommée de Grumiaux, qui n'avait pas vingt-cinq ans, présentait tous les signes de l'universalité imminente. A la sortie de chacun de ses disques comme à chacune de ses apparitions dans une ville nouvelle, la critique applaudissait avec une unanimité inhabituelle et criait à la révélation. Comme on le verra, les compagnies de disques se le disputaient déjà. En octobre 1946, Walter Legge lui fait enregistrer le Concerto pour deux violons de J.-S. Bach avec Jean Pougnet, Konzertmeister de l'Orchestre philharmonique dirigé par Walter Susskind, au clavier: Boris Ord. L'enregistrement sur Columbia DX 1276-7 détrônait celui, "pre-electric" mais légendaire, de Kreisler et Zimbalist. En novembre, il enregistre, à la demande de Legge, le Concerto de Mendelssohn pour Decca avec l'Orchestre philharmonique dirigé par Alceo Galliera. Ici, nous nous trouvons en plein "drame". Manifestement, Grumiaux ne se sent pas en harmonie avec ce chef et il s'en plaindra encore dans la suite. Les répétitions et l'enregistrement furent aussi désagréables que possible. A l'époque, on enregistrait directement sur laque et l'oeuvre occupait huit faces de 78 tours. Il fallait interrompre souvent, au moment où Grumiaux était en plein élan. Cela lui était insupportable et il en accusait Galliera, lequel accusait le soliste d'attitude peu "professionnelle". Grumiaux se sentait mal à l'aise avec ce chef.

On se rappelle qu'il avait enregistré de "petites pièces" mais avait estimé qu'on "ne pouvait pas les laisser". Le voilà occupé à réenregistrer ces pièces pour Decca, avec Léon Degraux, après être revenu d'Irlande.

Mais les conséquences n'en sont pas toujours heureuses. Il écrit à Amanda le 21 novembre au soir : "Les quatre récitals en Irlande ont été très bien ("Music in miniature" aussi, mais c'est pour passer en janvier seulement), mais je suis triste ce soir parce que la Sonate de Prokofiev ne fut pas très brillante à la B.B.C., celle d'Isaye fut beaucoup mieux mais pas encore comme je peux la jouer. Mais je te jure, c'est parce que je suis harassé à cause de ces disques. Tu sais que ce sont les jours de concert aussi que j'enregistre. C'est intenable. Avant de jouer la Sonate de Prokofiev à la B.B.C., j'avais enregistré depuis 1 h 30 jusqu'à 5 heures et puis balance et concert B.B.C. La veille, trois heures de disques et un récital le soir; la veille encore, je passais toute la nuit sans dormir sur le bateau et dans le train revenant de Dublin. Depuis 9 jours que je suis ici, j'ai joué de grandes oeuvres différentes, plus "Music in miniature" en passant par deux nuits blanches entières, étant malade sur le bateau. Demain, dernier jour de disques. Ouf !"...

Et, le 22 novembre :

"Je me suis très bien reposé cette nuit. Je viens de prendre un bain et vais partir enregistrer. Je pense que le Trio de Brahms sera bon, si cela continue comme il a commencé, mais il est vraiment très difficile à enregistrer. Hier, en 3 h 30 de travail, nous avons seulement fait le scherzo qui dure en tout 7 minutes !"

En décembre, lors d'une tournée en France, il écrit :

"Il existe à Paris un club où il n'y a que des musiciens, où ils font des concours de disques pour les mêmes oeuvres. Par exemple, la semaine dernière, ils ont fait entendre en une soirée le double de Bach par Enesco-Menuhin, Kreisler-Zimbalist, Heifetz et lui-même, Busch-Magnes, Grumiaux-Pougnet.

A l'unanimité des voix, c'est celui-ci qui a été reconnu le meilleur ! Salue-moi."

Le voilà à Luxembourg pour un concert et aussi pour un enregistrement. Mais nous sommes ici en pleine confusion. Impossible de ne pas avoir pitié de la victime d'un tel théâtre. Il écrit à Amanda ses mésaventures. On ne sent pas trop de mauvaise humeur dans sa lettre et on admire les

performances qu'il accomplit et ce qu'il parvient à exiger de ses forces physiques et nerveuses. C'est le surlendemain d'un récital à Paris qu'il arrive à Luxembourg.

Luxembourg, ce jeudi soir 8 février (1951)

"Je suis arrivé à Luxembourg assez fatigué, tu t'en doutes... Après avoir mangé légèrement, je me suis étendu sur mon lit pendant une demi-heure avant d'aller à la répétition. Et c'est ici que les aventures commencèrent. Je me rendis au Théâtre municipal, comme le renseignait la "feuille de route" de Valmalète. Il y avait répétition de... comédie ! On me dit que les concerts se faisaient généralement au casino; il était vide ! En désespoir de cause, j'allais à la radio, puisque ces concerts sont toujours des concerts de la radio elle-même. Là, Henri Pensis et l'orchestre m'attendaient... en jouant déjà le concerto sans moi. Je déballai mon violon et, sans même l'accorder, commençai à jouer. Après une demi-heure (ceci est le bouquet), Pensis me dit : "Dans quelques minutes, nous enregistrons le concerto", le concert de ce soir ne pouvant avoir lieu comme d'habitude, à cause du manque de renforts, lesdits renforts devant jouer ce soir avec la musique militaire (cors, etc...). Ce qui fait que, sans m'être reposé, j'ai dû jouer pour de bon le Concerto en la de Mozart. Je t'assure que ce ne fut pas facile. A 5 heures, j'avais fini (j'aurais dû jouer ce soir à 9 heures !). Enfin, c'est passé et maintenant, je vais aller me coucher jusque demain 5 h du matin..."

On se le dispute

Grumiaux, nous l'avons vu, est devenu sans transition ni étape un très grand violoniste, les critiques sont quasi unanimes à louer ses qualités musicales exceptionnelles. Les compagnies de disques ne pouvaient l'ignorer.

Du 10 au 20 juillet 1953, il était à Nassau. En rentrant à Bruxelles, il trouva une lettre de Philips avec un projet de contrat d'exclusivité pour deux ans plus une option pour une troisième année, avec un minimum garanti de deux disques long-playing par an. Les conditions financières paraissaient satisfaisantes et Grumiaux envoya aussitôt son acceptation de principe.

Mais voici que, presque en même temps, il reçut un abondant courrier de Seymour Salmon, directeur musical de la firme américaine Vanguard Records. Il y avait dans l'enveloppe un contrat en bonne et due forme qu'il n'avait plus qu'à signer. Le contrat était prévu pour deux ans avec option pour une troisième année et garantissait trois disques par an, dont au moins un avec orchestre. Mais Grumiaux s'était engagé, et d'ailleurs, les conditions financières semblaient meilleures chez

Philips où il espérait réaliser quelques enregistrements avec Clara Haskil. Le 19 août arrivait de chez Philips la nouvelle de la signature du contrat par la direction; toutes les conditions financières y étaient fixées dans le détail. Jusqu'à sa mort, Grumiaux travaillera avec Philips et, cependant, s'il était content dans l'ensemble de la qualité des enregistrements, il y eut de nombreux heurts. Grumiaux eut à se plaindre très souvent pour des motifs variés : on ne respectait pas les dates fixées pour les enregistrements; il était prévenu trop tard; du point de vue technique, il arrivait que le responsable de la prise de son introduise lui-même des nuances non adoptées par le soliste; la publicité surtout était très insuffisante et mal faite, etc...

Ces objets de querelles, parfois très vives jusqu'à entraîner des menaces de rupture de contrat, auront pour témoins de nombreuses lettres qu'il serait fastidieux de transcrire toutes. Mais cependant - et il serait difficile de dire pourquoi - Grumiaux resta fidèle à Philips. Il est tout aussi difficile de savoir pourquoi il laissa tomber Seymour Salmon, au grand désappointement de celui-ci qui voyait s'effondrer une vaste perspective commerciale.

Et à nouveau, quelques jours après, arrivait un télégramme de Salmon, impatient de recevoir une réponse à ses propositions. Ce fut Mme Grumiaux qui répondit. La réponse est très diplomatique. Il faut noter que le Maître utilisera désormais le plus souvent deux tactiques pour des situations difficiles ou qui lui déplaisent : soit il ne répond pas, soit il fait répondre par sa femme ou une secrétaire. Mme Grumiaux répond qu'au moment où ils ont reçu le contrat, ils avaient reçu plusieurs autres propositions et que son mari y réfléchissait. Il avait néanmoins décidé qu'il aimerait bien faire un certain nombre d'enregistrements pour cette société mais qu'il ne voulait pas signer de contrat exclusif.

Salmon, très déçu, répondit : "Dommage", mais ne se tint pas tout à fait pour vaincu. Il proposa un contrat non exclusif à condition que Grumiaux n'enregistre que pour une des grandes compagnies que sont H.M.V., Columbia, Philips ou Decca. Mais jamais Salmon ne reçut de réponse à ses propositions. Grumiaux souhaitait vivement enregistrer les "Trois esquisses" de Marcel Quinet et Decca y était intéressé. Philips, qui ne l'était pas, donna la permission pour cet enregistrement qui ne se réalisera qu'en 1955.

Premier enregistrement sous contrat

Le 19 novembre 1953, Grumiaux part pour Vienne où il va réaliser son premier enregistrement prévu par le contrat Philips. Il s'agissait de deux Concertos de Mozart qu'il avait joué souvent : le 3e (K. 216) et le 4e (K. 218). Le chef d'orchestre était Rudolf Moralt, il s'entendit très bien avec lui et avec son orchestre; en deux séances de trois heures chacune et en prenant le temps d'écouter les reprises, les deux concertos étaient enregistrés, mais trois séances avaient été prévues. Il fut décidé d'occuper la troisième en essayant d'enregistrer le Concerto de Mendelssohn. Cet essai fut un coup de maître (sans jeu de mots) et Grumiaux reçut plus tard les félicitations de Philips pour cette réussite d'un enregistrement complet sans interruption. Mais le concerto de Mendelssohn ne pouvait se partager entre les deux faces d'un 25 centimètres, il fallait donc utiliser un 30 centimètres. Que fallait-il enregistrer sur l'autre face ? Le disque de Mozart, en vente au mois de juin 1954, obtint le Grand Prix de l'Académie Charles Cros 1955. Quant au concerto de Mendelssohn, il l'avait déjà enregistré une fois avec Decca, il l'enregistrera une troisième fois avec Haitink, à Amsterdam, en 1960 et une quatrième fois en 1972, à Londres, avec Jan Krenz. Amusante... pour nous, la persévérance de Seymour Salmon qui propose malgré tout à Grumiaux, dans une lettre du 10 février 1954, des enregistrements importants. Selon l'une des tactiques étonnantes de Grumiaux, il ne reçut jamais de réponse...

La série des enregistrements continue

En juin 1954, il se rend à Paris pour enregistrer son second disque Philips. Seront enregistrées trois oeuvres majeures du répertoire français : la Symphonie espagnole de Lalo, le Poème de Chausson et Tzigane de Ravel. Il joue avec l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de Jean Fournet. Le disque parut en janvier 1955 et obtint, la même année, le Grand Prix du disque pour la musique française.

Mais nous ne pourrions pas continuer à suivre le Maître dans tous ses enregistrements ! Ce serait lassant et sans intérêt majeur. Nous nous arrêterons seulement aux disques qui ont suscité des difficultés particulières de préparation et d'exécution et nous relèverons l'un ou l'autre prix reçu à cette occasion.

La recreation d'un Paganini ?

Précisément, l'enregistrement d'un concerto de Paganini pose des problèmes. C'est à la documentation personnelle de M. Disenhaus que nous devons les détails qui vont suivre et méritent d'être rappelés (nous reproduisons tel quel son texte).

On savait, bien entendu, que ce 4ème concerto avait existé et qu'il avait été composé à Francfort en 1830. On savait moins qu'il avait été joué dans cette même ville le 26 avril de la même année, comme l'atteste une annonce publiée dans un journal local (d'après Edward Neill, "Nicolo Paganini" Fayard 1991). Presque un an plus tard, Paganini fit sa première tournée en France et, débarquant à Paris, annonça que son nouveau concerto avait été écrit spécialement "pour les Parisiens", ce qui était un mensonge éhonté. Il le joue lors de son deuxième concert à l'Académie royale de musique, le dimanche 13 mars 1831 et à nouveau le dimanche suivant, le 20. Il fit savoir que son concerto "pour les Parisiens", il ne le jouerait plus jamais ailleurs, et apparemment, il tint parole, ce qui est tout à fait surprenant. Depuis, nul n'avait su ce que la partition et les parties d'orchestre étaient devenues.

Il y avait cependant, à la Bibliothèque du Congrès de Washington, un document curieux, une liste autographe remontant à environ 1835, de 28 morceaux que Paganini entendait livrer à la publication. Cette liste mentionne notamment, aux numéros 24 et 28, les deux premiers mouvements (allegro maestoso, adagio flebile con sentimento) du 4ème concerto.

De même, les trois premiers concertos y figurent aussi pour leurs deux premiers mouvements (la mention de chacun des quatre mouvements lents est suivie cependant de la notation "e..", ce qui pourrait vouloir dire "et le mouvement suivant", le finale). Le 5ème concerto, en revanche, pourtant composé en 1830 (presque en même temps que le 4ème) n'y est pas du tout mentionné. A côté du n° 28 de l'Adagio flebile con sentimento in F diésis, del 4° C° (lent et triste avec sentiment), Paganini a dessiné un petit coeur. Cela pourrait signifier que, parmi ses morceaux à succès, celui-ci lui était particulièrement cher. Il y avait aussi, depuis le milieu des années 1940, une partition autographe qu'un chiffonnier de Parme avait vendue à un érudit et collectionneur italien, le Commandatore Natale Gallini. Le chiffonnier

déclarait l'avoir trouvée parmi un lot de vieux papiers sans valeur récupéré dans une villa où Paganini, disait-on, avait été l'amant d'une soeur de Napoléon Ier. Les indications de tempo concordaient avec la liste de Washington et un sous-titre (de l'écriture, comme on put l'établir rapidement, du fils de Paganini) indiquait clairement au bas de la première page : "Partitura del 4. Concerto di Nicolo Paganini.. Manoscritto autografo. Bne Achillo Paganini". Le hic était que cette précieuse partition était inutilisable car il y manquait la partie du violon solo, comme c'est d'ailleurs aussi le cas pour toutes les partitions authentiques des concertos de Paganini (Edward Neill, op. cit., p. 422), celui-ci ayant tou-

jours veillé avec un soin jaloux à ce que personne ne pût s'emparer de ses secrets.

Quelques années plus tard, dépouillant un autre lot de vieux papiers qu'il avait acquis quelque part en Europe centrale et qui provenaient de la succession du célèbre contrebassiste Giovanni Bottesini (1822-1889; on l'appelait "le Paganini de la contrebasse"), Natale Gallini tombe sur ce qui était manifestement une partition de violon et où l'indication "Adagio flebile con sentimento" le frappa, car elle n'est pas tellement courante. Il suffisait de comparer les deux découvertes pour se convaincre que le 4ème concerto de Paganini était bel et bien retrouvé, en entier cette fois. Il n'y manquait que la réalisation de quelques "points d'orgue" que Paganini se réservait d'improviser, selon l'usage.

Cette présentation des faits par Disenhaus est vraiment intéressante. Cependant, nous allons le constater, plusieurs resteront sceptiques en présence de cette découverte. Certains se demanderont s'il ne s'agit pas d'une supercherie car il n'est pas si difficile d'imiter la musique de Paganini et son style. Malheureusement, Natale Gallini fit du tort à sa découverte en organisant un battage assez agaçant à son sujet. Il avait un fils, Franco Gallini, dont il voulait faire un grand chef d'orchestre. Il lui offrit le concerto pour son anniversaire. Natale Gallini avait un sens très développé de l'organisation commerciale. Lui-même organisa un concert à Paris, puisque Paganini avait écrit un concerto "pour les Parisiens". Il devait se réaliser en novembre 1954, 35ème anniversaire de Franco. Comme son père le voulait glorieux chef d'orchestre, il loua la salle Pleyel et engagea l'Orchestre des Concerts Lamoureux et Grumiaux comme soliste. On ne pourrait s'étonner que ce dernier acceptât. En effet, sans qu'il prît le temps de se livrer à une étude critique du concerto retrouvé, il ne pouvait que trouver l'occasion assez enivrante de jouer un concerto alors inconnu. Comme nous l'avons dit, le concert fut précédé d'un battage insupportable, d'ailleurs mal supporté par la critique. Nous ne reprenons pas en entier le texte des critiques mais nous ensons devoir faire connaître les réactions de trois articles à ce sujet.

Un premier critique, Clarendon, dans le Figaro, est venimeux et manifestement agacé par la mise en scène qui a précédé le concert. Il ne cache guère ses sentiments et déclare nettement ses doutes : "En présence d'une exhumation de cette sorte, le premier mouvement est de douter systématiquement", et de s'appuyer sur un précédent qui fit crier : la "Messe du Sacre des Rois de France"... Les pasticheurs ont tout intérêt à prolonger la plaisanterie et à garder le plus longtemps possible leur sérieux et leur secret. Il faut bien dire que l'hypothèse de Clarendon s'appuie sur moins de preuves que le manuscrit retrouvé n'en donne de sa possible authenticité. Car il doit avouer que les experts "ont formellement conclu à l'authenticité du manuscrit".

Un autre critique moins passionné et plus sérieux, René Dumesnil, dans *Le Monde*, exprime aussi son agacement, qui semble d'ailleurs légitime, pour le battage qui a précédé le concert; mais il est ambigu : d'une part, il veut bien croire au concerto mais, d'autre part, il ne résiste pas à faire connaître les problèmes qu'il pose et qui paraissent l'impressionner défavorablement : "Si les mots ont un sens, comment imaginer une partition à laquelle manque une partie, et la principale ? "Partition", dit le dictionnaire musical de Brent, est une réunion superposée de toutes les parties vocales et instrumentales qui concourent à l'exécution d'une oeuvre musicale". On n'imagine pas une partition où manquerait la partie essentielle"... Dumesnil ignore ce que nous a fait connaître Disenhaus après Neill, à savoir que, dans toutes les partitions de concerto de Paganini, manque le violon. Paganini l'a voulu ainsi pour sauvegarder ses secrets. Pour le reste, Dumesnil considère Grumiaux comme l'un des meilleurs archets de l'heure présente.

Un troisième critique, d'origine belge, José Bruyr, pose un problème plus fondamental dans le *Guide du concert*. Sans doute, la découverte en deux fois du manuscrit est pittoresque mais le concerto a de très beaux passages au point que l'on pourrait croire telle phrase écrite par Beethoven. Ainsi, l'introduction d'orchestre "ne manque point de quelque grandeur, en dépit d'une orchestration de-ci de-là un peu sommaire, un peu maladroite. Et, tout de suite, une question se pose : cette orchestration n'aurait-elle pas gagné à être retouchée ? Paganini n'est point Chopin; or, on retoucha les concertos de celui-ci". Il conclut en écrivant que, "pour les amateurs de violon - il en reste à Paris, j'en suis -, ce concerto parisien est un chef-d'oeuvre". Le 12 novembre, le disque fut terminé. Il parut en mars 1955 et fut honoré du Grand Prix de l'Académie Charles Cros.

C'en était trop et la Columbia Artist Management ne se contient plus. Grumiaux ne répond rien. Or, Cincinnati veut, paraît-il, la création américaine du Paganini retrouvé et puis, on veut savoir si Grumiaux veut participer aux festivités du bicentenaire de Mozart, projetées par William Primerose. Grumiaux ne s'émeut pas de leur énervement et ne dit mot...

En mai 1955, il enregistre à Vienne, sous la direction de Paumgartner, le dernier concerto de Mozart qui manquait à son intégrale, le K. 207 en si bémol. Il va aussi enregistrer le K. 271 a, devenu le K. 217 i dans les dernières éditions du catalogue de Köchel. Disenhaus, dans ses documents, note que ce concerto en ré majeur, et Grumiaux le savait, n'est pas authentique, en tout cas sous la forme où il nous est parvenu. Grumiaux disait qu'il était peut-être l'oeuvre d'un élève parisien de Mozart, écrite à la manière de celui-ci. Disenhaus écrit encore :

"Il n'en existe pas de manuscrit original, uniquement des copies établies au dix-neuvième siècle. Si, à l'origine, ce concerto avait été de Mozart, ou simplement de l'époque de Mozart, la première copie existante aurait dû en être une version considérablement "améliorée", probablement par Pierre Baillot ou son élève Eugène Sausay".

Nous avons relevé cet enregistrement parce qu'il soulevait un problème d'authenticité pour le K. 217 i. Il était bon de montrer que Grumiaux, même s'il a accepté de jouer le 4ème concerto de Paganini, pour lequel il y avait tout de même des garanties d'authenticité admises par des experts, joue en connaissance de cause les pièces qu'il exécute, comme on le constate ici pour Mozart.

Quant au Paganini, Grumiaux est, lui aussi, agacé par la publicité organisée par Natale Gallini et surtout par son fils, chef d'orchestre obligé pour l'exécution de ce concerto et qu'il estime nettement insuffisant à sa tâche. Il refusera dorénavant toute prestation avec ce chef.

Problèmes avec Philips et propositions cocasses.

Grumiaux n'a pas perdu entièrement toute timidité et, surtout, il tient à se montrer aimable envers tous. Cependant, il lui arrive, et pas tellement rarement, de sortir de ses gonds. Mais c'est seulement lorsqu'on lui a manqué de justice et d'égard. A ce moment, il exprime durement ce qu'il ressent. En fait, déjà tout jeune, nous l'avons rencontré avec ces attitudes nettes, au Conservatoire et ailleurs. Rien n'a changé en lui à ce point de vue; au contraire, avec l'âge et la maturité, il est devenu plus exigeant encore et plus susceptible pour des problèmes de respect d'autrui et de ses droits. On peut dire que, sur ce point, il est heureusement resté un homme simple, pas du tout plié aux habitudes des hommes d'affaires, dépourvus de malice, résolument et volontairement sans diplomatie. Il semble avoir une antenne particulière qui lui fait deviner les intentions moins droites chez ceux avec lesquels il doit traiter et c'est sans doute ce sixième sens qui lui fait opérer des choix, des abstentions, des fins de non-recevoir, dont nous ne saisissons pas toujours les motifs profonds.

Avec Philips, les problèmes de publicité pour les enregistrements se présenteront souvent. Parfois, ils arriveront à un paroxysme mais, finalement, après des courbes rentrantes de Philips, tout s'arrangera à l'amiable. Cela demeurerait toutefois un petit cauchemar pour Grumiaux.

Le 3 novembre 1955, il écrivait une lettre fort mécontente à M. J. W. A. Langenberg qui venait d'occuper le poste de directeur artistique des disques Philips. Il souligne deux points et le fait d'une manière forte. Il a reçu récemment chez lui un manager américain de Columbia Artists Management et ce dernier déplorait beaucoup le manque presque total de publicité pour les disques Grumiaux en Amérique. D'autre part, le disque du concerto n° 4 de Paganini vient de paraître aux U.S.A., "accouplé" avec le concerto n° 1 par un autre violoniste :

"Je trouve ce fait plutôt incorrect et je vous serais obligé de bien vouloir y remédier pour les disques qui sortiront désormais. Je vous serais reconnaissant en tout cas de bien vouloir donner des instructions précises et formelles pour que les disques que j'ai enregistrés pour Philips soient chaque fois intégralement consacrés à mes seules exécutions"...

Plus tard, il enverra encore une lettre mécontente parce que, lors d'un concert à Genève, il a constaté que le programme imprimé ne comportait pas un mot de publicité pour ses disques...

M. Langenberg répond en exprimant sa surprise et en promettant de tirer les oreilles à qui de droit.

Mais Grumiaux revient encore à la charge :

"Ne croyez pas à une offensive délibérée de ma part... mais je suis tombé sur un numéro de "La saison en Europe" où la seule publicité pour une marque de disques est celle de Philips. Or le nom de Grumiaux n'y est même pas mentionné... S'il y a chez vous des publicistes insuffisamment combattifs, indifférents ou ayant un parti pris à mon égard, je désire en être averti". Grumiaux est vraiment mécontent et parle de rompre le contrat. Une lettre embarrassée d'un autre directeur lui fait un peu reprendre son calme. Il n'est pas mauvais que l'on sache qu'un artiste ne vit pas dans l'abstrait et que, hélas, il doit descendre parfois dans l'arène et utiliser les armes. Grumiaux n'hésite pas et nous retrouvons ses indignations qui le saisissaient quand il était tout jeune, face à des situations qu'il jugeait injustes.

Nous allons pouvoir le rencontrer en face d'une prochaine édition de disques qu'il juge fort importante et nous aurons l'occasion de constater avec quel soin il tient à les voir présenter. Par la même occasion, nous pourrions juger de sa culture et de ses exigences de précisions. Il s'agit de l'édition des sonates et partitas, pour laquelle Philips avait demandé à un musicologue anglais renommé un texte de présentation. Jacobson, qui avait eu la délicatesse d'envoyer à Grumiaux une copie de son texte avant impression, avait composé une remarquable introduction. Grumiaux le remercie vivement en le félicitant mais lui propose certaines critiques :

"Vos conclusions sont remarquables mais ce sont celles d'un érudit, d'un musicologue, et elles passeront sans aucun doute par-dessus la tête du public général à qui elles sont destinées. Par conséquent, j'aimerais vous faire quelques suggestions. Je crois absolument essentiel que les enregistrements soient publiés dans l'ordre original, c'est-à-dire Sonate - Partita - Sonate - Partita - Sonate -Partita, car les points que vous soulevez en seront d'autant plus pertinents. Par exemple, sur la différence entre une sonate et une partita, ne mentionneriez-vous pas que Bach lui-même a inventé le mot "partita", titre qu'il donne aux 2e, 4e et 6e oeuvres (et non pas sonate). C'est un compromis de son invention entre l'italien "partita" et l'allemand "Partie".

Il serait intéressant aussi de signaler que "Sonata da Camera" n'est pas le terme italien pour désigner une suite ou une partie, mais une façon très matérielle de distinguer une oeuvre pour cordes payée par les princes "patrons", leurs ministres des Finances, ou encore le "Service de Camera" (Schatzkammer), par opposition à la "Sonata da Chiesa", écrite pour être utilisée aux offices d'Eglise, partie intégrante des devoirs du Cantor, et en conséquence nullement payés...

"Il me semble préférable de ne pas employer le mot "suite" puisque Bach ne l'utilise pas. En ce qui concerne les notes sur la forme des partitas, il faut expliquer ce qu'est une "Ciaccona" - et que sont les difficultés et la puissance visionnaire ? Il y a aussi quelques petites erreurs dans votre texte. Dans cette oeuvre, dans ce manuscrit, Bach n'utilise que le mot "Corrente", tant dans la première que dans la troisième partita, et non "Courante". L'explication est donc inutile. D'autre part, on ne trouve le terme "Preludio" qu'une fois, dans la 3e, et pas du tout dans les sonates.

"Dans le dernier paragraphe, puis-je vous demander de dire : "A.G. a employé le fac-similé du manuscrit original de Bach" et non un fac-similé. Il peut être utile de savoir que les sonates sont sans doute les plus "maltraitées" des oeuvres posthumes, car je connais moi-même 25 éditions différentes, chacune évidemment "authentique", et même la gigantesque Bachgesellschaft n'est pas entièrement digne de confiance. Avant que le fac-similé n'ait été publié, j'utilisais déjà mon exemplaire de la Bachgesellschaft, corrigé d'après le précieux manuscrit de "J.B." à Berlin. Je ne mentionne la chose que parce que tellement de musiciens (et j'entends les Maîtres de l'Instrument) n'ont seulement jamais vu le manuscrit - un fait regrettable que j'ai pu vérifier à de nombreuses reprises dans les concours internationaux, comme celui tout récent de Munich.

Ceci m'amène à conclure que, comme vous le dites, "l'aspect visuel du manuscrit est tellement révélateur" que j'espère ardemment qu'on en trouvera une reproduction, de préférence autour de vos notes, et ce sera, j'en suis certain, une fort belle et agréable présentation".

Je n'ai aucune compétence pour juger de la qualité absolue de cette lettre, mais je la trouve fort importante pour la compréhension de la personne de Grumiaux et de sa probité.

Le 19 novembre 1962, Grumiaux écrit sèchement au pauvre M. Langenberg et lui manifeste ses griefs à l'égard de son producteur, Alex Saron, avec lequel il ne s'entend pas :

"Après nos pourparlers à Ostende et à Baarn en 1961, je croyais que le rapport entre votre bureau de programmes et moi-même serait nettement supérieur à celui de la période précédente. A mon vif regret, je suis dans l'obligation de vous avertir que ce n'est nullement le cas et que le résultat en est déplorable.

1. On change continuellement les promesses d'enregistrements.
2. On change, sans raison valable, les oeuvres envisagées et convenues.
3. On se trouve maintes fois vis-à-vis du fait accompli que le chef d'orchestre ou l'orchestre ou la salle ne sont pas disponibles à cause de préparations incomplètes et entreprises trop tardivement.
4. On annule trop tard les séances accordées et réservées par moi, ce qui entraîne des pertes matérielles considérables, pour ne pas mentionner toutes les vexations et frustrations subies au cours de pourparlers interminables et inutiles.

Dans ma vie de soliste excessivement occupée, il m'est impossible de continuer ainsi ma collaboration avec votre chef programmeur, et je vous demande instamment de désigner une autre personne compétente avec qui je puisse aboutir aux enregistrements nécessaires de manière efficace".

Et cela continue. Dans une lettre à M. Zalsman qu'il écrit le 9 février 1971, l'on sent son agacement quelque peu découragé :

"Votre silence prolongé m'étonne... J'aimerais que vous me fassiez l'amitié de lire cette longue lettre jusqu'au bout et de ne pas vous lasser avant d'en avoir terminé la lecture. Vous avez insisté beaucoup pour obtenir la liste de mes concerts, afin de préparer ma venue dans chaque ville, soit en faisant une publicité spéciale aux étalages des disquaires, soit pour recevoir une visite de courtoisie d'un membre de la maison Philips de l'endroit. Je dois dire que rien de tout cela ne s'est manifesté depuis fort longtemps.

Après avoir joué dans plusieurs villes allemandes depuis le 9 janvier, j'ai reçu à Francfort le 29 la lettre ci-jointe du Dr Ganze. Tous les compliments qu'il me fait expliquent pourquoi il est presque impossible de trouver un disque de Grumiaux; ils ont tant de succès qu'ils sont "épuisés" tandis que j'ai vu aux étalages de nombreux disques et photos d'autres artistes Philips, pour la raison inverse, je suppose !

Croyez-moi, beaucoup de musiciens se sont plaints de ne pas trouver mes disques, et mes amis suisses et allemands m'ont dit leur étonnement de ne pouvoir acheter les disques qu'ils désiraient, même les plus récents. Je regrette qu'ils ne vous écrivent pas personnellement au lieu de me faire leurs doléances. Un grand disquaire de Zurich, M. Kaufmann, a dit au représentant Philips qui le visitait, ce qui est rare, qu'il ne parvenait pas à obtenir un nombre suffisant de disques Grumiaux. Et à la question : "Y a-t-il de nouveaux disques de lui ? ", la réponse fut : "Pas à ma connaissance". Ils ignorent que le Viotti-Haydn et les Fantaisies de Telemann sont sortis.

En tout cas, chaque sortie de disque passe inaperçue. Ne me rétorquez pas en m'envoyant les articles des revues de disques. Il est normal que ceux qui écrivent dans ces revues reçoivent un exemplaire de chaque disque, bien qu'un critique anglais important m'ait dit récemment qu'il regrettrait que ceci n'était pas toujours vrai en ce concerne la maison Philips.

Autre chose : dans mon calendrier, j'ai plusieurs périodes réservées pour les enregistrements entre mars et juin de cette année ! Jusqu'à présent, rien n'est décidé. J'ai refusé des concerts importants pour garder ces périodes libres pour Philips. Cela n'arrivera plus...

En outre, j'ai lu, par hasard, dans trois journaux différents l'annonce faite à la presse par un violoniste disant avoir reçu en cadeau de la maison Philips le 4e concerto de Paganini retrouvé. Or, en 1963, à la demande du département Programmes de Baarn, je me suis rendu libre pour aller à Milan, accompagné de plusieurs personnes de ce département, pour voir le 4e concerto et dire si j'acceptais de l'enregistrer. J'ai accepté sur place mais, après une longue discussion avec la propriétaire du manuscrit, les représentants de Philips ont trouvé excessive la somme demandée par cette dame. Et aujourd'hui, vous l'offrez à un autre violoniste ! Vous êtes évidemment libres de faire ce que vous voulez de ce concerto. Mais trouvez-vous cela élégant ?"

Ne continuons plus à transcrire cette longue litanie de plaintes. Et n'entrons pas dans le moindre jugement qui pourrait s'ensuivre mais soulignons deux choses. La première : quand on entend un disque de qualité, on ne se doute pas souvent du cauchemar que peut être pour le soliste un enregistrement et ce qui suit... La seconde : Grumiaux a continué malgré tout à enregistrer chez Philips. Je ne m'explique ce mystère qu'en égard à la grande qualité de ses disques.

Une performance discutable ? Et discutée ?

Nous avons laissé de côté les enregistrements eux-mêmes pour éviter une possible monotonie et aussi pour laisser entrevoir, une fois pour toutes, comment un disque peut porter en lui pas mal de contrariétés et de souffrances morales, alors même qu'il nous ravit et, peut-être, nous porte à la joie.

Nous retournons en arrière dans le temps, le 15 octobre 1959 à Amsterdam, jour où Grumiaux réalise une prouesse dont on imagine mal les difficultés de mise en place. Pour ce faire, il avait l'aide d'un remarquable ingénieur du son. Il s'agissait de graver un disque Grumiaux-Grumiaux. J'avoue que, personnellement et instinctivement, je me sentais mal à l'aise en songeant à semblable présentation musicale. J'avais été fort peu enthousiaste du disque Jascha Heifetz-Jascha Heifetz pour le Double de Bach. Mais je ne suis ni musicologue ni critique musical, je ne suis même pas un professionnel de la musique. Ce qui me frappait dans le Double, c'étaient précisément les deux timbres et les deux vibratos des deux violons, deux voix, deux personnes vivantes qui dialoguaient. Or, plus rien ou seulement très peu de tout cela dans le disque d'Heifetz. Dans un opéra, les timbres différents de voix qui se répondent, même si elles chantent successivement les mêmes notes, donnent à la pièce toute sa vitalité. Je ne pouvais me résoudre à croire que Grumiaux allait se livrer à une sorte de perversion dont l'électronique contemporaine se fait complice.

Mais, précisément, Grumiaux ne songeait pas du tout à cela. Jouer la Sonate K. 481 en si bémol de Mozart au violon et au piano et celle en la majeur (op. 100) de Brahms ne relevait pas du tout du même genre. Certainement, il y a un artifice qu'il faut oublier et dépasser, il faut vouloir ignorer que le dialogue est, en fait, réalisé par un seul musicien; admettre que les deux instruments, violon et piano, ont des timbres tout différents et que, cette base du dialogue étant maintenue, la technique moderne donne la possibilité de réaliser une synthèse que deux personnes atteignent plus difficilement. Le piano ne peut bien jouer que s'il intègre totalement la partition du violon et le violon ne peut bien jouer que s'il laisse au piano l'espace vital, le souffle qui lui permet de s'exprimer en se confondant au violon mais tout en restant lui-même. C'est à mon sens ce que réalisait le disque qui sortit plus d'un an après. Je ne fus pas peu fier de lire une critique d'A. Dailly-Guller dans "Femmes d'aujourd'hui", le 6 septembre 1962, qui énonçait des appréciations semblables aux miennes, ainsi qu'une autre, signée M.D. dans la "Revue des Disques" de septembre 1962. Mais rien ne vaut la lecture de la notice détaillée du disque dans laquelle Grumiaux s'explique lui-même :

"Si on m'avait demandé de faire, suivant cette technique, le Concerto de Bach pour deux violons, j'aurais refusé, justement parce qu'il s'agit du même instrument et que je n'aurais pas trouvé cela admissible sur le plan artistique. Mais ce qu'on demande à un duo de sonates, c'est d'adopter la même ligne, de rapprocher les points de vue du piano et du violon. C'est ce que j'ai pu faire ici et, d'ailleurs, tandis que j'enregistrais seule la partie de piano, je ne cessais d'entendre chanter le violon au-dessus dans ma tête".

La notice du disque continue :

"C'est ainsi en effet qu'Arthur Grumiaux a procédé pour réaliser ce disque. Il a commencé par enregistrer la partie de piano, seule, d'un bout à l'autre. Puis, lorsque le tour du violon est venu, on l'a placé à côté d'un grand haut-parleur, exactement dans la position qu'il aurait adoptée s'il avait dû jouer à côté du piano véritable, et il a enregistré cette seconde partie tandis que le haut-parleur lui faisait parvenir son enregistrement du piano. Le plus souvent, dans les enregistrements en "recording", l'artiste porte un casque sur les oreilles et

reçoit "en direct" l'accompagnement sur lequel il doit jouer ou chanter. Mais M. Krauel, l'ingénieur du son responsable de cet enregistrement, n'a pas voulu procéder ainsi pour ne pas rendre le violoniste prisonnier d'un univers sonore restreint mais, au contraire, restituer pour lui, le plus exactement possible, les conditions d'un "duo" et laisser à la musique toutes ses possibilités de chanter. M. Krauel insiste beaucoup sur ce point.

"De nos jours, dit-il, c'est un jeu d'enfant pour un ingénieur de réaliser un "recording" parfait. Mais, d'ordinaire, on cherche à mettre en valeur l'effet sonore que l'on peut produire grâce à lui alors qu'ici, il nous a fallu l'effacer. Le tour de force est purement musical et notre plus belle récompense est d'avoir obtenu le résultat que nous recherchions : ni une personne jouant deux instruments différents, ni deux personnes jouant avec conscience chacune sa partie, mais deux artistes exécutant de toute leur âme des oeuvres de musique de chambre qui sont l'expression la plus haute de la musique".

Ce fut une réussite mais, cependant, cela restait une exception et, à mon sens, devait le rester. Dans ses notes, M. Disenhaus se demande pourquoi l'expérience n'a jamais été recommencée puisqu'elle fut un succès. Il répond à son interrogation en rappelant d'abord qu'une telle performance demande une longue préparation, pour laquelle Grumiaux ne disposait pas de temps. Il donne ensuite une seconde réponse, la vraie, celle qui vient de Grumiaux lui-même. La musique de chambre, disait-il, "c'est quand deux personnes se font en même temps la même idée de la même musique". Or, ici, il n'y avait pas deux personnes en même temps, mais une même personne en

deux temps différents, ce qui ne pouvait en aucun cas correspondre à l'exaltante réalité de la communion qu'il connaissait avec Clara Haskil, par exemple. Ici, M. Disenhaus atteint directement le problème réel que soulève un tel genre d'enregistrement.

Il me reste à moi, amateur, un petit problème. Il existe des disques Music Minus One pour de pauvres amateurs qui trouvent ainsi un orchestre qui a enregistré sa partie sans le soliste. Exactement ce que Grumiaux a fait en enregistrant l'accompagnement au piano de la sonate qu'il allait jouer. Cependant, on se sent très embarrassé et emprisonné par l'orchestre qui accompagne. En fait, c'est lui qui devient le soliste et le soliste l'accompagne. Evidemment, ici, c'est Grumiaux qui accompagne Grumiaux. Je me demande tout de même si ce ne serait pas mieux d'enregistrer le violon puis, en l'entendant, d'enregistrer l'accompagnement ? Mais peut-être ma remarque est-elle ridicule ? Nous abandonnons la suite des enregistrements qui ne comportent plus de caractéristique importante, encore que l'un ou l'autre ait remporté un prix. On les trouvera notés dans l'appendice "Les enregistrements".

Chapitre 9

Les festivals - Stavelot

Arthur Grumiaux a commencé à se produire assez tôt dans les festivals, tant sa renommée avait très vite atteint un grand rayonnement. Sa participation aux festivals, qu'il ne boudait jamais, lui donnait l'occasion de rencontrer de grands artistes et, souvent, de nouer avec eux des liens d'amitié. C'est à un festival qu'il eut l'occasion de rencontrer Clara Haskil et ce fut le point de départ de leurs tournées de concerts et de leurs enregistrements.

Le Festival Pau Casals

En juin 1953, il était invité par Casals lui-même à son festival de Prades, où il était allé la dernière fois en touriste. Il écrit à Amanda le vendredi matin, 19 juin 1953 :

"Lorsque je suis arrivé à Moligt, à l'hôtel, je me suis cru en plein désert du Sahara, sauf que c'était dans la montagne. Aucun des musiciens qui jouent dans ce festival ne logeait à l'hôtel. Heureusement, le même soir, Krachmalnich (Konzertmeister de l'orchestre du festival) est venu souper avec moi. Voyant ma triste figure, il demanda à son hôte (il ne loge pas à l'hôtel) s'il n'avait pas une chambre pour moi... La chambre est minuscule... mais je ne devrai pas faire la navette entre Prades et l'hôtel de Moligt. De plus, ce sera facile pour les répétitions.

"Ce matin, j'ai rendu visite à Casals. Je l'ai trouvé délicieux, il me semblait presque affectueux à mon égard. Il m'a dit regretter beaucoup que je ne puisse pas rester jusqu'au 7 juillet pour jouer les trios avec lui..

"Je n'ai pas encore eu l'occasion de répéter avec Clara Haskil parce qu'elle joue ce soir un concerto et une sonate avec Casals. Je pense que je passerai toute la journée de demain à travailler avec elle"...

Le début de la lettre décrit bien l'impressionnable Grumiaux. Il se sent très vite démonté dans une solitude... mal meublée et il ne parvient pas à dissimuler sa déconvenue. C'est l'un des côtés "enfant", dirons-nous, de son caractère, mais aussi l'un des côtés de sa vulnérabilité qui le rend attachant, parce qu'il se trouve être l'un des nôtres, descendu de son piédestal involontaire de grand artiste d'un autre monde. Il se proposait de consacrer une journée de travail avec Clara Haskil pour préparer leur concert. Je laisse ici parler Isaie Disenhaus qui semble avoir eu des détails très visuels qui décrivent bien un Grumiaux quelque peu libéré et "déchaîné" :

"(...) Ils "répétèrent" pendant une petite heure leur 10e Sonate de Beethoven op. 96 en sol majeur, puis ils se demandèrent ce qu'ils allaient bien faire du restant de la journée, tant leur entente tacite avait été parfaite dès la première mesure. Ils se retrouvèrent dans une pâtisserie de Prades, évoquèrent le souvenir de leur ami commun Dinu Lipatti et firent une grande consommation de petits gâteaux.

Ils ne s'étaient pas trompés, le concert fut un triomphe, même par rapport aux autres concerts du Festival".

Il n'est pas commun que des Belges s'enflamment d'enthousiasme pour les succès d'un compatriote. Mais, cette fois, Suzanne Frankignoul, dans la Nation belge, se laisse aller sans pouvoir se retenir à une sorte de petit délire. Il nous faut transcrire son texte.

LE FESTIVAL PAU CASALS A SAINT-MICHEL-DE-CUXA Un triomphe pour Arthur Grumiaux

D'habitude, nous rendons compte de tous les concerts lorsque le Festival Pau Casals est terminé mais, cette fois, il ne paraît pas possible d'attendre trois semaines encore pour signaler à nos compatriotes l'ovation recueillie l'autre soir par Arthur Grumiaux.

Dimanche, notre compatriote interprétait la sonate en sol majeur op. 96 de Beethoven, accompagné par la grande artiste Clara Haskil. Ce quatrième concert du festival était un concert de musique de chambre. Au cours des concerts précédents, Maria Stader s'était vu demander un bis, Clara Haskil avait eu des applaudissements retentissants mais nul, à part bien entendu le grand Maître Pau Casals, n'a été applaudi comme le fut notre compatriote. Le public délirant ne cessait de crier "bravo", ce qui obligea Arthur Grumiaux à revenir six fois au moins saluer. Ce triomphe dans la grande abbaye de Saint-Michel, archi-comble, où nous avons rencontré peu de Belges, a d'autant plus ému Arthur Grumiaux qu'il était le seul artiste belge du festival.

Il faut souligner cet enthousiasme que le jeu de Grumiaux a soulevé parmi la phalange de talentueux musiciens que sont Clara Haskil, William Kapell, Paul Tortelier, Gabrielle Lengyel, Georgette Brabant et tant d'autres, sans oublier le plus enthousiaste peut-être, Pau Casals lui-même, qui nous disait : "Simplement merveilleux..."

(s) S. Frankignoul

On ne peut résister à présenter une lettre de Grumiaux à sa femme. Sans doute y assiste-t-on à son triomphe mais on découvre aussi de l'intérieur les petits côtés d'un festival que doit dépasser un artiste :

26 juin 1953

"Les répétitions du concerto, du quatuor et des sonates ont pris tellement de temps que je n'ai même pas vu les environs de Prades, qui sont beaux, paraît-il. L'atmosphère est, comme je le craignais, assez... mauvaise. Il y a des clans qui se jalouent. Le pauvre Krachmalnich, en tant que concertmaster, en ressent les effets et toutes sortes d'ennuis. L'orchestre est composé de quelques concertmasters d'orchestres américains : tu comprends que chacun voulait être au premier pupitre... Tant pis pour celui qui s'y trouve. Je te raconterai tout cela de vive voix.

Mon premier concert, celui avec Clara Haskil (tu trouveras une photo ci-jointe), fut, paraît-il, magnifique. J'ai eu la plus grande joie de jouer avec cette artiste magnifique, grande musicienne et... d'une modestie que beaucoup feraient bien d'imiter. Je pense que la sonate a sonné remarquablement (tu vois, je suis le premier à manquer de modestie). Tu pourras entendre la retransmission différée de ce concert. Nous avons eu un succès extraordinaire.

Mon second concert, le concerto en sol de Mozart avec Casals, fut un triomphe. Casals me faisait des sourires : il jubilait. Et, chose remarquable et unique, il m'a demandé mes tempi parce que, m'a-t-il dit, il voulait les prendre exactement comme je les désirais ! Krachmalnich a été d'une camaraderie et d'un "dévouement" extraordinaire pour moi. Ayant remarqué que le "Titien" sonnait encore mieux lorsque je le jouais avec son magnifique Tourte, il me l'a spontanément prêté pour jouer le concerto en sol et m'a dit que je pouvais le garder pour le concert aussi. Ne trouves-tu pas que peu de... collègues seraient capables d'un tel geste d'amitié ?

Demain, dernier concert : quatuor avec piano et 1^{ère} sonate de Beethoven. Ce soir, répétition de la sonate (avec William Kapell) et, ensuite, un peu de quatuor pour le plaisir"...

Cette lettre nous fait découvrir un aspect du caractère de Grumiaux. Sans doute, il est conscient de son talent et c'est une attitude légitime, nullement entachée d'orgueil, c'est la simple reconnaissance d'un fait. Il n'est pas limité à lui-même, nous le voyons capable d'estimer d'autres musiciens et de jouir de leur musique. Il n'aime pas l'allure de dédain souvent adoptée par des musiciens et ressent comme une leçon pour tous la modestie de Clara Haskil. On le retrouve soucieux de la sonorité de son violon et le voilà touché de la délicatesse de Krachmalnich qui lui prête son Tourte. Ce sont de ces gestes qui impressionnent fortement Grumiaux et, pourrait-on dire, le rendent

meilleur et mieux disposé à l'optimisme envers les humains. Très émotif, il avait un visage expressif et très mouvant, si bien qu'il n'était pas simple de le photographier; il ne réussissait pas à dissimuler ce qu'il ressentait de joie, de peine, d'indignation, d'enthousiasme, d'ennui.

Nous n'avons guère précisé les prestations de Grumiaux durant ce festival. Il ne put participer au quatrième concert car la date en avait été modifiée. Il était maintenant prévu pour le 3 juillet et Grumiaux devait être à Amsterdam pour le 4 et le 7 à Scheveningen pour y jouer le Poème de Chausson avec l'Orchestre du Concertgebouw et le grand chef français Jean Martinon.

Au concert du 25 juin, il avait joué son concerto préféré de Mozart, le K. 216 en sol majeur et la 1ère Romance de Beethoven op. 50, aussi en sol majeur, sous la direction de Pau Casals. Au concert du 27 juin, il interprétait avec le pianiste William Kapell la sonate en ré majeur op. 12, n° 1 de Beethoven. Il joua aussi le 2ème quatuor pour clavier de Mozart, K. 493 en mi bémol, avec Milton Thomas à l'alto, Paul Tortelier au violoncelle. Le programme comprenait d'autres prestations dont une de Casals lui-même. La radiodiffusion française enregistrerait ce concert, récemment republié par une firme anglaise "Music and Arts", qui tient à ressusciter sur compact-disques le souvenir de Casals et du festival de Prades (numéro de catalogue NA 659-4).

En 1976, Grumiaux sera à Prades. Le festival célèbre sa 25ème édition et le centenaire de la naissance de Pablo Casals. Avec les Solisti Veneti de Claudio Scimone, Grumiaux joue un concerto de Vivaldi ("L'amoroso") et le concerto en ut de Joseph Haydn.

Le Concerto pour violon et cordes en do majeur de Haydn a été pour Arthur Grumiaux l'occasion d'une démonstration magistrale. Les multiples facettes d'une technique impeccable, une maîtrise incomparable au service d'une communion profonde avec le compositeur, une entente totale avec l'orchestre, en ont fait un moment parfait. Le public, conscient, réserva une ovation sans fin à notre compatriote.

(s.) J.M. (Le Soir)

Toujours des festivals

En 1949, Grumiaux participait au festival de Prague avec Désiré Defauw et, à la fin de juillet, il jouait deux fois le 3ème concerto de Mozart au festival d'Aix-en-Provence.

En juin 1955, il participait au festival de Hollande, à Amsterdam et à Rotterdam, avec le K. 219, l'orchestre étant dirigé par Van Beinum. Fin juillet, il était au festival d'Aix-en-Provence où il retrouve Jean Martinon, avec qui il avait interprété Chausson. Cette fois, ce seront les Quatre Saisons de Vivaldi.

Au début de septembre, il participe deux fois au festival de Besançon, en récital de sonates (Mozart, Beethoven, Brahms) et avec orchestre (Mozart, K. 219). Le grand chef espagnol Ataulfo Argenta dirige l'orchestre, après avoir accompagné Grumiaux dans son récital de sonates. Personne ne savait que cet éminent chef d'orchestre était aussi un éminent pianiste. Un journal local (Le Comtois) donne une recension de ces concerts et y joint une réflexion dure sur le succès des artistes internationaux.

Le concerto en sol de Mozart devait nous emmener sur les plus hautes cîmes... Depuis notre grand Jacques Thibaud, nul mieux que Grumiaux ne nous a rendu Mozart. Il est vain de se livrer sur son jeu à de stériles dissections. Le naturel dépouille les cadences elles-mêmes de leur virtuosité ébouriffante. Le chant unique de l'adagio plane dans sa pureté indécible... Si la gloire d'Arthur Grumiaux est moins universelle que celle d'autres princes de l'archet, c'est sans doute qu'il n'est pas expert dans l'art de faire des courbettes à ceux qui tirent les ficelles des carrières internationales. C'est aussi parce qu'il accroche sans la solliciter la fibre émotive la plus secrète de l'auditeur.

(s.) J.K.

En juin 1956, en cette année où l'on célèbre le bicentenaire de Mozart, les festivals Mozart fleurissent un peu partout. Grumiaux participe à celui de Strasbourg, où il va avec l'orchestre de l'I.N.R. et son chef Edgard Donneux. Il joue les concertos K. 207 et K. 218, appelé parfois "Concerto strasbourgeois". Le 19 juin, il y a une soirée de sonates de Mozart par le duo Haskil-Grumiaux. L'enthousiasme de la salle est indescriptible et le premier disque qui venait de paraître dans les vitrines des disquaires s'enlève jusqu'à épuisement des stocks en quelques jours. Certaines recensions sont dithyrambiques. On se reportera à la recension transcrite dans le chapitre Haskil-Grumiaux. Le 21 juin, au festival de Genève, ils donneront le même concert avec un résultat identique...

En juin et juillet, avec Clara Haskil, il participe au festival de Hollande.

Le 29 septembre Grumiaux donne au festival de Salzbourg un récital avec Castagnone.

Le 1er septembre 1957, Grumiaux et Haskil sont au festival de Lucerne et, le 5, Grumiaux est au festival de Besançon, où il joue Bartok sous la direction d'André Vandernoot. Clara Haskil le

rejoint le 7 pour un récital de quatre sonates de Mozart.

En juillet 1965, à Bruges, au cours du festival des Flandres, il donne un récital Bach avec, au clavecin, Robert Veyron-Lacroix.

Le 8 juin 1966, le Trio Grumiaux est au festival de Schwetzingen et, le 18, au festival de Tongres, où Grumiaux joue le 3ème concerto de Mozart.

Le 7 juillet, il est à Chimay pour le festival Bach-Haendel. Il y retrouve Ricardo Castagnone qui est aussi le claveciniste des "Virtuosi di Roma".

En 1980, les mêmes donnent un récital dans le cadre superbe du château Borromée à Isola Bella, pendant le festival de Stresa. Un compte rendu du concert note l'impression causée sur le public. Dans ce cadre unique, les deux artistes interprètent avec grande maîtrise trois sonates de Corelli et deux de J.-S. Bach. La chaude sonorité et le jeu impeccable de Grumiaux firent forte impression et la musicalité raffinée avec laquelle les deux artistes approchèrent cette musique noble et courtoise donna à ce concert l'allure d'un régal musical exceptionnel.

C'est bien ainsi que l'a reçu un public fasciné.

Les festivals de Stavelot

Stavelot est une petite cité belge de la vallée de l'Amblève. Il s'y trouvait jadis une célèbre abbaye bénédictine fondée par Saint Remacle, dont ne subsistent plus aujourd'hui que certains bâtiments, encore très beaux, tel l'ancien réfectoire. Mais avant que ne débutent ses festivals, elle était beaucoup moins connue que la région voisine de Francorchamps, depuis longtemps internationalement réputée pour ses grandes courses automobiles.

En 1957, une famille de Stavelot créait une "semaine musicale" de musique de chambre, en hommage à Octave Micha, récemment décédé. Les initiateurs en étaient son fils Raymond, ses proches et ses amis, qui avaient choisi comme cadre l'ancien réfectoire de l'abbaye. En 1958, la semaine était devenue une quinzaine; la renommée des concerts ainsi que la beauté du site attirèrent un public de plus en plus nombreux, si bien que Raymond Micha décida d'instaurer une double audition de chaque concert et d'étendre la durée du festival à trois semaines.

En 1962, le festival devient plus important encore. On a bien l'impression que Grumiaux rêve de faire de Stavelot son "Prades". Il propose à la direction du festival de ne plus se limiter à un

concert de temps en temps mais de s'associer à l'événement d'une manière plus constante et active. Il se fait fort d'obtenir un soutien financier de la part de sa maison de disques. De fait, au mois de mai, parvient à Stavelot un don de 10.000 florins. Alex Saron, l'un des directeurs artistiques de Philips, était intervenu auprès de la direction de la firme. Pour Stavelot, un associé aussi prestigieux que Grumiaux, qui apporte de surcroît une aide matérielle non négligeable, est une aubaine inespérée. Aussi, à partir de 1962, lui laisse-t-on programmer ses interventions quasiment à son gré et réaliser ainsi son rêve de "Prades du Nord".

Pour se préparer au concert d'ouverture d'août 1962, Grumiaux et son groupe se réunissent au château de Nassau chez la Comtesse Ilse von Kanitz. Dans cette oasis de paix offerte par la Comtesse qui accueille avec joie ces musiciens, ils prépareront souvent des concerts, et en même temps, se délasseront. De nos jours, une telle attitude de mécénat ne se rencontre plus guère. On va donc trouver au château de Nassau les Grumiaux, Istvan Hajdu, l'un des accompagnateurs de Grumiaux, le violoniste Koji Toyoda, élève et ami des Grumiaux, l'altiste Gérard Ruymen et le violoncelliste Janos Scholtz, ami de longue date.

Les 4 et 5 août 1962, Grumiaux participe au concert d'ouverture du festival, pour lequel il avait fait inviter le Rheinische Kammerorkester de Cologne, avec son violon solo Koji Toyoda, son alto solo Gérard Ruymen et son chef en titre Gunther Kehr. Grumiaux exécute la Symphonie concertante de Mozart avec Gérard Ruymen et le double Concerto de Bach avec Henri Koch. Les 11 et 12 août, un récital le réunit à Istvan Hajdu. Ils jouent la 3ème sonate de Grieg et la 1ère de Brahms. Le 15 août, le Quatuor - Grumiaux, Toyoda, Ruymen et Scholtz - qui s'était méticuleusement préparé à Nassau, exécute Debussy, les "Dissonances" de Mozart et "La jeune fille et la mort" de Schubert. En bis, ils jouent le presto d'un quatuor de Haydn.

Chaque année, Grumiaux participera ainsi normalement au festival de Stavelot. Sans l'y suivre chaque fois, nous signalons les moments plus importants. Les 4 et 5 août 1965, il y donne un récital avec Istvan Hajdu.

Les 14 et 15, un concert avec Georges Janzer et Eva Czako, pour la première fois sous le vocable "officiel" de "Trio Grumiaux". Ils jouent notamment le magnifique divertimento en mi bémol de Mozart K. 563. Enfin, les 22 et 23 août, dans le programme des solistes de Liège, sous la direction d'Henri Koch, Grumiaux joue le concerto en ré majeur K. 218 de Mozart et la symphonie concertante en mi bémol majeur K. 364 avec l'altiste Georges Janzer. Eva Czako joue le concer-

to en si bémol de Boccherini. A la fin du concert du 23 août, le bourgmestre, M. Jacob, annonce que Grumiaux est fait citoyen d'honneur de la ville de Stavelot.

En août 1966, il y aura deux programmes de musique de chambre. D'abord un concert de quatuors (Mozart, K. 428 en mi bémol, Ravel et Brahms op. 51/1 en ut mineur). Outre Grumiaux, le quatuor comprend Koji Toyoda, Georges Janzer et Janos Scholtz. Au second programme, trio à cordes op. 9/3 en ut mineur par le "Trio Grumiaux", puis le quintette "La Truite" de Schubert, pour lequel se joignent Ingrid Haebler au piano et Jacques Cazauran à la contrebasse.

En 1967, il ne donne que deux concerts à Stavelot. Les 18 et 19 août, une série de quatuors et de quintettes, un quatuor de Haydn, un quintette avec clarinette de Mozart, le quintette à deux violoncelles de Schubert.

Pierre Moulaert, dans La Dernière Heure, en a donné une recension : "La qualité de l'exécution et de l'interprétation était au-delà de l'analyse et des éloges ordinaires. C'était un ensemble parfait mais ne faisant pas du tout anonyme, chacun restait personnellement présent, chaque note du tissu musical était transmise aux auditeurs par une volonté d'artiste. Mais comme il faut tout de même personnaliser les responsabilités et conduire le travail, on peut mettre au crédit de Grumiaux - dont on retrouve avec tant de plaisir l'incomparable talent de violoniste - le très haut niveau d'art de cette merveilleuse séance".

Du 16 au 23 août 1969, trois concerts au festival. D'abord le Trio Grumiaux, qui joue avec György Seböck le quatuor à clavier op. 34 de Brahms, Toyoda tenant le second violon. Lors du deuxième concert où sont exécutés la Sérénade op. 25 de Beethoven et le quatuor avec flûte de Mozart, Georges Janzer est à l'alto et Janos Scholtz au violoncelle, Jean-Pierre Rampal à la flûte, de même que pour le quatuor de Mozart K. 285. Toyoda est au second violon pour le quatuor américain de Dvorak. Le dernier concert est un récital de sonates avec Seböck: Mozart K. 376 en fa majeur, Brahms op. 78 en sol majeur et la "sonate à Kreutzer" de Beethoven. A cette occasion, La Libre Belgique publie un vibrant compte rendu :

Le festival de Stavelot ou le triomphe d'Arthur Grumiaux

Il faut dire encore l'émerveillement que suscite la sonorité du violon d'Arthur Grumiaux : on ne se lasse pas d'admirer ce style brillant, cette rayonnante plénitude. A cette qualité suprême du timbre, l'artiste joint une sensibilité aiguë, toujours en éveil, qui anime chaque phrase et lui donne en même temps son exacte densité dans le déroulement d'une partition.

(s.) Ph. Dw.

Le 8 août 1970, le Quatuor Grumiaux - certains journalistes l'appelleront Quatuor de Stavelot - composé du Trio Grumiaux qui s'est adjoint Koji Toyoda comme second violon, ouvre le festival avec un programme Haydn-Bartok-Beethoven. Le Trio exécute en deux séances l'intégrale des trios à cordes de Beethoven; et un récital Grumiaux-Veyron-Lacroix (au clavecin) clôturera le festival par Haendel-Bach-Couperin.

En août 1971, il donne un récital avec Istvan Hadju et joue le Rondo de Schubert et le concerto pour violon et hautbois de J.-S. Bach avec Pierre Pierlot et l'orchestre de chambre de Jean François Paillard.

Il deviendrait fastidieux de continuer la série des concerts donnés au festival de Stavelot. Cependant, ceux des 11 et 12 août 1972 ont une allure particulière qui provoque une recension d'Albert De Sutter, dans la Gazet van Antwerpen. Le Quatuor joue le Quartettsatz de Schubert, le 15ème quatuor de Mozart K. 421 en ré mineur, la Sérénade italienne de Hugo Wolf et le 1er quatuor de Brahms. Les 14 et 15, Grumiaux et Castagnone donnent la sonate K. 304 en mi mineur de Mozart, l'op. 100 de Brahms et Lekeu. Les 29 et 30, l'ensemble instrumental de France Jean-Pierre Wallez accompagne Grumiaux dans le concerto K. 207 et la Symphonie Concertante pour laquelle Gérard Ruymen joue l'alto :

"Ce plaisir distingué et sans mélange fut accueilli du public par des ovations enthousiastes, qui se prolongèrent jusqu'à ce que les quatre artistes ajoutent en bis à leur programme le mouvement lent d'un quatuor de Beethoven. Ce fut ainsi une soirée incomparable pour les mélomanes avertis qui, chaque année, s'assemblent si nombreux à Stavelot qu'il faut chaque fois dédoubler les auditions. On se rend sans aucun doute à Stavelot pour l'amour de la musique, et c'est justement ce qui donne au festival son caractère tellement sympathique".

De même, il me semble inutile à présent de continuer l'énumération des festivals, comme leurs recensions qui sont souvent identiques dans leur contenu. Cela ne vous apprendrait rien de neuf et, surtout, ne nous dirait rien des réactions de Grumiaux à propos de ce festival ; nous renvoyons donc à l'appendice pour complément. Retenons seulement ici ce qui est particulier.

Il est difficile de connaître les réflexions personnelles de Grumiaux quand il pense au festival de Stavelot. Tout ne s'est pas toujours réalisé comme il l'aurait voulu, il n'a pas toujours pu réunir les partenaires qu'il désirait, pour des raisons de maladies ou d'engagements, au moment où il les aurait voulu près de lui. Tout cela n'est pas pour lui plaire. Il est devenu assez exigeant et il s'exas-

père facilement quand tout ne se réalise pas selon ses désirs. Il a toujours été un peu comme cela mais il semble que ces impatiences soient devenues plus sensibles dans les derniers temps. Les motifs de cette humeur ombrageuse ? Sans nul doute, sa santé, qui se détériore quelque peu, et son affectivité, qui ne peut que s'amplifier à force de rechercher l'expression musicale. Il n'est pas aisé de se couper en deux...

Une lettre de l'administration du festival, datée du 14 mars 1975, va le remplir de joie, malgré certains déboires et les difficultés de réunir des partenaires. Il est nommé président d'honneur du festival. La lettre de nomination utilise un style qui a dû faire plaisir à Grumiaux.

"Si nous prenons cette liberté (nommer Grumiaux président d'honneur), c'est parce que nous osons penser que nos efforts et nos intentions rencontrent d'assez près la conception que vous vous faites d'une oeuvre telle que la nôtre, que vous n'auriez jamais encouragée - nous avez-vous dit - si vous n'en estimiez l'esprit.

Sachant dans quelle mesure votre nom, votre prestigieux talent, vos conseils judicieux et votre précieuse amitié pourraient contribuer à nous aider à parfaire la structure et la réalisation de notre idéal artistique, nous nous permettons d'attendre votre aimable et bienveillante acceptation" ...

Stavelot est bien devenu un petit "Prades"

Lors du festival de 1977, avec l'orchestre de chambre qu'Arpad Gerecz a formé à Genève, les solistes romands, Grumiaux joue "L'amoroso" de Vivaldi et le Rondo K. 373 de Mozart. C'est une nouvelle occasion pour un article de presse de définir ce festival de Stavelot :

Le Festival de Stavelot ne serait pas devenu ce qu'il est sans la présence et la collaboration active d'Arthur Grumiaux, devenu son président d'honneur. Pour ses concerts de musique de chambre, il rassemble chaque année autour de son violon d'excellents musiciens venus d'un peu partout, à qui il communique sa compréhension si juste et si profonde des oeuvres et sa conception rigoureuse de la musique, au service de laquelle il met totalement son immense talent sans jamais chercher à se servir lui-même..

On ne saurait sans doute mieux accompagner Vivaldi que ne l'ont fait les "Solistes romands" : c'était lyrique, joyeux, dansant... C'était vraiment la perfection...

(s.) M.R. (Le Journal et Indépendance)

En 1979, un incident vient troubler le jeu de Grumiaux. Mme Cheron, qui le raconte, en a été le témoin avec son mari.

"Un matin, il vérifie son violon et décide de remplacer une corde. Ce faisant, il se blesse au majeur de la main gauche avec le canif qui servait pour l'opération. Nous étions à l'aube du 1er concert du festival, il devait y en avoir sept en tout ! Le soir du concert, le Maître nous appelle dans la salle d'accord, mon mari et moi; il est très anxieux. On le comprend : il n'a changé qu'une partie du programme, seulement pour un quatuor de Beethoven. Il demande à Raymond Micha de l'annoncer au public. Celui-ci refuse, disant que c'est lui-même qui doit le faire. Monsieur Grumiaux est inquiet, il nous demande un conseil. Nous lui improvisons une phrase d'excuses pour le public. Il la répète plusieurs fois et est enfin calmé et rassuré. Lorsqu'il paraît en scène, il demande qu'on veuille bien l'excuser. A ce moment, une dame placée au fond de la salle crie : "Plus haut ! ". Il est décontenancé et nous regarde, navré. Néanmoins, il continue sa phrase. Le calme et la sérénité si indispensables pour mener à bien le concert ont disparu. Il se ressaisit toutefois et tout se passe bien. De temps en temps, une légère crispation du visage, lorsqu'une corde pénètre dans la blessure. D'où nous sommes (au 3ème rang), nous voyons le sang couler sur le manche du violon".

Ce récit à son importance pour la compréhension de Grumiaux. Un petit accident, en soi sans gravité mais qui n'est pas quelconque pour un violoniste, surtout au moment d'un concert, et le voilà assez mal en point. Une intervention dans le public et le voilà décontenancé. C'est le Grumiaux qui ne craint pas de s'exprimer par son violon mais qui, devant prendre la parole, même brièvement, se sent désemparé. Encore ici apparaît cette physionomie de Grumiaux, "homme- enfant", sans défense. Et cependant, il ne perd pas du tout son sang-froid dans de graves circonstances. Ainsi, quand un incendie se déclare dans le garage attenant à sa maison et alors que tout se présentait pour que tout le monde "perde la tête", il prend des décisions immédiates et paie de sa personne avec une parfaite maîtrise de soi. Mais, ici, il ne s'agit ni de son violon ni de son jeu; c'est surtout cela, et presque exclusivement cela qui lui fait perdre ses moyens, comme l'appréhension du violon décollé, par exemple. Sa blessure du doigt risquait de l'embarrasser dans son interprétation. A ce moment et très rapidement, il dépasse le seuil d'une angoisse normale. Il était ainsi fait...

Au festival de 1983, après les concerts des 13 et 14 août, un article dans La Libre Belgique, après avoir loué le talent de Grumiaux, note cependant :

"On n'a pas retrouvé d'emblée ce violoniste. Il semblait fatigué et peut-être souffrant, il a sans doute voulu assumer quand même ce concert. Mais dans Mozart, adagio en mi et rondo en do majeur, Grumiaux redevenait lui-même et l'adagio donné en bis a été superbe, égal aux meilleures prestations du violoniste".

P.H.

Les 20 et 21, Gerecz, Lesueur, Szabo sont autour de lui pour un concert au cours duquel on entend Haydn et Schubert et aussi le Quintette avec clarinette de Mozart, avec Walter Boeykens. Mme Cheron note, non sans une angoisse légitime, que Grumiaux a des difficultés de lecture :
"Je remarque que Monsieur Grumiaux éprouve une certaine difficulté à lire sa partition (je suis placée au 2ème rang). Après le concert, je lui en parle. Il me dit : "Je ne sais pas ce qui se passe, depuis plusieurs jours, j'ai des problèmes de vision. Je vous regarde et je vous vois coupée en deux... Je vais consulter un ophtalmologue dès mon retour à Bruxelles."

Après le récital du 26 avec Walter Klien, Mme Cheron note de nouveau :

"Il nous parle d'une séance qu'il devait donner au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. On lui demande de jouer Brahms. Ce concerto lui est peu demandé et, de ce fait, il faut absolument qu'il relise la partition; mais, en raison du mauvais état de sa vue, il ne peut le faire. Il en a informé la direction du P.B.A., disant qu'il connaît de mémoire beaucoup d'autres oeuvres. On refuse, c'est Brahms ou rien... Il doit décliner le concert".

En rentrant, il va à la clinique ophtalmologique de l'hôpital Brugmann. Il ne voit pratiquement plus rien de l'oeil gauche et son oeil droit le fatigue énormément. Il est manifeste que son diabète demande des mesures énergiques. Il sera mis sous cure d'insuline et on lui soigne les yeux au laser. S'il n'y a pas d'amélioration, il devrait se faire opérer et on lui conseille le docteur Michaels, à Baltimore. Comme il doit annuler des concerts, un journaliste annonce qu'il a dû subir une opération urgente... Heureusement, ces traitements sont efficaces et il y a une nette amélioration. Après un repos d'un bon mois, tout ira mieux, du moins l'espère-t-on. En fait, après une certaine amélioration, sa vue continue à se dégrader. Il fait une hémorragie vitréenne à l'oeil gauche. Cependant, il participera au festival de 1983 à Stavelot, après avoir donné ses cours à Namur, à moitié aveugle. Pierre Heurreux, de La Libre Belgique, donne des concerts une recension éclairée :

"Si ce concours de talents fortement personnalisés de musiciens ne présente pas toujours l'homogénéité bien huilée des ensembles cimentés par un long travail commun, si l'on y perçoit épisodi-

quement la prédominance de l'une ou l'autre individualité, on y trouve une sève jaillissante, une jeunesse et une fraîcheur d'expression généreuse. C'est chaleureux et d'une merveilleuse tendresse, c'est enthousiaste et spontané comme s'il s'agissait d'adolescents éblouis par la découverte d'un monde sonore inépuisable de richesses et de splendeurs mais avec la profondeur, le contrôle et la pudeur de la maturité".

Cet article commente les concerts de quintette et de sextuor donnés les 12 et 13 août et pour lesquels se sont joints à Arpad Gerecz, Max Lesueur et Paul Szabo, un deuxième altiste, André Vauquet, et le violoncelliste Philippe Mermoud (pour le Quintette en sol mineur de Mozart et le 1er Sextuor de Brahms).

"Le Jour", sous la plume de E.P., comprend autrement la réalité de l'exécution :

"La personnalité du Maître dont la technique absolue, la sonorité exceptionnelle, la musicalité admirable, furent quelquefois complexantes pour ses partenaires, gagna l'ensemble du sextuor fondu dans une même communion".

Les 16 et 17 août, avec les Romands, il donne le 1er de Mozart K. 207 et le Rondo de Schubert; le 19, avec les mêmes, la Suite en si mineur avec flûte solo (Hermenjat), cinq canons et le grand Ricercare de l'Offrande musicale. Le Concerto pour violon et hautbois terminait le concert (J.P. Goy, hautbois).

Le public ne s'y est pas trompé et c'est par une véritable ovation que s'est achevé le concert. Puis, au terme d'une dizaine de rappels et de deux bis, il s'est pressé en foule vers les anciennes caves de l'abbaye pour applaudir une dernière fois les Solistes romands, leur chef Arpad Gerecz, Jean-Claude Hermenjat, Jean-Paul Goy et celui qui, avec l'équipe de Stavelot, reste un des magiciens du Festival, Arthur Grumiaux".

Janine Joris-Musialski (La Libre Belgique)

A la fin de l'année 1983, un malentendu se produit entre Grumiaux et l'administration du festival de Stavelot, spécialement la secrétaire artistique du conseil. Evidemment, le rôle de celle-ci n'est pas simple; Suzanne Micha est située entre les exigences contradictoires des administrateurs et du trésorier du festival, situation bien connue...

De plus, elle doit tenir compte des directives générales du festival de Wallonie, fédération à laquelle Stavelot est associé. Mais Grumiaux se plaint de ce que de nombreuses décisions de dates et de programmes aient été prises sans le consulter, alors que certaines le concernaient directement. Il n'a certainement pas tort mais la secrétaire a essayé de s'en tirer comme elle le pouvait. Grumiaux

prend une décision sévère :

"En définitive, je ne jouerai pas à Stavelot cette année '84. J'en profiterai pour accepter, pendant ce temps, quelques festivals internationaux que j'ai refusés si souvent pour me consacrer uniquement à Stavelot. Ceci ne change rien à notre amitié que je te prie de partager avec tous".

Mais ceci jette l'alarme dans l'esprit du président, Raymond Micha. Il craint que la situation ne s'envenime. Il prend la situation en mains, veut une rencontre et traite déjà du festival de 1985. La tempête semble s'apaiser...

En 1985, Grumiaux participe pour la dernière fois au festival de Stavelot. Il y donne un récital avec la claveciniste Christiane Jaccottet et le concerto K. 207 avec l'orchestre de chambre polonais que dirige Jerzy Maksymiuk.

En 1986, il doit annuler ses cours à Namur et ses prestations à Stavelot. En effet, après un concert à Padoue le 26 mai et sa rentrée en Belgique, il doit être hospitalisé pour un infarctus du myocarde, sans gravité inquiétante. On le garde à l'hôpital une dizaine de jours et on lui interdit tout travail, au moins durant le mois d'août. Il annulera aussi le récital qu'il devait donner à Stresa, le 8 septembre. Personnellement, j'aurai l'occasion d'aller lui rendre visite avant de repartir pour Rome au tout début d'octobre. Sans le lui dire, je le trouve très fatigué et je me demande s'il pourra longtemps encore continuer une carrière aussi mouvementée que la sienne.

Dans la nuit du 15 au 16 octobre, il est transporté en clinique et les médecins ne réussissent pas à le sauver.

Stavelot a perdu son Magicien.

Chapitre 10

Grumiaux extra-européen

Les nombreuses tournées de concerts, de rencontres aux USA, au Japon, en Israël.

Ici aussi, la documentation est abondante, mais il y aura beaucoup à trier.

Il faudrait laisser tomber les problèmes des cachets.

A dresser, par date et par pays, la liste de tous ses voyages hors d'Europe.

Chapitre 11

Grumiaux, la lutherie et les luthiers

Ici, sa recherche de perfection qui, parfois, l'enfonce dans une sorte de manie invincible qui le pousse à corriger le violon. Plusieurs exemples.

Il faudrait donner la liste précise de ses instruments et de ses archets avec des photos, des dates.

Chapitre 12

Une sonorité unique destinée à vibrer à jamais

Bref chapitre sur la mort de Grumiaux, les hommages qui lui ont été rendus.
Persistance de sa sonorité unique. Difficulté d'une "école" Grumiaux puisqu'il ne voulait pas être imité, mais donner des pistes librement choisies par ses élèves.

Par ailleurs, où trouver un modèle aussi parfait ? Face à une telle perfection, comment ne pas employer tous les moyens pour arriver au même niveau de qualité ? Mais comment faire sans faire la même chose ?

Dilemme impossible à résoudre.

Table des matières

Préface	page 2
Introduction : <i>Un cas difficile de critique historique</i>	page 4
Chapitre 1 : <i>La force attractive de la légende de l'enfant artiste</i>	page 7
Chapitre 2 : <i>L'éclosion rapide d'un tempérament musical</i>	page 14
Chapitre 3 : <i>De la scolarité à la maîtrise d'un jeu personnel</i>	page 32
Chapitre 4 : <i>Avec les grands</i>	page 33
Chapitre 5 : <i>La transmission Grumiaux-Grumiaux</i>	page 34
Chapitre 6 : <i>Amanda</i>	page 55
Chapitre 7 : <i>Grumiaux, Colin Davis, Castagnone, Haskil, Hajdu</i>	page 56
Chapitre 8 : <i>Le cauchemar obligé des enregistrements</i>	page 57
Chapitre 9 : <i>Les festivals - Stavelot</i>	page 74
Chapitre 10 : <i>Grumiaux extra-européen</i>	page 88
Chapitre 11 : <i>Grumiaux, la lutherie et les luthiers</i>	page 89
Chapitre 12 : <i>Une sonorité unique destinée à vibrer à jamais</i>	page 90



Fondation **Baron Arthur Grumiaux** *Stichting*

Palais des Beaux-Arts / Paleis voor Schone Kunsten - rue Royale, 10, Koningsstraat - 1000 Bruxelles/Brussel

Editeur responsable / verantwoordelijk : R. Cheron - L'Hoost