



**HAL**  
open science

# Esquisse pour une histoire de la conservation des instruments de musique en France

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Esquisse pour une histoire de la conservation des instruments de musique en France. 2005. halshs-00009581

**HAL Id: halshs-00009581**

**<https://shs.hal.science/halshs-00009581>**

Preprint submitted on 10 Mar 2006

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Esquisse pour une histoire de la conservation des instruments de musique en France

Florence Gétreau

Cette synthèse a été présentée dans le cadre des Journées d'étude de novembre 2005 organisées à Paris conjointement par l'Institut national du Patrimoine (département des restaurateurs du patrimoine) et le musée de la Musique. Il s'agissait, dans la thématique choisie sur *Les instruments de musique : quelles approches pour leur traitement ?*, d'apporter des repères historiques aussi bien sur l'émergence des notions de patrimoine instrumental, que de mettre en relief la déontologie et les techniques utilisées pendant plus de deux siècles avant les méthodes de laboratoire développées récemment, principalement par les institutions.

## **I. Définition du champs patrimonial**

Il convient, en préambule, d'insister sur l'infime quantité d'instruments de musique conservée au titre du patrimoine en comparaison des oeuvres peintes ou sculptées. Le nombre d'objets à traiter est donc bien moindre et le nombre de spécialistes à former aussi. Pourtant, je crois que ce qui constitue la spécificité - et la complexité - de l'instrument de musique patrimonial apporte une réflexion particulière qui peut être riche d'enseignements et de parallélismes stimulants. Je vais d'autre part me placer dans une perspective historique et même chronologique, afin de mettre en valeur d'une part l'évolution des pratiques et des concepts sous-jacents - souvent implicites - et d'autre part l'émergence progressive d'une déontologie. Je restreindrai ce parcours « historiographique » à des exemples français, une histoire internationale des pratiques de restauration n'ayant pas encore été écrite dans notre domaine et constituant peut-être une perspective collective à imaginer.

Avant tout, cherchons à mieux définir l'instrument de musique. J'ai indiqué dans mon titre que je me cantonnerai à l'instrument patrimonial. J'entends par là l'instrument ayant un caractère historique (sans préjuger de son époque qui peut bien sûr être

contemporaine) et dont le témoignage culturel doit être préservé et transmis aux générations futures. Très souvent cet instrument aura donc un statut particulier, soit qu'il appartienne à une collection publique, soit qu'il ait fait l'objet de mesures de protection, comme un classement au titre des Monuments historiques, pour me référer aux usages français, soit que son degré de rareté donne une responsabilité particulière à son possesseur qui peut être un particulier ou une organisation de droit privé (telle une fondation). Or pour envisager une action sur cet instrument, il convient sans aucun doute d'appréhender au départ les fonctions et les caractéristiques de cet objet. Sa confection est le résultat d'un savoir faire technologique qui nous rapproche de tous les autres objets de culture matérielle, qu'ils soient domestiques ou purement artistiques. Mais l'instrument a une fonctionnalité qui parfois rappelle celle des machines. Il est producteur de son. Il n'est pas inerte. Il est construit pour être mis en mouvement : il doit non seulement subir par destination des manipulations et des usures mécaniques de tous ordres mais en plus supporter par exemple la tension souvent considérable de ses cordes, ou des variations brutales d'hygrométrie sous le souffle du musicien. C'est presque un corps vivant. Une première exigence du restaurateur ou de l'historien des instruments sera donc de diagnostiquer les marques et les conséquences de cette usure naturelle.

Autre contrainte, l'instrument patrimonial doit témoigner d'une réalité sonore et acoustique à une époque donnée, en un lieu d'exécution donné, avec les caractéristiques d'un atelier de facteur donné. Or les paramètres de production d'un état sonore sont intimement liés aux caractéristiques physiques de la construction de l'instrument. La géométrie, mais aussi la morphologie externe et surtout interne de l'instrument ont des conséquences directes sur le résultat sonore. Modifier un paramètre physique c'est changer un paramètre acoustique. On perçoit donc que le moindre changement dans le choix d'un matériau, dans le mode d'assemblage, la morphologie, les mensurations d'une partie de l'instrument, entraîne des conséquences d'une réelle gravité sur la recherche de son timbre ou de ses capacités musicales. Etablir le relevé des caractéristiques initiales de

l'instrument et détecter les indices des modifications successives constituent donc une deuxième obligation pour nous. Il y aura donc dans la plupart des cas une réflexion à mener sur le choix de l'état historique à restituer. Car l'état ultime dans lequel l'instrument nous parvient n'est pas forcément représentatif de son histoire musicale, mais plutôt témoignage de son histoire culturelle.

En effet, l'instrument de musique qui nous parvient a été conservé, ou collectionné pour des mobiles extrêmement variés. La signification que chaque époque, ou chaque type d'amateur attache à cet objet complexe induit des comportements différents, des attitudes plus ou moins interventionnistes, plus ou moins respectueuses de son intégrité. C'est la trame qui va conduire maintenant la première partie de mon exposé.

## **II. Racommoder, ravalier, rétablir à neuf, mettre dans l'état le plus parfait**

Tous ces termes sont empruntés à des textes historiques et seront définis au fur et à mesure de notre parcours. Partons des premiers possesseurs d'instruments de musique : les musiciens. Ce sont des usagers qui attendent de leur instrument qu'il réponde aux exigences musicales du moment, tant du point de vue technique qu'expressif. Comme on peut s'y attendre, si les musiciens investissent d'importantes sommes dans un instrument de grande qualité, ils seront tentés d'en conserver l'usage le plus longtemps possible. De la même façon, si des « perfectionnements » touchent la facture instrumentale (élargissement des possibilités quant à l'étendue ; nouveaux adjuvants variant le timbre, l'intensité ; améliorations mécaniques ou de justesse par de nouveaux mécanismes etc.), le musicien demandera alors à un facteur d'adapter son instrument. Pour appréhender cette histoire du goût et de la pratique musicale, nous avons conservé des inventaires de collections d'instruments d'usage, d'instrumentarium de cour ou de chapelle. De même pour en saisir les modifications et l'évolution, nous conservons quelques mémoires pour des réparations ou des mises au goût du jour d'instruments dont la qualité justifiait

probablement de tels soins. Par ailleurs, en dehors des instruments eux-mêmes, certains traités théoriques sur la musique et ses instruments et certaines méthodes de jeu instrumentales font allusion à ces transformations.

Afin de vous montrer très concrètement la théorie et la pratique des restaurations au sens où nous l'entendons actuellement, j'aimerais évoquer les prémices d'une conscience patrimoniale au temps où les instruments ont été entretenus et ont connu des réparations, des remaniements et des adaptations aussi nombreuses que complexes tenant compte de leur qualité, de leur rareté et de la nécessité de leur faire passer les générations. J'ai choisi trois exemples différents au XVIIIe siècle : celui des vielles à roue, celui des clavecins, et celui des violons. Ils permettent, j'espère, de comprendre que dans le cas des instruments de musique, comme dans celui des peintures, l'histoire individuelle de l'oeuvre doit être prise en compte. Les exemples choisis montrent par ailleurs la naissance d'une réflexion sur la notion de spécimen ancien, de qualité exceptionnelle, rare voire unique, et sur les conditions de sa transmission comme de son éventuelle utilisation.

Le premier concerne le cas de la vielle à roue, instrument populaire, paysan, puis pastoral à la mode à la cour comme chez les aristocrates urbains, dont la roue est une sorte d'archet mécanique et dont des cordes frottées continuellement en bourdon parallèlement à la mélodie du clavier, donne son caractère si particulier. Lorsque Antoine Terrasson publie en 1741 sa *Dissertation historique sur la Vielle*, il y a environ quinze ans que cet instrument de gueux est complètement intégré au concert aristocratique, que les luthiers urbains en ont modifié la conception, que des méthodes imprimées et un répertoire abondant a commencé à être publié. Terrasson est le premier à porter un regard plus cohérent et historique sur son origine, son évolution et son développement récent. Or il va nous surprendre par sa sensibilité historique en exposant le cas d'un instrument exceptionnel. Voici son récit :

« ... Il faut bien que la Vielle ait été très cultivée & même fort estimée sur la fin du seizième siècle, puisqu'il nous reste de ce tems là un Monument infiniment précieux pour ceux qui s'intéressent à l'instrument dont nous parlons. Ce Monument est une ancienne Vielle que plusieurs personnes prétendent être celle du Roi Henry IV, & que je crois plutôt être celle d'Henry III. Cette Vielle a passé en la possession de Monsieur le Chevalier de Mesmon Ecuyer ordinaire du Roi en sa grande Ecurie [...]. Mademoiselle Mesmon sa soeur ayant envie d'avoir une Vielle, fut pour en choisir une chez un Luthier de Paris nommé Hurel<sup>1</sup> qui lui en montra plusieurs qu'elle trouva trop grandes. Alors Hurel lui montra une petite Vielle qu'il lui annonça sous le titre de Vielle d'Henry IV. Ce Luthier ajoüta qu'il avoit entendu dire que cet instrument avoit été fait pour servir dans un Balet donné par Henry IV, & dans lequel on avoit mis une Entrée de six Vielleux [Il s'agit du Ballet comique de la Reyne, fait aux nopces de Monsieur le Duc de Joueuse et mademoiselle de Vaudemont sa soeur, Paris, 1582, musique de Lambert de Beaulieu] tenans chacun une Vielle, dont celle-ci est la seule qui soit restée. [...]. L'instrument portait avec lui son certificat d'antiquité, & des signes qui prouvoient incontestablement qu'il avoit appartenu à un Henry Roi de France. Premièrement, les Vers ont tellement rongé plusieurs pièces de cette Vielle, qu'il n'est pas possible de douter qu'elle ne soit très ancienne. Son antiquité paroît encore par le goût & la nature d'un très beau travail qui a existé sur cet instrument, & dont on voit encore de très beaux restes : Une partie de ce travail consiste en ce que, sur la table de cette Vielle, on a peint une Chasse d'Animaux [...] derrière la baze, on voit de grandes H couronnées de France [...] sur le cerceau qui couvre la rouë, on voit en deux endroits les Armes de France à champ d'azur entourées, l'une du seul Collier de l'Ordre de Saint Michel [...] & l'autre d'un semblable Collier [...] de l'Ordre du Saint-Esprit ».

Terrasson poursuit :

« M. le Chevalier de Mesmon, (la) fit examiner par le Sieur Bâton Luthier à Versailles, pour sçavoir si elle étoit bonne & pour y faire raccommoder ce

---

<sup>1</sup>Il s'agit sans doute de Jean Hurel, connu entre 1655 et 1717. Cf. W.L.F. v. Lütendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart* Ergänzungsband erstellt von Thomas Drescher, Tutzing, Hans Schneider, 1990, p. 282.

*qu'elle pouvoit avoir de défectueux ou d'usé. Le Sieur Bâton en trouva le corps très bon, le son très doux et fort net ; & la principale réparation qu'on y fit, consista à y mettre des touches neuves dans les trous de l'ancien clavier [...]. Quand il fut question de raccommoder cet Instrument, il fallut prendre beaucoup de précautions, attendu que le bois en étoit très mince & très usé : Cette Vielle est aujourd'hui si bien raccommodée, que l'on peut s'en servir comme d'une autre mais je ne sçaurois approuver qu'en raccommodant cet Instrument, on ait mis un autre couvercle au clavier, sous prétexte que l'ancien étoit tout vermoulu, attendu que c'est sur ce couvercle que la main porte continuellement. On devoit laisser subsister cet ancien couvercle, quelqueusé qu'il fût, car il contenoit sans doute les mêmes peintures & gravures que l'on voit sur le cercle qui couvre la rouë ; & le frottement des mains de plusieurs siècles sur ce couvercle du clavier, n'auroit servi qu'à le rendre plus précieux. Je ne suis pas certainement passionné pour les antiques ; mais je sçai en général que la vénérable crasse de l'antiquité fait souvent le plus grand prix d'une Médaille ou d'un Monument qui seroient de peu de valeur s'il étoient bien nettoyé [...]. J'ajoûterai seulement que M. le Chevalier de Mesmon ayant depuis peu fait raccommoder le clavier de cette Vielle par le Sieur Louvet, il l'a présentée à la Reine, à qui cet Instrument appartient actuellement ».<sup>2</sup>*

L'intérêt de ce texte tient pour une première part au fait que l'instrument, ici longuement décrit, existe toujours dans les collections du Victoria & Albert Museum de Londres ; qu'il correspond parfaitement à la description de Terrasson : décor aux monogramme d'un Henri de France, scènes de chasse sur la table, et caisse pouvant être de la fin du XVIe siècle ou du début du XVIIe siècle ; clavier, cordier et manivelle d'une facture typique du XVIIIe siècle, à filet d'ébène et d'ivoire, de même que le couvercle du boîtier qui porte la marque de l'un des Louvet, luthiers spécialistes de la vielle à partir de 1730. Sans rentrer dans le débat de l'authenticité du monogramme et de l'origine royale, on s'attachera plutôt aux remarques de Terrasson qui attestent de son sens historique : le terme de *Monument*, les notations sur les dégâts des insectes xylophages, sur la minceur

---

<sup>2</sup> Antoine TERRASSON, *Dissertation historique sur la vielle ; Où l'on examine l'origine & les progrès de cet Instrument*, Paris, 1741. Reprint Minkoff, Genève, 1987. p. 69-80.

et l'usure du bois à certains endroits, sur les différences de montage et de tessiture nécessaires dorénavant à l'instrument par rapport aux usages anciens. Sa désapprobation quant à la confection d'un couvercle neuf est tout à son honneur et montre que la conscience patrimoniale ne date pas d'aujourd'hui.

Pourtant Terrasson va être quelques pages plus loin le témoin de pratiques qui expliquent combien notre lecture des instruments anciens est parfois handicapée :

*« Le Sieur Bâton, Luthier à Versailles, fut le premier qui travailla à perfectionner la Vielle : il avoit chez lui plusieurs anciennes Guithares dont on ne se servoit plus depuis longtems : il imagina en l'année 1716 d'en faire des Vielles ; & cette invention lui réussit avec un si grand succès, que l'on ne voulut plus avoir que des Vielles montées sur des corps de Guithares, & ces sortes de Vielles ont effectivement un son plus fort & en même tems plus doux que celui des Vielles anciennes »<sup>3</sup>.*

Si aucun instrument portant le nom de Bâton ne nous est parvenu, j'aimerais vous présenter au moins deux instruments qui attestent encore aujourd'hui de ces pratiques que l'on ne connaissaient il n'y a encore vingt ans que par ce texte. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce sont encore les Louvet, par ailleurs remarquables artisans et parfaits commerçants, qui vont en être les acteurs :

\* La première vielle attestant de cette pratique de réemploi est un instrument en forme de guitare de Jean Louvet (1733) conservée au Musée de la Musique à Paris. Le facteur a pris soin ici de renforcer le fond de la caisse de guitare qu'il réutilise avec son ancienne table d'harmonie en sapin. Cette précaution n'était pas inutile compte tenu du poids que devait dorénavant supporter cette fragile coque.

\* Le deuxième cas démontrant que ces pratiques ne devaient pas être isolées, je l'ai découvert, il y a quelques années, dans une collection privée. La vielle qui m'a été présentée ne porte aucune marque au fer et aucune étiquette identifiable. Un ancien tracé

---

<sup>3</sup> Idem, p. 96-97.



reste illisible dans le cache roue et le couvercle. Cependant il ne fait aucun doute pour moi, alors que j'ai pu reconstituer depuis quinze ans le catalogue raisonné d'une dynastie de facteurs de guitares du XVIIIe siècle, celle des Voboam, que cet instrument a pu être construit vers 1740 par l'un des Louvet (la facture du cheviller, de la table et du boîtier semblent l'attester), à partir d'une caisse et d'un manche d'une splendide guitare de l'un des Voboam. La caisse en bois doublée de chevrons d'écaille de tortue a été simplement réemployée, une nouvelle table plus épaisse confectionnée pour supporter le boîtier. Mais le placage de la touche de guitare, en ébène, ivoire et nacre a servi pour décorer le dessus du boîtier tandis que le placage du cheviller de guitare a servi pour le cordier de la vielle. Les instruments des Voboam étaient particulièrement recherchés, plusieurs instruments conservés attestent de commande dans l'entourage de Louis XIV. Rien d'étonnant que les Louvet, dont la boutique était à l'Enseigne de la *Vielle royale*, aient mis au goût du jour avec application de tels chefs-d'oeuvre de facture.

Un phénomène tout à fait similaire peut être observé dans le cas des clavecins. S'il reste difficile dans ce cas aussi de faire la part entre la recherche d'instruments anciens, jugés précieux et à la sonorité intéressante, et des mobiles plus mercantiles, ou venant du désir de sauver des pièces particulièrement décorées, le fait est qu'une part importante de l'activité des facteurs parisiens du XVIIIe siècle consista à « ravalier » des vieux clavecins anversois. Suivons cette fois le texte de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert <sup>4</sup> :

*« Les meilleurs clavecins qu'on ait eus jusqu'ici pour le beau son de l'harmonie, sont ceux des trois Ruckers (Hans, Jean & André) ainsi que ceux de Jean Couchet, qui, tous établis à Anvers dans le siècle passé, ont fait une immense quantité de clavecins, dont il y a à Paris un très grand nombre d'originaux, reconnus pour tels par les vrais connoisseurs. [...] Ces clavecins flamands sont si petits, que les pièces ou sonates qu'on fait aujourd'hui, ne peuvent y être exécutées ; c'est pourquoi on les met à grand ravalement [...]. Il faut pour cet effet, les couper du côté des dessus & du côté des basses ; ensuite élargir & même allonger tout le corps du clavecin. Enfin ajouter du sapin vieux, sonore, & le plus*

---

<sup>4</sup> *Art du faiseur d'instruments de Musique et Lutherie. Extrait de l'Encyclopédie Méthodique. Arts et Métiers Mécaniques*, Paris, 1785, Reprint Minkoff, Genève, 1972, p. 5.

*égal qu'on puisse trouver à la table d'harmonie, pour lui donner sa nouvelle largeur & longueur.*

*Le grand sommier se fait tout à neuf dans ces sortes de clavecins, qui, tout bien considéré, ne conservent de leur premier être que la table, & environ deux pieds & demi de leurs vieilles éclisses du côté droit.*

*Les parties accessoires, comme claviers, sautereaux, registres, se font à présent avec beaucoup plus de justesse & de précision, que les maîtres flamands ne les ont faites dans le siècle passé ».*

Pour schématiser, l'on va passer d'un petit clavecin flamand avec la structure que voici, à un compromis d'instrument ayant la structure à la française, avec toutes les variantes possibles entre les deux modèles. Ces modifications profondes de structures sont lisibles sur nombre de clavecins flamands conservés et modernisés par les facteurs parisiens du XVIIIe siècle. On peut l'observer ici sur un clavecin de Ioannes Ruckers, fait en 1612 et ravalé à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle. On remarque l'élargissement de la table d'harmonie comme de tout le barrage intérieur, sommier compris, comme l'attestent les queues d'aronde. Cette opération de ravalement impliquait au moins autant de travail que la confection d'un nouveau clavecin ; aussi était-elle extrêmement onéreuse. Les inventaires d'ateliers sont là pour le démontrer. Grâce à ces documents on découvre que Pascal Taskin, l'un des plus « habiles facteurs modernes » avec les Blanchet, dispose ainsi en 1777 de « deux petits Ruckers pour prendre la table »<sup>5</sup> . Comme d'ailleurs le laisse entendre le texte de l'*Encyclopédie*, il n'est pas simple de déterminer si cet engouement pour la mise au goût français des anciens clavecins flamands tient à des choix acoustiques objectifs, au souci d'amortir toujours plus longtemps d'anciens clavecins de la part des usagers ou à des mobiles plus mercantiles venant des facteurs.

---

<sup>5</sup>Frank Hubbard, *Le clavecin. Trois siècles de facture*. Nogent Le Roi, Jacques Laget, 1981, p. 225.

Quant aux clavecins de facteurs parisiens du tournant du siècle, ils vont subir le même traitement 80 ans plus tard. Le Mémoire de Taskin pour le compte des Menus Plaisirs le 30 juillet 1779 montre l'ampleur de telles transformations <sup>6</sup> :

*[...] Avoir démonté un clavecin de Dumont venant du château de Compiègne, levé toutes les cordes ainsi que les fonds, avoir redoublés la pièce de derrière, doublé la courbe, la pointe, la joue et le sommier, remis toutes les traverses du fond à neuf et tous les arbutans, avoir rebaré la table et divisé l'intérieur au solide convenable, donné l'égalité et l'harmonie [...] égalisés les équilibres et généralement tout ce que l'on pouvoit faire pour le rendre solide et le mettre dans l'état le plus parfait [...]* ».

Un clavecin de Nicolas Dumont daté 1697 conservé au Musée de la Musique à Paris a été entièrement rénové par ce même Taskin en 1789. Il porte, lui aussi, des traces extrêmement explicites de ces travaux : élargissement de la table, réfection totale du barrage et des claviers, mise au goût du jour de tout l'aspect mobilier.

Dernier exemple d'une grande évidence mais qui se pérennisera jusqu'à nous, la transformation des violons. Si ses caractéristiques morphologiques extérieures ont, apparemment, peu évolué, la longueur et le renversement du manche, son mode de fixation à la caisse, ainsi que l'ensemble des renforts intérieurs (barre d'harmonie, contre-éclisses, coins, tasseaux), vont changer notablement de proportions dans les dernières décennies du XVIIIe siècle. Une fois encore, certains facteurs renommés pour leur sonorité vont continuer d'être recherchés bien après leur disparition. Leurs instruments vont être modifiés presque systématiquement, comme l'expliquent déjà les auteurs de l'*Encyclopédie* :

*« La façon de placer le manche en talut & de le faire pencher imperceptiblement en arrière donne non seulement beaucoup d'aisance à jouer cet instrument, mais aussi elle augmente le volume du son, sur-tout dans les basses, parce que les cordes étant plus élevées, vibrent avec plus de force & de promptitude. Les violons qui ont le plus de réputation, sont ceux de Jacob Stainer, qui, au milieu du siècle passé, vivoit dans un petit bourg du Tirol [...].*

---

<sup>6</sup>Colombe Samoyault-Verlet, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)*, Paris, Société française de Musicologie. Heugel et Cie, 1966, Document n° 47.

*Les violons originaux de ce fameux artiste, c'est à dire, ceux auxquels aucun facteur moderne n'a touché en dedans, sont très rares & très recherchés ».*

Cette pratique va être généralisée, touchant très vite les violons de Crémone dont la réputation n'a plus cessé depuis la fin du XVIIIe siècle, sans doute en partie au détriment de la créativité des luthiers qui consacreront une part prépondérante de leur activité au commerce et à la modernisation des fameux Amati, Stradivarius ou Guarnerius. En 1806, l'Abbé Sibire, dans un petit traité intitulé *La chélonomie ou le parfait luthier*<sup>7</sup> tout emprunt des schémas intellectuels de la Révolution française (pour lui « quatre choses, quand elles sont portées au plus haut point, constituent un excellent violon ; la qualité, la liberté, l'égalité, la force » !!!) va confirmer la généralisation de ces pratiques :

*« Sur un violon à établir, mille se présentent à raccommoder [...]. Observez enfin que la Lutherie est peut-être le seul métier au monde, où le vieux soit constamment plus estimé que le neuf, et l'entretien plus difficile que la bâtisse ».*

Plus loin, il emploie pour la première fois le terme « restaurer » et remarque d'autre part justement qu'un seul protocole peut servir pour (fabriquer des violons) [...]. Mais « Dans la restauration, il n'y a point à se répéter. Un remède pour un mal est un poison pour l'autre. Autant d'instruments, autant de procédés »<sup>8</sup>. Après cette remarque générale, Sibire rappelle, comme les auteurs de *l'Encyclopédie*, qu'aucun violon ne saurait de toute façon se soustraire au re-barrage.

*« La révolution qu'à éprouvée la musique, doit se reproduire dans la Lutherie [...]. Jadis la mode était de tenir les manches fort en avant ; les chevalets, les touches extrêmement bas ; les cordes fines ; et le ton modéré. [...] Depuis que le renversement du manche, l'exhaussement du chevalet, de la touche, et du ton, obligent à augmenter d'un grand tiers la force résistante ; les réparateurs n'ont que l'alternative de corroborer l'ancienne barre, ou d'en substituer une nouvelle ; [...]. Quand on marchande un antique, on tient singulièrement à la barre d'auteur ; on l'apprécie en conséquence, et on a raison. Moins un violon a été manié, plus il est vierge ; moins il y a de pièces étrangères rapportées à l'original, plus il reste d'espace à l'espérance. C'est en ce sens là*

---

<sup>7</sup>Reprint Minkoff, Genève, 1984, p. 37.

<sup>8</sup>*Idem*, p. 121-122.

*seulement que la barre d'auteur est vraiment précieuse ; mais après l'acquisition, si on persiste à y tenir, on s'obstine à la garder telle quelle est, on a tort [...] avec moins de solidité, il y a moins de bois ».*

C'est avec une rare élégance et beaucoup de subtilité d'analyse que Sibire exprime donc à la fois la conscience de l'instrument ancien, précieux du fait de son unicité, et en même temps le pragmatisme, car il se range à la réalité de la pratique musicale et à ses contraintes matérielles, on pourrait dire fonctionnelles. Il dit en effet plus loin :

*« il faut de l'équilibre dans l'instrument, comme il faut de l'à-plomb dans un édifice, et des étais quand il menace [...]. Distinguons ici l'action des pièces qui tuent, d'avec la simple application de pièces additionnelles, qui quelquefois raniment et vivifient. Il pourrait se faire que de vieux instrumens fussent tellement minces d'origine, ou à force d'avoir été tourmentés par la suite des âges, qu'ils ne pussent résister au poids des cordes, sans une idée de doublure. Alors, mal pour mal, choisissez le moindre ; doubles-les donc, puisqu'il le faut, mais le plus légèrement possible [...] ; ne rasez pas la place trop au vif, et ne faites pas de copeaux avec l'original »<sup>9</sup>.*

Mais la finesse du raisonnement de l'abbé Sibire et la prudence de ses propositions vont être érigées en dogme, une génération plus tard par les rédacteurs du *Manuel complet du Luthier*<sup>10</sup>. Les deux luthiers auteur de cet ouvrage didactique, qui appartiennent à une génération où débute l'industrialisation des procédés, préconisent que « si la table ou le fond n'ont pas, dans quelques endroits, les épaisseurs précisées par les règles indiquées aux chapitres précédents, on y remet le bois nécessaire »<sup>11</sup>. Cette remarque est en fait révélatrice de l'esprit qui sous-tendra presque toutes les interventions ultérieures, entre 1850 et 1950. On peut la résumer par notre nouvelle tête de chapitre qui s'applique aux instruments prisés par les grands solistes amateurs d'instruments italiens, mais qui contre toute attente, va toucher des instruments dont la vocation n'était plus de sonner mais de témoigner.

---

<sup>9</sup> *Idem*, p. 135, 137, 138.

<sup>10</sup> Maugin et Maigne, *Nouveau Manuel complet du Luthier*, Paris, Encyclopédie Roret, 1er éd., Paris 1834, Reprint de l'édition de 1894, L.V.D.V. Inter-livres, Paris, 1987.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 133.

### III. Améliorer, standardiser et moderniser

En effet, une chose tout à fait nouvelle se faisait jour autour des années 1840 : l'émergence des collections d'instruments passés d'usage, d'instruments anciens, destinés à la pure délectation visuelle ou à la culture historique. Les premiers amateurs de pièces rares et très anciennes vont être des peintres historicisants tel Revoil, qui utilise ces instruments dans ses tableaux troubadours. Puis apparaissent de grands amateurs d'objets d'art et de curiosité, tel Sauvageot, violoniste chevronné, mais surtout grand bienfaiteur du Louvre, qui incluent dans ses acquisitions d'objets décoratifs de la Renaissance quelques beaux instruments.

C'est dans cette tradition qu'il faut situer Louis Clapisson, compositeur et fondateur du Musée Instrumental du Conservatoire de Paris. Ce qui le différencie des précédents, c'est qu'il se spécialise complètement. Mais ses 300 instruments sont quasi tous antérieurs au XIX siècle, et se caractérisent par la somptuosité de leur facture, leur caractère curieux voire anecdotique. Clapisson, bien que compositeur et musicien, n'a d'intérêt ni pour le développement technique des instruments, ni pour leur répertoire, ni pour l'histoire des facteurs qui les ont produits. C'est assez ce que confirme ce *Portrait du fondateur du Musée historique de l'instrumentation*, gravé en 1866 au moment de l'ouverture de cette collection privée devenue publique. Malgré ce désintérêt pour la fonctionnalité de l'instrument, Clapisson va confier, en vue de l'ouverture des salles au Conservatoire de Paris, une partie de ses collections à un réparateur de céramique (Il s'agit d'Alfred Corplet, qui travailla pour Sauvageot et du Sommerard et qui réintégra par exemple la volute d'un violon en faïence de Delft, mais aussi à la maison Henry & Martin, qui n'est autre qu'une "fabrique générale d'instruments de musique, fournisseurs des armées françaises et étrangères, des Ministères et de l'Académie Impériale de Musique". Tous les travaux exécutés sont dénommés « réparations ». Il s'agit le plus souvent de compléter

les pièces permettant de donner un aspect fini, quasi jouable, aux instruments à cordes, tout en complétant les parties décoratives endommagées. Les factures se contentent de décrire la fourniture de nouvelles pièces ou parties (notamment des chevilles, ou des rosaces : « refait la découpe ») ; elles ne disent pas ce qui a été purement et simplement remplacé - car endommagé ou incomplet- et donc négligemment jeté ensuite. Cependant, on peut se féliciter que ces travaux n'aient pas touché la structure interne des instruments.

Durant les années 1870-1890, un nombre important de grandes collections d'instruments « anciens » vont se constituer. Quelle que soit la formation, la profession ou la culture de ces amateurs, leurs goûts sont étonnement similaires, donnant aux ensembles une configuration assez stéréotypée. Charles Petit, banquier à Blois, représenté dans son cabinet par le peintre Sauvage, nous en donne une bonne idée.

Parallèlement, les virtuoses et les quartettistes continuent à s'intéresser aux instruments du quatuor italiens. J'en citerais deux simplement, parce qu'ils touchent au patrimoine national français : Delphin Alard, gendre du grand luthier Jean-Baptiste Vuillaume, et Pablo Sarasate. Le violon Guarnerius du premier et le Stradivarius du second, transformés pour leur pratique musicale, sont depuis la fin du XIXe siècle partie intégrante du musée de la Musique.

Or, à notre grande surprise, les interventions que vont connaître les instruments de ces solistes, ceux utilisés par les musiciens du Conservatoire de musique de Paris pour leur enseignement et ceux de collections encyclopédiques du musée destinés à l'étude historique, sont étrangement similaires. Pourtant, il est clair que dans l'esprit d'un collectionneur d'instruments anciens ou d'un conservateur de musée, au moins jusqu'à la fin des années 1880, il n'est pas encore question de retrouver la fonction et la sonorité des instruments anciens. La raison principale de cette unicité des pratiques vient du fait

que le Musée du Conservatoire de Paris, par exemple, va confier la restauration de l'ensemble de ses collections au luthier du Conservatoire de 1866 à 1904, exception faite des instruments à clavier. Une sorte de monopole s'instaure, tandis qu'un répertoire très réduit de cas de figures va être appliqué aussi bien à des violes de gambe, des luths, des instruments ethniques que des flûtes

Pour vous persuader du stéréotype de ces interventions, il suffit de consulter les registres comptables de la maison Gand & Bernardel (Factures d'entretien en avril 1854 et janvier 1860), et de comparer la nature du travail indiqué pour un instrument d'étude du Conservatoire avec les factures concernant des instruments anciens de collection. En général pour un violon, l'intervention consiste à « lever la table, ajuster une doublure dans le haut, doubler les bords, changer la barre d'harmonie, reposer le manche au renversement voulu ou mettre un manche neuf, mettre une touche neuve, des chevilles etc. ». Or on trouvera une méthode aussi peu respectueuse de l'intégrité de l'instrument dans le relevé des mêmes luthiers du 30 mars 1878 concernant des travaux exécutés sur une viole d'amour de Heel à Gênes du Musée Instrumental, nullement destinée à être jouée :

*« réparation complète [...] levé la table pour réparer les cassures, ajusté une doublure à celle de l'âme, changé la barre d'harmonie, fait et posé une rosace, rajusté la table, mis une poignée neuve avec touche plaquée, fait et rajusté six chevilles, cordier avec attache argent, âme, chevalet, monture ».*

Heureusement, toutes les interventions ne sont pas aussi irrespectueuses, comme dans le cas de cet archiluth vénitien de Matteo Sellas 1638 :

*« Levé la table, réparé les cassures des bandes d'ivoire et d'ébène du fond, mis deux bandes neuves en ébène, doublé et consolidé tous les joints intérieurs, mis des tasseaux faisant contre éclisse tout autour pour supporter la table. Rejoint et recollé à nouveau les anciennes cassures de la table, mis des taquets pour consolider les dites cassures et bouché les trous de vers, restauré la rosace. Rajusté et reposé la table, ajusté une partie de bord ivoire et ébène dans le bas. Restauré le manche, ajusté et posé des filets incrustés ivoire et ébène à différents endroits, mis des tons neufs en boyau. Fait et ajusté 28 chevilles ébène genre*



*ancien avec petits boutons ivoire. Nettoyé et repoli complètement l'instrument [...] ».*

Ces méthodes drastiques, indifféremment appliquées à des instruments de musiciens et des instruments du patrimoine, nous paraissent encore plus abusives lorsque, avec l'augmentation des connaissances, nous découvrons l'ampleur de reconstitutions appliquées à des pièces dont on mesure la rareté. Je veux parler d'un orpharion (instrument de la Renaissance, se référant à Orphée, monté de 8 chœurs de cordes métalliques pincées) offert par le baron Davillier au musée de Paris et qui est l'un des quatre spécimens seulement connus au monde. Davillier l'achète en Italie vers 1870, dans un état de grand délabrement. Etant guitariste amateur, il le fait remonter en guitare. En 1883, sa veuve offre l'instrument au musée, avec les morceaux originaux mis de côté au moment de la mise en jeu en guitare. C'est alors que les luthiers du Conservatoire vont exécuter un travail digne de certains travaux de Viollet-le-Duc, mais sans que l'on puisse savoir s'ils s'inspirèrent tant soit peu de documents :

*« Fait une table neuve [...] ; avec bord en relief en noyer et ornements sculptés rappelant le style de ceux du fond, ajusté une rosace, fait et posé un chevalet sculpté. Rélargi le manche et mis des filets incrustés. Refait entièrement le cheviller et mis des morceaux aux joues, fait sculpter sur ces parties des motifs semblables aux parties restant. Fait sculpter une tête de lion pour remplacer celle qui manquait ».*

Sans un examen intérieur de l'instrument, il est impossible aujourd'hui de déterminer quelles sont ses parties encore authentiques. L'importance de la reconstitution donne presque à cet instrument les apparences d'une falsification complète.

A partir des années 1880, une nouvelle tendance va se faire jour chez les collectionneurs d'instruments de musique. Dorénavant, des musiciens soucieux de redécouvrir des répertoires oubliés vont entreprendre de réunir des spécimens dans le but de les rendre à leur fonction première. Souvent à l'origine de groupe de musique ancienne, ces collectionneurs vont confier des luths, des violes, des vielles à roue et des clavecins à des

luthiers du quatuor ou des facteurs de pianos afin de mettre ces instruments en état de jouer. Louis Diémer, par exemple, pianiste de renom et professeur au Conservatoire de Paris, va commencer à se produire à Paris en 1888, sur des clavecins anciens remis en jeu par le facteur de piano de Milan Luigi Tomasini. Une intéressante gravure de Barrias parue dans *L'illustration* montre une séance de clavecin en mars 1889. Pour ma part je pense qu'on doit identifier le musicien comme étant Louis Diémer jouant le clavecin Ruckers-Taskin remis en jeu en 1881 par Tomasini et maintenant conservé au Musée de la Musique. L'étiquette imprimée trouvée à l'intérieur indique qu'il est « Facteur de piano ». Lorsque l'on sait combien les clavecins construits à partir de 1889 ont peu à voir avec leurs modèles du XVIIIe siècle et combien ils sont le reflet de la lourde facture de piano, on ne peut qu'être inquiet des interventions opérées sur ces instruments anciens par des artisans tentés une fois encore de suivre les standards modernes.

Bien souvent, ces musiciens cherchent tout d'abord à transposer leur technique instrumentale moderne sur des instruments pittoresques qu'ils font modifier pour ne pas être trop déroutés. Un exemple courant est la pose est le remplacement (ou la recoupe) du manche des violes de gambe (à six ou sept cordes) par un manche de violoncelle à quatre cordes, qui est accompagné parfois de modifications de la caisse pour qu'elle supporte une tension accrue. La viole de Nicolas Collichon, faite à Paris en 1687, conservée au Castello Sforzesco de Milan, présente un manche de violoncelle, et répond parfaitement à cet intéressant dessin d'un artiste Bruxellois, Alfred Stevens (1823-1906) montrant un instrument pareillement altéré mais présenté ici comme un bel instrument du passé.

La collection réunie par Geneviève Thibault de Chambure à Paris entre 1928 et 1975, bien que réunie avec des critères musicologiques sérieux, des exigences de restitution historiques quant au répertoire approprié, témoigne de transformations guidées avant tout par le souci pragmatique de l'exécution. Rappelons qu'à partir de 1961 cette femme

hors du commun, musicologue, collectionneur hors pair de partitions et d'instruments, fondateur de la Société de Musique d'Autrefois, dirige le Musée Instrumental du Conservatoire de Paris. Beaucoup de luths et de violes de cette collection, aujourd'hui réunie au patrimoine national français, ont reçu, dans les années 1930 et 1950, des manches modernes aux caractéristiques qui peuvent aujourd'hui nous paraître arbitraires du point de vue de l'intégrité de l'objet. Ce sont des choix, opérés dans le répertoire à jouer, qui ont guidé la décision de leur largeur et du nombre des cordes. On l'aura deviné, ces instruments ont actuellement d'abord un intérêt pour l'histoire du renouveau de la musique ancienne ; mais souvent ils ont perdu une grande partie de leur message initial, car aux transformations s'ajoutent la perte d'éléments d'origine, la disparition de traces de toutes natures indiquant les procédés originaux de construction. C'est l'instrument en tant que document qui a été définitivement altéré.

#### **IV. Redécouvrir les technologies et les sonorités passées**

Mais alors que les facteurs d'instruments, puis les collectionneurs, puis les musiciens semblent avoir procédé à des interventions plutôt drastiques sur ces instruments, nous allons constater que les musées ont mis fort longtemps à procéder différemment. Je ne parle plus des travaux effectués à la fin du siècle dernier, ni de ceux que les instruments ont déjà subi au moment de leur entrée dans un musée. Je voudrais m'intéresser à ce qui a été fait dans depuis la fin de la dernière guerre.

Une déontologie appropriée aux instruments de musée a commencé à être conceptualisée et formulée dès 1934 par Curt Sachs, organologue et conservateur éminent à Berlin, réfugié à Paris, dans un article mémorable de la revue *Museion*<sup>12</sup>. Mais la mise en pratique de ses conseils de prudence, de documentation, de respect des oeuvres se trouve très souvent mise en défaut lorsqu'on étudie les opérations exécutées sous sa direction, peu de temps après ce *memorendum*, dans les riches collections du

---

<sup>12</sup>« La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique », 1934, V, p. 5-36.

Metropolitan Museum de New York où il exerça de 1938 à 1942 le rôle de conseiller. Alors qu'il déconseillait formellement la restauration avec remise en état de jeu si "elle risque de détruire la valeur archéologique", c'est sous ses conseils par exemple que la table d'harmonie originale du plus ancien des trois rarissimes pianoforte de Cristofori, daté 1720, fut remplacée purement et simplement <sup>13</sup>.

Ces principes furent tout autant ignorés du nouveau luthier du Conservatoire de Paris, actif sur les collections du Musée Instrumental entre 1942 et 1948. Sur l'unique et encore intouchée pochette de Stradivarius, voilà ce qu'il exécuta en 1944, au prétexte que l'instrument était légèrement attaqué par les vers et qu'il devait être joué dans une démonstration musicale du musée : instrument ouvert, nouvelle barre d'harmonie : nouvelle touche, chevilles, cordier, colmatage de la petite galerie de vers.

On pourrait faire une remarque toute similaire, indiquant la distance qui existe entre la théorisation et la pratique sous la responsabilité de Geneviève Thibault de Chambure, co-auteur de la première publication parue sous l'égide du jeune Comité International des Musées et Collections Publiques, avec pour titre *Preservation and restoration of Musical Instruments. Provisional Recommendations* <sup>14</sup>. Voici quelques-uns des grands principes qui y sont énoncés :

*« In no case may concessions be made in view of modern concert performances when restoring an instrument. (...) Those parts of an instrument that are essential to the production and transmission of sound and to its resonance should be left whenever it is possible, or else - in case of absolute necessity - restored to the state when the instrument was in constant use ».*

Pourtant, la réalité de certaines interventions réalisées durant ces mêmes années sous sa responsabilité ont encore tout lieu de nous interroger. Une guitare de Jean Voboam,

---

<sup>13</sup>Cf. Stewart Pollens, « Curt Sachs and musical instrument restoration », *The Musical Times*, Oct. 1989, p. 589-594.

<sup>14</sup>Paris, ICOM, 1967.

entrée au musée avec un chevalet de l'époque romantique est-elle un meilleur document aujourd'hui avec ce nouveau chevalet et sa rosace reconstitués d'après un autre instrument du XVIIIe siècle ? Et la suppression pure et simple en 1962 d'un barrage du XVIIIe siècle dans un luth de la fin du XVIIIe siècle a de quoi nous surprendre tant elle est radicale et proche des procédés observés chez les luthiers fournisseurs du Conservatoire au siècle précédent.

## **V. Préserver l'intégrité physique de documents historiques**

A partir des années 1970, la bibliographie sur le sujet en témoigne, des moyens d'investigation et de documentation déjà courants dans d'autres disciplines du patrimoine, commencent à être utilisés pour les instruments de musique. Sous l'impulsion de personnalités comme Frank Hubbard, historien du clavecin à Boston et fondateur de l'atelier de restauration du musée de Paris, une méthodologie prend peu à peu corps : relevés géométriques au moment du diagnostic, étude de la composition des matériaux, études acoustiques, observations sous différents rayonnements. Les travaux de Friedemann Hellwig au Germanisches Nationalmuseum pendant plus de vingt ont sensibilisé d'autre part un grand nombre de professionnels dans le monde.

Pourtant, malgré cette conscience nouvelle des paramètres physiques des instruments, malgré le développement de la documentation, on a continué à intervenir avec trop peu de garanties sur d'innombrables instruments. Le recul du temps a montré les effets de ces restaurations intensives : une participation active au mouvement culturel de redécouverte de la musique ancienne ; une production discographique substantielle sur instruments d'époque et de musée ; mais aussi l'incapacité de beaucoup de collections, privées mais aussi publiques, à assurer un suivi régulier des instruments remis sous tension ; à prévenir de dégâts irréversibles du fait du jeu. Sans compter les inévitables pertes d'informations,

les opérations de stabilisation l'emportant sur l'enquête des traces archéologiques observées dans l'instrument.

En 1989, lors de la conférence générale de l'ICOM réunie autour du thème *Musées : générateurs de culture*, le CIMCIM (Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique), reconnaissait officiellement que « Les collections d'instruments de musique ont, dans le passé, généré une culture musicale en faisant revivre la musique ancienne, [que] cela a causé de grands dommages et dans de nombreux cas ruiné d'importantes parties d'instruments historiques ».