



HAL
open science

Le Museum, section de musique

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Le Museum, section de musique: Une utopie révolutionnaire et sa descendance. Jean Rémy Julien et Jean-Claude Klein. Orphée Phrygien. Les musiques de la Révolution, Editions Du May, pp.217-231, 1989, 9782906450325. halshs-00140703

HAL Id: halshs-00140703

<https://shs.hal.science/halshs-00140703>

Submitted on 19 Jun 2016

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.

VIBRATIONS
Musiques, médias, société

ORPHÉE PHRYGIEN
Les musiques de la Révolution

Numéro spécial sous la direction de
Jean-Rémy JULIEN et Jean-Claude KLEIN

Préface de Jean MONGRÉDIEN

1989

ÉDITIONS DU MAY

LE MUSEUM, SECTION DE MUSIQUE

Une utopie révolutionnaire et sa descendance

« Le Ministère d'État vient d'acquérir, pour le Conservatoire impérial de musique et de déclamation, la précieuse collection d'instruments de musique de M. Clapisson, membre de l'Institut... Cette collection contient un très grand nombre d'instruments de haute curiosité, remarquables par la richesse du travail et par la beauté des sculptures... Elle formera un musée instrumental doublement utile à l'histoire de l'art et aux progrès de l'industrie. Ainsi se trouveront désormais réalisés les vœux des fondateurs du Conservatoire de musique et les prescriptions de la loi du 16 thermidor an III, qui porte article 10 : "Une bibliothèque nationale est formée dans le Conservatoire ; elle est composée d'une collection complète des partitions et ouvrages traitant de cet art, des instruments antiques ou étrangers, et de ceux à nos usages qui peuvent, par leur perfection servir de modèles." » (*Le Moniteur universel*, 26 mars 1861.)

NAISSANCE D'UN MUSÉE INSTRUMENTAL ET DE QUELQUES PARADOXES

Une première interrogation apparaît à cette lecture. 1795-1861 constitue en effet un laps de temps étrangement vide : « On fonda bien une bibliothèque... mais il s'écoula beaucoup d'années avant qu'il fût question de créer un musée d'instruments de musique. » Gustave Chouquet qui commente ainsi

le décret de création du musée dont il est conservateur, s'en tient – comme d'ailleurs tous ses successeurs – à cette constatation lapidaire¹.

Le deuxième paradoxe, qui ne semble pas apparaître aux administrateurs du Second Empire, c'est l'achat d'une collection de curiosités instrumentales utiles à l'histoire de l'art – certes – « et aux progrès de l'industrie », ce qui semble beaucoup moins conciliable. Mais est-ce à ce cabinet des raretés décoratives que songeaient les législateurs de la Convention, eux qui prévoyaient de réunir les instruments antiques, étrangers, et à nos usages ?

Un troisième malentendu que nous allons aussi tenter de lever, c'est celui qui provoque la publication, « commémorative » en quelque sorte et simultanée, par deux chercheurs concurrents, de l'*État des instruments de musique relevés chez les émigrés et condamnés* : celle de Jules Gallay², réalisée en 1890 à partir sans doute d'un inventaire trouvé aux Archives nationales, et celle de J.B. Weckerlin, la même année, mais d'après un manuscrit acheté par ses soins dans une vente publique plusieurs années auparavant³. Jules Gallay, violoncelliste, amateur de lutherie, connu pour son « coup d'œil » sur *les Instruments à archet à l'exposition universelle de 1867*⁴, posera les vraies questions sur l'ajournement du projet de la Convention mais n'en résoudra aucune : « En ce qui concerne notre conservatoire,

on se demande *comment le dépôt des Menus n'a pas été la base primitive de la collection actuelle ; comment surtout cette importante concentration d'instruments a pu disparaître?*... » J.B. Weckerlin, conservateur de la bibliothèque du Conservatoire à l'esprit autrement plus historique, exprime des interrogations similaires mais propage cependant une version édulcorée et dramatisée de la réalité. Elle sera reprise sans vérification jusque dans des publications récentes⁶ : « Quoique tous ces instruments (en exceptant les indications particulières) aient été destinés au Conservatoire, je ne crois pas que tous y soient arrivés. Je me rappelle très bien que quelques vieux employés de cet établissement m'ont dit en 1844 que ces clavecins ont servi à chauffer les classes, usage pour lequel on en déménageait de temps en temps quelques-uns du grenier : la vérité est que le Conservatoire actuel ne possède pas un seul instrument qui ait fait partie de cette donation du gouvernement énumérée plus loin, et il y a quarante ans, quand j'étais élève, il ne restait plus que quelques immenses grosses caisses, longues de douze à quinze pieds, que j'ai vu déménager dans la cour ; on disait que ces instruments avaient servi pour les fêtes du Premier Empire ; on les a brûlés. »

Or personne ne prêta attention aux remarques nuancées, et d'une intuition juste quoique partielle, de Constant Pierre lorsqu'il publia un compte rendu critique de l'édition de Gallay, où il avait d'ailleurs relevé plusieurs erreurs d'interprétation⁷ : « Les plus riches [instruments] furent réservés par Sarrette pour le Cabinet d'instruments annexé à la bibliothèque, dont la dispersion date vraisemblablement de 1816, année où l'on doit, suivant Lassabathie⁸, brûler de vieux meubles et vieux clavecins pour chauffer l'établissement ».

Or n'y a-t-il pas un paradoxe supplémentaire dans le fait que chaque génération se soit reconnue dans la juste et glorieuse décision de la Convention – instituer un musée – tout en jetant aussitôt l'opprobre sur sa « rage destructrice⁹ » ? Les quelques documents, en partie inédits, ici proposés n'ont

d'autre but que de préciser la dignité du grand acteur que fut Sarrette dans une scène jusqu'ici curieusement négligée.

L'INSTITUT NATIONAL DE MUSIQUE
ET LA COMMISSION TEMPORAIRE DES ARTS
1793-1796

Si l'on a toujours associé les origines du Musée Instrumental à la formation du Conservatoire de musique de Paris, on a rarement perçu qu'elle est due à la convergence de deux vocations propres au comité d'instruction publique : celle qui organisa un Institut où se formeraient les artistes « si nécessaires à l'exécution des fêtes nationales⁹ » ; et celle qui devait inventorier et faire mettre en dépôt pour l'instruction publique les livres, instruments, machines et autres objets de science et d'art. A cet effet, une commission des Monuments, remplacée le 1^{er} août 1793 par une commission temporaire des Arts, se dota progressivement de onze sections qui concernaient aussi bien l'histoire naturelle, les instruments de physique ou la chimie, la marine, les antiquités et médailles, les machines d'arts et métiers, les bibliothèques, les peintures et sculptures¹⁰. La musique avait été oubliée et il semble bien que ce soit à Sarrette¹¹, puis aux musiciens qui avaient fait décréter l'Institut national de musique¹², que l'on doive réparation de cette absence¹³. Cette demande dut paraître entièrement justifiée à la commission puisque, dès le 25 décembre, Bernard Sarrette fut proposé pour organiser la section de musique. Mais le 5 pluviôse an II, un projet de décret sur les salaires à attribuer aux membres de la commission mentionne sous la rubrique « Instruments de musique anciens, étrangers » : Sarrette et Bruni. Le décret suivait de peu, nommant les membres des douze sections de la commission temporaire des Arts, et désignant les inventaires dont ils seront respectivement chargés : « ... Pour inventorier les instruments de musique, anciens, étrangers, ou les plus rares par leur perfection entre les instruments connus et modernes, les citoyens Sarrette et Bruni¹⁴. »

LES TRAVAUX DE BRUNI

L'apparition du nom de Bruni était motivée par le fait que les membres de cette commission ne pouvant cumuler cette charge – très prenante, nous le verrons – avec d'autres « travaux publics ou emplois », Sarrette allait se trouver contraint à démissionner¹⁵, puisqu'il était administrateur de l'Institut national de musique, et commandant de la musique de la garde nationale parisienne. Sans doute avait-il accepté provisoirement cette désignation de crainte que la commission n'ajourne la constitution de cette section. Il n'en demanda pas moins à suivre ses séances. Le collaborateur qu'il s'était choisi, Antoine-Barthélemy Bruni (1757-1821), était un violoniste assez bien connu, par ses écrits et ses œuvres, par sa position de violon solo et même, à l'occasion, de chef d'orchestre au théâtre de Monsieur. Il dirigea ensuite l'orchestre de l'Opéra-Comique¹⁶. Il semble qu'à la suite de cette nomination, des dissensions soient apparues entre les musiciens de la garde nationale et les citoyens mandatés par la commission temporaire des Arts. Les premiers demandent avec une certaine âpreté « de faire déposer... tous les instruments provenant des domaines nationaux... Le but de cette réunion d'instruments étant de pouvoir faire un choix pour le service de l'Institut national de musique, et du reste, en faire une vente¹⁷... », et semblent même avoir agi pour examiner eux-mêmes les instruments dans les maisons nationales et parmi les meubles d'émigrés¹⁸. Il semble que les seconds et en particulier Bruni s'en soient émus puisque l'arrêté du 10 floréal an II précise que la « commission temporaire des Arts s'occupe journellement de l'inventaire et du transport dans un dépôt de tous les instruments... et que c'est dans ce dépôt que les professeurs trouveront les instruments dont ils peuvent avoir besoin. La liste des estimateurs à proposer est définitivement arrêtée à Cousinot rue de Thionville et Leduc rue de la Monnaie¹⁹ ». C'était là une façon de calmer l'ardeur des musiciens et de leur procurer un supplément de garantie.

On voit mal après ces disparitions comment J. Galay put reprocher un « défaut de compétence » à ces professionnels, facteurs d'instruments et éditeurs, habitués aux prisées de fonds et d'inventaires après décès, qu'il va même jusqu'à traiter d'« ignorants et grossiers²⁰ ».

Mais sans doute convient-il de voir, dans l'affirmation symétrique des prérogatives, le début d'une divergence de conception qui persistera durant plusieurs décennies. Pour les musiciens de l'Institut national, les instruments doivent en effet être saisis pour leur usage. Pour la commission temporaire, la constitution des dépôts nationaux doit conduire à l'instruction publique dans une perspective plus large et notamment conservatoire à plus long terme. C'est tout le débat sur le Muséum national qui est posé à travers elle.

Pendant plus de dix-sept mois, Bruni va inventorier, rapatrier et protéger à l'hôtel Doué, rue Bergère, n° 1018, avec l'aide d'un garde et d'un portier, quelque quatre cents instruments de musique provenant d'hôtels parisiens²¹. Bruni et son garde rédigent les états, marquent et étiquettent systématiquement les instruments, avant de les classer ou les suspendre. Un mémoire du gardien Castelant énumère en effet « des mains de papier, une livre de petit cloud pour accrocher les violons », un pain à cacheter, des bâtons « de cire molle pour attacher les Étiquettes aux instruments, des ballets et un plumbeau, du bois et des chandelles²² ». C'est l'époque où Bruni demande aussi un adjoint pour l'examen des manuscrits musicaux. Frédéric Rousseau, violoncelliste à l'orchestre de l'Opéra de 1787 à 1812, sera nommé le 22 nivôse an III (22 janvier 1795)²³. Bruni se déplace à l'occasion en province ou identifie pour Buffon un tam-tam²⁴. Il se consacre aussi aux demeures de Versailles²⁵ avec l'aide du citoyen Bêche²⁶. C'est ainsi qu'ils regroupent à Versailles les effets de Bellevue, Meudon et Louveciennes avec le concours de Somer, facteur d'orgues, et de Pascal Joseph Taskin qui répare un piano forte de La Dubarry²⁷.

Notre commissaire a d'ailleurs rédigé plusieurs

rapports³⁸ qui prouvent à la fois sa diligence et son esprit de service public : il constate par exemple que les instruments à vent et les violons sont très rares dans son dépôt « parce que portatifs, ils sont presque tous passés à l'étranger avec les émigrés ». Quant aux restitutions³⁹ opérées à partir de février 1795 (toutes motivées et approuvées par la commission), il remarque avec satisfaction que « quoiqu'elle(s) ai(en)t privé la République d'une infinité d'objets précieux et intéressants pour l'instruction publique, [ce] n'est pas une des moindres jouissances de la commission par la satisfaction qu'ont éprouvée les réclamans en retrouvant les objets sains entiers et bien conservés... ».

Le dépôt de Bruni semble avoir été mis à contribution plusieurs fois aux printemps 1794 et 1795 pour l'exécution de fêtes nationales⁴⁰. Mais c'est durant l'été 1795 que sa destination va être à nouveau à l'ordre du jour. La loi du 10 thermidor porte en effet organisation du Conservatoire de musique⁴¹ « pour exécuter et enseigner la musique ». L'article cité ici en introduction est ainsi complété : « Cette bibliothèque est publique et ouverte à des époques fixées par l'Institut national des sciences et arts qui nomme le bibliothécaire. » Un décret du même jour précise aussi que « les objets devant former la bibliothèque... seront choisis dans le dépôt formé par la commission temporaire des Arts par une commission d'artistes musiciens⁴² ».

Le 14 août, André-Frédéric Eler est ainsi nommé bibliothécaire et sera entouré d'une direction collégiale composée de Méhul, Le Sueur, Kreutzer, X. Lefèvre, Levasseur, Guthmann⁴³. Le même jour, Bruni, de commissaire pour la Musique qu'il était, est promu « conservateur du dépôt de musique », toujours sous l'autorité de la commission temporaire des Arts⁴⁴.

En février et mars 1796, Bruni, qui a continué à enrichir son dépôt, engage des dépenses « pour entretien et accord de piano » et pour réparation d'instruments⁴⁵, tandis que durant ces mêmes mois, Sarrette doit batailler continuellement pour pouvoir prendre possession des locaux des Menus-Plaisirs⁴⁶.



Portrait d'Antonio Bartolomeo Bruni (1751-1821) par Davin-Mirvault (1773-1844) The Frick Collection, New-York.

Il a finalement gain de cause durant l'été, ce qui précipite un transfert de collections et de responsabilité en ce qui concerne le « dépôt de musique ».

Le 10 juillet 1796, le ministre de l'Intérieur ordonne en effet à Sarrette de transférer le dépôt de l'hôtel Doué et celui de Versailles. Bruni se rend d'abord à Versailles « afin de faire le choix... de la musique et des Instruments qui, au terme de la loi du 16 thermidor, peuvent être utilisés à la formation de la bibliothèque et à l'enseignement dans le Conservatoire de musique⁴⁷ ».

Il supervise les opérations avec Bèche du 5 au 7 fructidor⁴⁸. Quant au transfert des œuvres de l'hôtel Doué aux Menus-Plaisirs, il dura plusieurs semaines. Nous avons pu trouver aussi l'état des dépenses pour le « transport des Instruments et de la Musique formant le dépôt Nat. de Musique maison douët au Conservatoire de Musique » qui s'effectua par brancarts en 187 voyages⁴⁹. Bruni

démissionna aussitôt après⁴⁰, motivant ainsi sa décision : « Les instruments qui composaient le Dépôt se trouvent réduits à un petit nombre par les remises multipliées qui ont été faites aux héritiers des condamnés, et autres personnes. Cet objet ne me paraît pas assez important pour occuper un employé, et il semble que quelqu'un du Conservatoire peut parfaitement joindre à ses fonctions cette tâche très légère. » Il était mis fin à ses fonctions avec indemnités le 4 fructidor⁴¹.

Tous ces documents confirment en tout cas la prise de possession par le Conservatoire d'un important parc instrumental et de nombreuses collections musicales.

L'ESPRIT DES LUMIÈRES

Le 1^{er} brumaire an V, Sarrette pouvait inaugurer les locaux de la rue Bergère, avec un discours vibrant, où il décrivait dans le moindre détail l'utilité de son école et chacun de ses départements : « Il faut que les ouvrages des maîtres de tous les temps et de toutes les nations, réunis dans la bibliothèque du Conservatoire, offrent aux recherches des jeunes artistes les conseils du savoir... *A côté des musées célèbres* que le génie de la liberté forma pour le progrès des sciences et des arts et leur prospérité dans la République, les amis de la gloire nationale verront s'élever aussi *celui de la musique* : cette nouvelle institution, en arrachant à l'oubli les chefs-d'œuvre de toutes les écoles, offrira l'*exposition* des richesses sublimes de cet art, et indiquera à l'histoire sa marche progressive⁴². »

Déclaration ambitieuse mais, on va le voir, parfaitement dans l'esprit des écrits de l'abbé Grégoire. En effet, pour celui qui rédigea le célèbre *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, afin « d'étouffer l'ignorance et faire triompher les lumières⁴³ », « tous les genres de connaissances sont liés... tout concourt à la gloire et à la prospérité de la République... Des bibliothèques et des musées, formés avec choix, sont en quelque sorte les ateliers de l'esprit humain. Que de gens qui étoient tourmentés par l'inquiétude indécise du

génie ont connu leur vocation à la lecture d'un bon livre, à l'aspect d'un ouvrage bien exécuté !... Que d'hommes, faute de livres, ont consumé un temps précieux pour trouver la solution de problèmes qui étoient résolus, pour inventer des machines qui étoient décrites⁴⁴ ! ».

Cet enseignement fondé sur la référence, sur les modèles comme matériel indispensable à la formation des artistes et des artisans, est caractéristique de ces années où des musées vont s'institutionnaliser dans presque toutes les disciplines du savoir. Insistons sur la double exigence qui se fait jour : celle du document, de l'écrit et, comme en pendant, celle de l'objet matériel. C'est la grande nouveauté des dernières décennies du XVIII^e siècle. Le texte n'est plus la seule source de connaissance. L'œuvre peut tout autant témoigner. Elle apporte un contact irremplaçable à l'érudit comme au créateur⁴⁵. Dès lors on voit apparaître, bien avant le muséum des arts et ses satellites, des lieux d'étude, d'exposition, de débat, où l'on peut observer des œuvres d'art, des inventions, des objets de science naturelle. On ne peut en effet séparer la genèse des musées, quelle qu'en soit leur discipline, de l'action menée par Charles Gaillard Désaudray en son Lycée des Arts ou par Pahin de La Blancherie dans son *salon de la correspondance générale pour les sciences et les arts*. Le Lycée des Arts est tout à la fois lieu d'exposition, réunion savante, lieu d'enseignement et de conservation des arts, des techniques et des métiers. Ici, le dessein de l'Encyclopédie est plus vivant que jamais, qui valorise la dignité de l'artisan chez qui « il faut aller chercher les preuves les plus admirables de la sagacité de l'esprit. » Hervé Guénot a remarquablement montré comment le Lycée des Arts, qui supplée d'ailleurs à la suppression des corporations, apporte à ses adhérents, en un lieu de réconciliation et collaboration entre « l'homme habile en théorie » et « l'homme savant en pratique », des services d'une grande variété : un enseignement technique, mais aussi une exposition « de toutes les inventions rares, intéressantes et nouvelles », une école de chant et de danse (cinquante élèves) et des concerts, à côté d'un

journal et d'une imprimerie. N'est-il pas curieux d'ailleurs d'apprendre que Langlé, bibliothécaire du Conservatoire à partir de 1797, avait composé une cantate sur *la Mort de Lavoisier* donnée en août 1796 lors d'une cérémonie funèbre au Lycée des Arts ?

Mais cet intérêt pour l'objet à exposer avait été, pendant neuf ans, le but principal de l'assemblée ordinaire des Savants et des Artistes de Pahin de La Blancherie. Cette assemblée, hebdomadaire de 1779 à 1788, où se retrouvent savants, gens de lettres, artistes, amateurs, et voyageurs distingués, doit en effet « réunir sous leurs yeux les livres, les tableaux, les pièces de mécanique, les morceaux d'histoire naturelle, des modèles de sculptures, & enfin toutes sortes d'ouvrages anciens ou modernes⁴⁷ ». A côté d'œuvres d'art ou d'objets techniques, on y remarquait l'exposition avec démonstration de quelques instruments, tel le clavecin mécanique de Sébastien Erard⁴⁸, le « mélodieux », instrument du sieur Dlainé, maître de vielle (18 mars 1779), ou un « instrument dit la Harpe d'Éole » (26 janvier 1780). Ces réunions étaient la matérialisation par excellence de l'esprit de l'Encyclopédie. Or la filiation avec le projet de Sarrette d'une bibliothèque et/ou d'un Musée de la Musique s'impose clairement, amplifiant le pouvoir de l'écrit par l'exposition, autant dire l'objet. Car cette collection comportera « des instruments antiques ou étrangers, et de ceux à nos usages qui peuvent, par leur perfection, servir de modèles ». Ce sont les termes mêmes du rédacteur de *l'Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie* en 1785. L'introduction du volume est pleinement révélatrice de cette continuité : les instruments de musique sont « des machines inventées et disposées par l'art du luthier ». Les auteurs disent avoir tâché de « rassembler soit dans le discours, soit dans le vocabulaire de cet art, les instruments de musique connus... ». Or, pour eux, « on peut... diviser la nomenclature des instruments, en anciens, modernes & étrangers. Parmi les instruments anciens se trouvent ceux des Hébreux, des Grecs, des Égyptiens & des Romains... C'est d'après des copies

que les antiquaires & les dessinateurs en ont tirées ou rapportées, que nous les faisons connaître. Ces instruments étrangers, tels que ceux des Nègres, des Chinois, des Tartares, des Indiens, etc., sont cités dans les relations de voyages : c'est d'après ces relations que nous en donnerons une idée⁴⁹ ».

L'*Encyclopédie*, on le voit, s'appuie sur le savoir et les trouvailles des antiquaires pour les instruments anciens, ainsi que sur ce que nous appellerions l'iconographie musicale, tant les vestiges sont rares. Quant aux instruments étrangers, nous dirions extra-européens, leur étude reste livresque, faite au travers de mémoires de voyageurs.

On est d'ailleurs étonné que les quelques collections d'instruments de musique ethniques existant à l'époque n'aient pas été mises à contribution : celle constituée par Barthélemy de Courcay à la bibliothèque du Roi⁵⁰, celle du duc de Chaulnes et celle du peintre François Boucher dispersée en 1771⁵¹, celle de Berlin, formée également d'instruments chinois, cette fois envoyés régulièrement par le père Amiot⁵², enfin celle du marquis de Robien à Rennes⁵³. Leur existence atteste en tout cas aussi de cette nouvelle prise en compte de l'objet face à la prépondérance de l'écrit qui restait jusqu'ici la seule source de diffusion des connaissances organologiques⁵⁴.

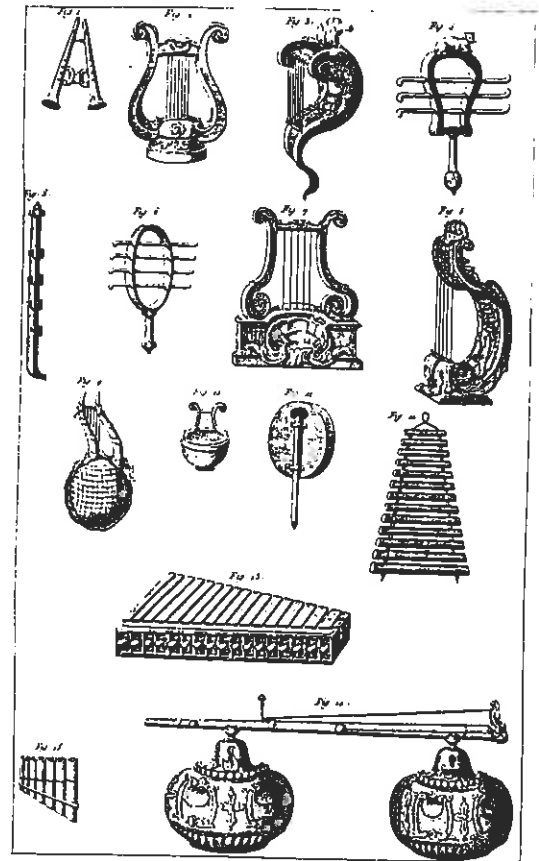
LE CABINET D'INSTRUMENTS 1796-1806

Or Sarrette va concrétiser son projet en pleine cohérence avec l'esprit de l'*Encyclopédie* et le pragmatisme de l'abbé Grégoire. De la première il va retenir la définition des instruments à réunir mais aussi le terme même de musée, puis de cabinet, lesquels y sont présentés en étroite corrélation⁵⁵. Du second, il aura appliqué les consignes : « Le moment d'élarguer viendra ; mais il faut savoir ce que nous avons avant de savoir ce que nous garderons⁵⁶. »

Ce n'est ni Bruni, ni même la commission de musiciens désignée à cet effet, qui porte la responsabilité d'un premier choix parmi les instruments saisis puis attribués au Conservatoire. Car sous l'effet d'une pénurie de crédits et des contraintes

d'un bâtiment déjà trop étroit et en piteux état, ce fut à Sarrette d'obtempérer : « Par autorisation du ministre du 22 fructidor an V, produit de la vente d'instruments applicable aux frais de construction et de couverture des bâtiments : Deux Mille Cinq Cents francs⁵⁷. »

Le résultat est à la fois dérisoire – puisque le montant total des travaux fut de 504 000 francs – et, pour notre regard patrimonial, dramatique, puisqu'une centaine d'instruments aura ainsi disparu des inventaires⁵⁸, parmi lesquels dix clavecins et vingt-trois pianos carrés. L'argument si souvent avancé des destructions opérées parmi les instruments démodés et surtout symboliques de l'Ancien Régime ne tient qu'en partie. Sinon pourquoi retrouverait-on encore en 1822 dans les inventaires du Conservatoire, en sus d'innombrables claviers et violons, deux vielles à roue, six guitares, une mandoline, sept violes, quatre harpes, un tympanon, deux musettes de cour, et une cage à serinette ? N'y a-t-il pas là l'exacte matière du Cabinet d'instruments défini par la loi de thermidor an III ? Sarrette semble l'attester puisqu'il énonce le 17 floréal an VII (6 mai 1799) ses prévisions budgétaires en ces termes : « Pour la bibliothèque et le cabinet d'instruments établis dans le Conservatoire... : reliure, copie de musique, partitions et compléments de la bibliothèque en formation et entretien du cabinet d'instruments : ci... 25 000 francs⁵⁹. » Il n'obtiendra d'ailleurs que 10 000 francs à cet effet. Cette diminution aura été pour lui « un obstacle à la fondation du cabinet d'instruments et à celle de la bibliothèque... », mais il persévère puisque ses dispositions de germinal an VIII pour l'organisation du Conservatoire confirment qu'« il y a dans le Conservatoire une Bibliothèque de Musique et un cabinet d'instruments ... Il est permis de prendre copie des ouvrages faisant partie de la Bibliothèque ainsi que les dimensions et dessins des instruments qui y sont déposés pour modèle⁶⁰. » Or Sarrette avait prévu au budget de l'année suivante 1 000 francs pour la « formation du Cabinet d'instruments⁶¹. » Il ira au-delà de ces espérances : son état des dépenses



Lutherie, Instruments anciens et Étrangers, de différentes sortes.

Planche I de l'Art du Faiseur d'instruments de musique et lutherie, Paris, 1785.

de nivôse an IX précise « fournitures pour la formation du Cabinet d'instruments ordonné par la loi du 16 thermidor an III, suivant état détaillé, montant à 2 064 francs⁶². » Cette liste est malheureusement manquante... Il nous reste à avancer l'hypothèse de l'achat (parmi d'autres ?) de trois instruments identifiés sur les inventaires de 1816 et dont nous ne pouvons expliquer autrement l'origine : un cor en faïence, une trompette en verre, un violon en écaille. Sarrette serait-il aussi le précurseur de Clapissou dans ce goût pour la curiosité ?

Reste que le 3 août 1801, Chaptal pose la première

Pierre de la nouvelle bibliothèque du Conservatoire. Dans les plans de l'architecte Delannoy transmis pour approbation au ministre le 21 mars 1801, figure au premier étage, sur la rue Bergère, le « Cabinet d'instruments⁶³ ». Mais on peut considérer cette mention comme l'épithète d'un projet qui se survit encore en 1806 et sera définitivement aliéné quelques années plus tard.

DU « VANDALISME »
CONTRE-RÉVOLUTIONNAIRE
À L'EXPOSITION DES PROGRÈS
DE L'ART ET DE L'INDUSTRIE

Le retour des Bourbons apporte au Conservatoire déchu de son titre des relents de terreur : 28 décembre 1814, Sarrette est congédié ; 29 mars 1815, il est réintégré ; 1^{er} avril 1816, il est réformé. Le baron de La Ferté confie à François-Louis Perne les responsabilités d'inspecteur général des classes : il exécute, inspecte et surveille. C'est lui qui « d'après l'autorisation de M. l'Intendant général », va faire brûler vingt-deux ou vingt-quatre clavecins : « Ces débris ont servi à chauffer les classes dans les (quinze ou vingt) premiers jours de l'exercice de l'École Royale⁶⁴. » En mai 1822, Perne demande sa mise à la retraite « pour pouvoir se livrer exclusivement à des recherches et à des travaux de littérature musicale qui doivent compléter sa réputation⁶⁵ ». Cherubini lui succède avec des prérogatives et un sens des réformes qui iront s'élargissant. Or il n'est pas sitôt nommé qu'un coup plus grave encore va être porté aux instruments du dépôt des classes comme à ce qui pouvait subsister du Cabinet. Ils occupent en effet une pièce qui doit servir de bureau à Cherubini et de salle d'administration. Par sa lettre du 30 avril 1822, le chef du matériel, Henneville, demande autorisation au ministre de la Maison du Roi, « pour vendre au plus offrant les instruments dont il est question... à l'hôtel Bullion⁶⁵ ». Les enchères eurent lieu le 2 mai, produisant 771 francs qui furent affectés, après bien des atermoiements, à la caisse des pensions de l'Académie royale de musique⁶⁶

(notons qu'un piano de cette époque coûte entre 1 200 et 2 500 francs...).

Après ces nouvelles aliénations, nous avons pu identifier dans les états du matériel du Conservatoire de 1833⁶⁷ quarante-six instruments saisis puis transférés par Bruni en 1795 : cinq pianos carrés, dix violons, huit altos, quinze basses, sept contrebasses, un cor à tons. C'est aussi en confrontant les dépôts des classes du Conservatoire au Musée Instrumental – effectués en 1864, 1941 et 1968 – avec ces listes, que nous avons trouvé les premiers indices d'une découverte plus surprenante encore : quatre violons, trois altos, deux basses et un cor à tons portés aujourd'hui à l'inventaire du Musée Instrumental proviennent en effet des émigrés et condamnés. Le violon Chappuy « de Habeneck », n'est autre que celui de Montmorency, et celui de Baillet provient en fait de la maison Laval-Montmorency. Les superbes banderoles commémoratives peintes à la demande de Clapisson en 1864 détournent l'attention des inscriptions diligentes et fort discrètes (certaines ne sont lisibles que sous ultra-violet) de Bruni et de Vinit. Clapisson dans son ignorance affirmait le plan d'organisation tripartite du Musée Instrumental formé à partir de sa collection personnelle : la galerie des souvenirs, la galerie des instruments, et la galerie des modèles. Adolphe de Pontécoulant, premier de nos organologues sans aucun doute, ardent promoteur de la naissance si longtemps différée de ce musée, s'en fit le chroniqueur assidu, souvent acerbe mais combien prophétique, dans *l'Art musical*, entre 1861 et 1873 : « Je ne vois dans le plan de M. Clapisson que des accessoires agréables. C'est le travail d'un homme de goût, d'un homme d'esprit, mais bon seulement pour un cabinet d'amateur..., c'est une conception de collectionneur... si l'instrument est étranger ou s'il est ancien, peu importe son enveloppe, le décret de création ne demande la perfection que pour les instruments modernes⁶⁸. » Pontécoulant faisait suivre son virulent examen de contre-propositions : le dépôt des instruments antiques ou du Moyen Âge propriété de l'État éparpil-

lés dans diverses collections ; l'introduction des instruments contemporains, des fac-similés d'instruments connus par la seule iconographie ; la réunion d'une collection d'iconographie musicale et d'une bibliothèque d'organologie⁶⁹. Le programme de Pontécoulant gardait le souffle éducatif des conventionnels. C'est Gustave Chouquet qui en fut, sur le terrain, l'initiateur, mal reconnu d'ailleurs, desservi qu'il fut par la publication très vieillie mais non remplacée de son catalogue raisonné des collections du Musée Instrumental.

L'UTOPIE AU PRÉSENT

La facture instrumentale est donc entrée discrètement puis très solennellement dans les collections sous la Troisième République, symbolisée par l'octobasse de Vuillaume, et plus tard par les instruments de créateur comme de collectionneur provenant de la vente Adolphe Sax, par les innombrables dons des Couesnon, Mille, Grand & Bernardel, Erard, Pleyel et autres facteurs chers à Berlioz ou ignorés de lui.

Les instruments non européens entrèrent aussi pour la première fois par la volonté et l'esprit de liberté d'un Victor Schoelcher qui renouait d'une autre façon avec la pensée de la Convention. Les exposi-

tions universelles, hymnes aux progrès, apportèrent jusqu'à notre siècle des moissons de dons d'exposants en quête d'une perpétuelle exposition.

Puis ce fut pour le musée un purgatoire pire que l'intermède romantique, le temps des dépossessions plutôt : dépossession de son conservateur (1925-1946), dépossession de ses plus belles collections ethnographiques (1933), transfert de ses racines historiques et documentaires (1934 ?), abandon provisoire du legs des instruments de Paul Cesbron (quatre cents pièces). En plein processus de réorganisation des bibliothèques musicales de Paris rejailissent alors les mots de Sarrette, dans le plaidoyer d'un Henri Prunières « Pour un musée de la musique à Paris⁷⁰ », et même le concept, puisqu'il s'agit d'une bibliothèque-musée.

A l'heure du Bicentenaire, ce musée de la Musique est à naître une fois encore. Il prend corps enfin sur le site de la Villette, il est enfant, dans l'intervalle, de Geneviève Thibault de Chambure, collectionneur, chercheur et mécène de la musique ancienne, comme de Georges Henri Rivière, « homme-orchestre des musées du XX^e siècle ». Il est modelé par tous ceux qui s'identifient à lui depuis ces années soixante. Il porte encore, dans l'esprit mais aussi par l'objet, les stigmates de sa genèse révolutionnaire.

Florence GETREAU

NOTES

1. G. CHOUQUET, *le Musée du Conservatoire national de musique, Catalogue descriptif et raisonné*, Paris, Firmin Didot, 1875, p. VIII.

2. *Un inventaire sous la Terreur. État des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés par A. Bruni*, Paris, Georges Chamérot, 1890. Cette publication reprend l'un des inventaires conservés aux Archives nationales sous la cote F 17, 1034,2. Il comporte 367 numéros.

3. « État des instruments de musique enlevés du dépôt national, rue Bergère, pour être transférés au Conservatoire, établi aux Menus, ainsi que ceux qui ont été délivrés ailleurs par ordre du Comité d'instruction publique et du ministère », 1795, in *Nouveau Musiciana*, Paris, Garnier Frères, 1890.

Cet inventaire comporte 404 numéros et la mention des attributions et restitutions.

4. Paris, imprimerie Jouaust, 1867.

5. J. GALLAY, 1890, *op. cit.*, p. XXIX.
6. J. B. WECKERLIN, 1890, *op. cit.* p. 143. C'est à partir de ces commentaires que la légende de la destruction des instruments à l'époque révolutionnaire se propagea. Voir E. de BRICQUEVILLE, « Ce que sont devenus les anciens instruments de musique », in *Le Ménestrel*, 1894, p. 234 ; G. LENOTRE, « Les musées inconnus - Le Conservatoire de Musique », in *Le Monde illustré*, XLII, 12 mars 1898, n° 2137, p. 210-212 ; André PETTITOT, « Le Musée Instrumental du Conservatoire », in *Journal de la Confédération musicale de France*, juin 1960, p. 1 ; Frank HUBBARD, *le Clavecin - Trois siècles de facture*, Nogent, Jacques Laget, trad. des éd. de 1965, 1967, p. 83 ; Félicia BASTET, « La princesse Kinsky et la musique », in cat. d'exposition *le Faubourg Saint-Germain. La rue Saint-Dominique. Hôtels et amateurs*, Paris, musée Rodin, 1984, p. 118.
7. « Bibliographie - Un inventaire sous la Terreur », par J. Gallay chez Georges Charmerot », in *Le Monde musical*, III, 15 décembre 1891, n° 63, p. 8-9.
8. LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et Déclamation suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, Michel Lévy Frère, 1860, p. 48.
9. Constant PIERRE, *le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 90.
10. M.J. GUILLAUME, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention Nationale*, Paris, 1891-1894, 5 vol., p. 328.
11. Archives nationales. D. XXXVIII, 2, 24. « Note pour le comité d'Instruction publique ».
12. 18 brumaire an II (18 nov. 1894). C. PIERRE, *op. cit.*, p. 91. Doc. CLXX.
13. 27 frimaire an II (17 déc. 1793). C. PIERRE, *op. cit.*, p. 93.
14. 18 pluviôse an II (6 février 1794), A.N. F. 17, 1238, dossier I. Extrait publié par C. PIERRE, *op. cit.* p. 73. Publié in extenso dans GUILLAUME, *op. cit.*, p. 328-329.
15. Démission le 13 février 1794.
16. J. MONGRÉDIEN, *la Musique en France des Lumières au romantisme. 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986, p. 111 ; Leland FOX, art. « Bruni », in *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, III, p. 389.
17. C. PIERRE, *op. cit.*, p. 94. Doc. CLXXXIV.
18. *Ibid.*, Doc. CLXXXV.
19. L. TUETÉY, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts*, Paris, 1912-1917, t. I, p. 159.
20. J. GALLAY, *op. cit.*, p. XV.
21. Il fut prié de choisir un garde « qui ne soit pas de la classe des musiciens ». A.N. F 17, 1054, 1.
22. A.N. F 17, 1054, 3. 15 vendémiaire an III.
23. L. TUETÉY, *op. cit.*, t. 1, p. LXIII.
24. *Ibid.*, t. 1, p. 242, 385, 594, 660.
25. *Ibid.*, t. 1, p. 105, 285, 442.
26. A.N. F 17, 1061, 29 vendémiaire an III. Le carton F 17, 1077 concerne par ailleurs le Catalogue (sur cartes à jouer) des objets de sciences et d'art envoyés par les districts de Seine-et-Oise (Versailles). Sous la cote 32 figure l'inventaire de la musique. Bèche fut aussi « chargé de l'École gratuite de Musique de Versailles » le 13 fructidor an IV (F 17, 1144, 3).
27. A.N. F 17, 1061 et 1062.
28. 31 octobre 1794. Cf. TUETÉY, *op. cit.*, t. 1, p. 520 ; et 19 juillet 1795, A.N. F 17, 1253, dossier 11.
29. Voyez WECKERLIN, *op. cit.* Elles sont succinctement mentionnées. Pour leur analyse détaillée voir A.N. F 17, 1240, 1241, 1243 et 1055.
30. Les factures de matériel et de transport, ainsi qu'un arrêté du 3 avril 1795 l'attestent. Cf. PIERRE, *op. cit.*, p. 17, 100, 101, 111, 113, 115, 121.
31. *Ibid.*, p. 124.
32. *Ibid.*, p. 126.
33. *Ibid.*, p. 127, 129 et 443 (pour une notice biographique sur Eler).
34. 1891, GUILLAUME, *op. cit.*, Fascicule 1, p. 220 et t.V., p. 170.
35. A.N. F 17, 1068, 7.
36. C. PIERRE, *op. cit.*, p. 126, 130.
37. État de dépenses de voyages, A.N. F 17, 1068, 8.
38. Les demandes de budgets et les états de dépenses, avec détail des caisses, « dont l'une pour un piano organisé », sont contenues dans F 17, 1068, 8.
39. *Ibid.* Acquit de Bonnemé. 15 fructidor an IV.
40. A.N. F 17. 1068, 5.
41. A.N. F 4, 112.
42. C. PIERRE, *B. Sarrette et les origines du Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, Paris, Delalain Frères, 1895, p. 187.
43. Abbé GRÉGOIRE, *Instruction Publique. Second Rapport sur le vandalisme*, Paris, 8 brumaire an III, p. 1.
44. Abbé GRÉGOIRE, *Rapport sur la bibliographie présenté à la Convention nationale*, le 22 germinal an II, cité par François DAGOGNET, *le Musée sans fin*, Paris, Champ Vallon, 1984, p. 109.

45. Édouard POMMIER, *Histoire des Musées de Province. Les origines. La Révolution*, Séminaire de l'École du Louvre, 1984/85, Recueil dactylographié, p. 2-3.
46. Inauguré en 1784. Existe encore en 1844. Voyez l'important article d'Hervé GUÉNOT, « Une nouvelle sociabilité savante : le Lycée des Arts », in *la Carmagnole des musées. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, sous la direction de Jean-Claude BONNET, Paris, A. Colin, 1988, p. 67-78.
47. Pahin de LA BLANCHERIE, *Correspondance générale sur les sciences et les arts*, Paris, 1779, p. 8-9.
48. Ce clavecin, construit en 1779, est conservé depuis 1979 au Musée Instrumental du Conservatoire. Il fit l'objet d'un compte-rendu dans l'*Almanach musical* de 1783 (p. 51-55) : ses capacités dynamiques et expressives sont décrites en détail, ainsi que le concert de M. Maréchal qui exécuta dessus « l'ouverture d'Iphigénie en Aulide de M. Gluck, et d'autres morceaux du même auteur ».
49. *Art du Faiseur d'instruments de musique et lutherie. Extrait de l'Encyclopédie Méthodique. Arts et Métiers Mécaniques*, Genève, Reprint Minkoff, 1972, d'après l'éd. de 1785, p. 1.
50. Simone BALAYÉ, « De la bibliothèque du Roi à la Bibliothèque nationale », in *La Carmagnole des musées*, op. cit., p. 42.
51. Albert POMME de MIRIMONDE, *l'Iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques. XVIII^e s.*, Paris, Picard, 1977, p. 150, 153.
52. Ysia TCHEN, *La Musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, Paris, Publications orientalistes de France, 1974, p. 202 sq.
53. Il possédait un cheng et un king, aujourd'hui partie du musée des Beaux-Arts de Rennes, par suite des saisies révolutionnaires de 1794 (numéro d'inventaire 794.1.706 et 707). Je remercie Sylvie Blotières, conservateur, d'avoir bien voulu m'apporter ces précisions.
54. Il n'est d'ailleurs que de citer le *Theatrum Instrumentorum* de Praetorius (1620), le *Musurgia Universalis* de Kircher (1650) appelé d'ailleurs « Museum Kircherianum » par C.F. Neickel dans sa *Museographia* de 1727, le *Theatrum Instrumentorum* de Praetorius, le *Musicalisches Theatrum* de J.C. Weigel et enfin le *Museum musicum theoretico practicum* de Majer (1738).
55. « Le mot de musée a reçu depuis un sens plus étendu, & on l'applique aujourd'hui à tout endroit où sont renfermées des choses qui ont un rapport immédiat aux arts et aux musées.
- « Voyez "Cabinet", *Encyclopédie*, tome X, p. 894. »
- « CABINET : Pièces destinées à l'étude, ou dans lesquelles l'on traite d'affaires particulières, ou qui conditionnent ce que l'on a de plus précieux en tableaux, en bronzes, livres, curiosités, etc. », *Id.*, t. II, p. 488.
56. Abbé GRÉGOIRE, *Rapport sur la bibliographie*, op. cit.
57. A.N. F 17, 1068, 8.
58. Ce chiffre est obtenu après une confrontation pièce à pièce de l'État de 1795 de Weckerlin avec les premiers inventaires conservés du matériel du Conservatoire, datés 1816 (A.N., AJ 37, 81,9). *et en tenant compte des restes*
59. C. PIERRE, op. cit., p. 986.
60. *Ibid.*, p. 229-230, 235.
61. 1^{er} germinal an VIII (22 mars 1800). A.N. F 4, 1248.
62. A.N. F 17, 1068, 9.
63. A.N. Plans. N. III, Seine, 418-14.
64. A.N. AJ 37, 81, 9. État du 31 mai 1816 : « Instruments remis aux Menus-Plaisirs du Roi, par M. Vinit, Secrétaire du Conservatoire à l'Inspecteur Général de l'École Royale de Musique et de Déclamation ».
65. A.N. 0³ 291.
66. A.N. État de la vente du 2 mai. 0³ 1608 (2) et 0³ 1798.
67. A.N. AJ 37, 81, 10.
68. « Musée instrumental », in *l'Art musical*, 11 avril 1861, p. 145-147.
69. *Id.*, 25 avril 1861, p. 161-162.
70. Henri PRUNIÈRES, *la Revue musicale*, p. 302-306.

ORPHÉE PHRYGIEN

INSTRUMENTS PROVENANT DES SAISIES RÉVOLUTIONNAIRES DE VERSAILLES ET PARIS,
UTILISÉS DANS LES CLASSES DU CONSERVATOIRE PUIS ENTRÉS SUCCESSIVEMENT
AU MUSÉE INSTRUMENTAL

ORIGINE	INSCRIPTION DANS LES INVENTAIRES SUCCESSIFS DU MATÉRIEL					CONDITIONS D'ENTRÉE AU MUSÉE ET MARQUES SUR L'INSTRUMENT
	1822	1833	1845	1849	1866	
Bruni N° 54 Montmorency « Un violon ordinaire fait par Chappuis, à Paris »	N° 1 Un violon de Chappuis Bureau des classes. Estimé 100 F	(N° 1) N° 8 Id.	N° 657	N° 734	« Au Musée »	E. 243. Entré au MI le 19 oct. 1864. « Violon de Paris de Chapuy avec son archet dont M. Habeneck se servait dans sa classe et à la Société des Concerts ». Marque sur l'éclisse des aigus à trois emplacements : « 54 ». Marque au fer : CHAPPUIS/PARIS
Bruni N° 295 Maison Laval- Montmorency « Un étui à deux violons tous deux sans noms : le 1 ^{er} , sous le n° 295, estimé 200 frs »	N° 5 « ... de Paris. Bureau des classes » Estimé 30 F	N° 11 Indiqué anc. N° 15 par erreur. Sans nom.	N° 651 Violon de Paris N° 15 ayant servi à M. Baillot. 100 F.	N° 741 « ... de Paris N° 15 ».	« Au Musée »	E. 242. Entré au MI le 15 mars 1864. « Violon de Paris et sa caisse de M. Baillot ». Marque à la volute : « 295 » ; au dos du manche et au milieu du dos : « 14 ».
Bruni N° 197 Maison Ormesson « Un violon de Paris en 1754 »	N° 6 « De Mirecourt » Sic! (Corres- pondant plutôt au N° 7)		N° 662 « Un violon de Paris N° 6 »	N° 732 « Un violon de Paris N° 6, anc. N° 662 »	N° 617 « Un violon de Paris avec son archet N° 6 » 50 F	E. 2434. Entré au MI en avril 1941. « Transfert venant du dépôt des classes ». « Violon marqué Frc Le Jeune Paris 1754 ». Marqué sur l'éclisse grave et sur tasseau inférieur : « 6 ».

ORIGINE	INSCRIPTION DANS LES INVENTAIRES SUCCESSIFS DU MATÉRIEL					CONDITIONS D'ENTRÉE AU MUSÉE ET MARQUES SUR L'INSTRUMENT
	1822	1833	1845	1849	1866	
<p>Bruni N° 10 Maison Saint-Laurent « Un violon ordinaire de Joannes Andiocus Doerffel, année 1792* » * Date mal lue. Ce luthier, maître en 1717 semble avoir vécu jusqu'à 1772.</p>	<p>N° 2 « Violon de Mirecourt (sic) » (Correspondant plutôt au N° 12 « d'Allemagne »)</p>	<p>N° 4 « Violon Darffel, 1742, N° 2 »</p>	<p>N° 664</p>	<p>N° 728 « Un violon de Darssel N° 2. Anc. 664 » 40 F</p>	<p>N° 613 « Un violon de Doerffel, avec son archet (N° 2) » 40 F</p>	<p>Oct. 1968. Mise en dépôt au Musée, provenant des réserves du Conservatoire. Expertise E. Vatelot : « Français XVIII^e s., étiqu. Dorffel. 3 000 frs ». Marque à l'éclisse grave et au pied : « 2 », et sur la volute un n° illisible. Étiqu. « Johann Andreas Doerffel/Violin und Lauten macher in Klingenthal 1742 ».</p>
<p>Bruni N° 332 Maison de Lusignan « Un autre alto, sans nom et sans étui, estimé 50 francs »</p>	<p>N° 3 « Alto d'Allemagne » au dépôt 72 F</p>	<p>N° 16 « Alto Chibon (sic) N° 3 »</p>	<p>N° 647 « Un grand alto de Paris N° 3 » 60 F</p>	<p>N° 745 « Un grand alto de Paris N° 3 » 50 F</p>	<p>N° 628 « Un grand alto de Paris avec un archet N° 3 » 50 F</p>	<p>Oct. 1968. Dépôt au Musée, provenant des réserves du Conservatoire. Étui n° 3. Expertise E. Vatelot : « Français, 2^e moitié du XVIII^e s., grd taille ». 2 000 F. Marque sur l'éclisse des graves « École Royale 3 », au pied : « 3/3 ». Marque sur la volute visible sous UV : « 332 ».</p>
<p>Bruni N° 162 Maison Lostange « Un alto ordinaire par Chibon, Paris »</p>	<p>N° 4 « Un alto de Chibon de Paris. Au dépôt. 20 frs »</p>	<p>N° 12 « Un alto Chibon, N° 7 » (sic)</p>	<p>N° 648 Un des « sept altos », sans doute l'un des 2 de Paris »</p>	<p>N° 746 Id.</p>	<p>N° 629 L'un des « sept altos » et sans doute l'un des « deux de Paris »</p>	<p>Dépôt en oct. 68 ? Ne figure pas sur les listes d'expertise Vatelot. Présent au MI en 1986. Marqué CMI. Sur la volute : « 100 », sur les éclisses : « 6 », au pied : « I ». Étiqu. « Chibon à Paris ».</p>

ORPHÉE PHRYGIEN

ORIGINE	INSCRIPTION DANS LES INVENTAIRES SUCCESSIFS DU MATÉRIEL					CONDITIONS D'ENTRÉE AU MUSÉE ET MARQUES SUR L'INSTRUMENT
	1822	1833	1845	1849	1866	
Bruni N° 198 Maison d'Ormesson « Un alto de Paris »	N° 7 « un alto de Paris. Au dépôt. 18 frs »		N° 648 Un des « sept » inventoriés	N° 746 Un des « sept »	N° 629	E. 2435 ? « Alto français ». Entré au MI en avril 1941. « Transfert venant du dépôt des classes ». Marqué sur la volute : « 198 », sur l'éclisse des aigus : « N° 7 », sur l'éclisse des graves : « 1.N.7 ».
Bruni N° 401 Maison Duchillan « Une basse de Guersan sans étui »	N° 2 « Une basse de Guersant. Bureau des classes. 100 »	N° 20 « Une basse Guersan 1748. N° 2 100 frs »	N° 615 « Une basse de Guersan N° 2. 120 frs »	N° 749 « Une basse de Guersan N° 2. 115 frs »	N° 632 « Une basse de Guersan avec un archet. 115 frs »	Oct. 1968. Dépôt au Musée provenant des réserves du Conservatoire. Étui n° 5. Expertise Vatelot : « Basse française XVIII ^e s., petite taille. Guersan. Legs Joseph Gaillard (sic) ». 4 000 à 5 000 F. Marque sur la volute : « 401 », sur éclisse des graves et aux aigus : 1 chiffre illisible.
Bruni N° 244 Maison Prévost « Un violoncelle sans nom et sans étui »	N° 8 « Une basse de Nicolas de Paris » avec étui. 100 F. Au dépôt	N° 34 Une basse	N° 608 « Deux basses de Paris de Salomon » 100 150 F	N° 758 « Deux basses de Salomon »	N° 644 « Une basse de Paris (de Salomon). 100 frs »	Oct. 1968. Dépôt au Musée, provenant des réserves du Conservatoire. Expertise Vatelot : « Violoncelle français XVIII ^e s., marqué CM 8, petite taille, école de Salomon ». Marque effacée : NICOLAS PARIS. Marqué à l'intérieur : ©. Sur la volute aux aigus : 3 chiffres illisibles ; aux graves : « 4 ». Au pied : « 4 » surchargé.

ORIGINE	INSCRIPTION DANS LES INVENTAIRES SUCCESSIFS DU MATÉRIEL					CONDITIONS D'ENTRÉE AU MUSÉE ET MARQUES SUR L'INSTRUMENT
	1822	1833	1845	1849	1866	
<p>Bruni N° 290 Maison d'Avrincourt « Une basse faite par Lambert à Paris 1752 »</p>	<p>N° 3 « Basse de Lambert à Paris. Bureau des classes 100 F »</p>	<p>N° 73 ou 24 (?)</p>	<p>N° 610 ou 618 (?)</p>	<p>N° 753 « Basse de Paris N° 6, 80 F »</p>	<p>N° 636 « Une basse de Paris avec archet. N° 6 » 95 F</p>	<p>Oct. 1968. Dépôt au Musée provenant des réserves du Conservatoire. Expertise Vatelot : « Violoncelle Français, xviii^e siècle, Genre Benoît Fleury, tête de Lafille ». 1 000 F. Marque au fond : ©. Marque sur la volute : « X... », sur l'éclisse des graves : « N° 3 ».</p>
<p>Saisies de Versailles ? Cor à tons, C.G. Eschenbach, Berlin fin xviii^e siècle.</p>	<p>N° 5 « Un cor de Prusse avec tous ses tons N° 5 » 50 F</p>	<p>N° 123 « Un cor de Prusse avec tous ses tons. 50 frs »</p>	<p>N° 632 « Un cor allemand avec ses tons (vieux) » 30 F</p>	<p>N° 783 « Un cor allemand avec ses tons (vieux, hors de service) »</p>	<p>N° 671 « Un cor allemand avec ses tons (vieux) »</p>	<p>E. 1675. 20 mars 1905. Entré au MI, provenant des classes. Marqué sur le pavillon : Eschenbach. IN. BERLIN. Conservatoire de musique N° 123.</p>