



HAL
open science

Situation du champs patrimonial existant

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Situation du champs patrimonial existant . ADDM 22 Hôtel du département. Actes des Troisièmes journées nationales de l'Orgue, St Brieux, 27 septembre-1er octobre 1989, ADDM, pp.131-151, 1991, 2950577709. halshs-00088094

HAL Id: halshs-00088094

<https://shs.hal.science/halshs-00088094v1>

Submitted on 21 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.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION
ET DES GRANDS TRAVAUX

ACTES DES TROISIÈMES
JOURNÉES NATIONALES DE L'ORGUE

Saint-Brieuc

28 septembre - 1^{er} octobre 1989

1991

A.D.D.M.
CÔTES-D'ARMOR

SITUATION DU CHAMP PATRIMONIAL EXISTANT COMMUNICATION DE Mme FLORENCE GETREAU

*Conservateur au Musée Instrumental
du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris
Paris*

J'ai construit ce court exposé en trois volets. Le premier consiste à vous exposer un peu la situation, à la fois numériquement et qualitativement, du patrimoine public en matière de clavecins. J'aurais pu prendre le parti de vous proposer une série de diapositives, mais je crois que vous savez déjà tous que ces instruments sont tous très intéressants et très beaux. Une fois mesurée l'importance du domaine, il m'a semblé plus important d'engager une réflexion.

C'est pourquoi un second volet, plus théorique, tentera de synthétiser l'évolution et l'état présent de ce qui touche à la déontologie en matière de conservation, puisque ce problème est peut-être nouveau dans le cadre des Monuments Historiques depuis que la Commission des orgues prend aussi en compte les instruments à clavier. Ces réflexions sont en effet déjà le fruit d'une assez longue expérience pour les responsables de collections publiques d'instruments de musique.

En un troisième volet, je vous exposerai les moyens accrus mis en œuvre par le Musée Instrumental du Conservatoire, dans le cadre de son développement en un Musée de la Musique, lequel est en chantier sur le site de la Villette.

I - LA SITUATION DU PATRIMOINE PUBLIC

D'un point de vue très général, et en se situant dans le cadre de l'ensemble du patrimoine organologique, le Musée Instrumental du

Conservatoire est la seule collection française entièrement consacrée aux instruments de musique anciens, ayant un statut national. Tandis qu'elle est essentiellement représentative des instruments savants européens, couvrant la période allant de la Renaissance au XX^e siècle, le Musée des Arts et Traditions Populaires a pour vocation de couvrir le champ de l'ethnographie musicale française, le Musée de l'Homme, de son côté, conservant plus de 6 000 instruments du monde entier. Voilà donc les trois grandes collections instrumentales nationales.

Ensuite, il faut considérer les collections non spécialisées, qui sont pour la plupart territoriales, certaines se trouvant d'ailleurs en région Ile-de-France. En province, nous disposons d'environ dix-sept collections ayant entre 40 et deux à trois centaines de spécimens, et 242 institutions conservant de 1 à 30 instruments. Donc au total, l'ensemble du patrimoine instrumental français public (en dehors des orgues bien entendu) se monte à peu près à 15 000 unités. Ceci peut sembler dérisoire en regard de toutes les autres branches du patrimoine mobilier, de l'architecture, des œuvres plastiques. De ce fait, il s'agit aussi d'un corpus qui, à certains égards, sera plus facile à cerner.

Précisons maintenant ce qui concerne plus particulièrement les claviers à cordes pincées. Le Musée Instrumental conserve actuellement 54 instruments qui rentrent dans le champ étudié ici. Parmi eux, 26 sont des clavecins. Les collections publiques territoriales, quant à elles, ont un peu moins de 30 instruments à clavier, dont 15 clavecins. Autant dire qu'il s'agit d'un champ très réduit, qui par conséquent nécessitera sans doute des mesures particulières, notamment si nous le mettons en regard du corpus des pianos conservés dans les mêmes institutions.

Le Musée du Conservatoire de Paris occupe une place importante au plan international. Je pourrais cependant vous exposer quelles sont ses forces indubitables, quelles sont aussi ses faiblesses, et ce, même si nous savons que l'une des plus grandes collections d'instruments à clavier est constituée par la section du Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, du fait qu'elle comporte les ensembles impressionnants réunis par les facteurs et collectionneurs Ruck et Neupert.

On peut dire cependant que la collection parisienne est relativement équilibrée et encyclopédique. Nous y observons par exemple 9 instruments italiens : Venise est bien représentée (notamment par un clavecin d'A. Baffo et trois exemplaires de la famille Trasuntino), mais aussi Rome, Messine et Florence, et ceci sans compter plusieurs exemplaires anonymes.

Pour évoquer les Flandres, on dénombre au moins autant d'instruments, avec un éventail assez représentatif des Ruckers, puisque le travail de Hans Ruckers, Joannes et Andreas Ruckers peut être illustré. Mais des lacunes existent, cette collection ne disposant par exemple d'aucun virginal Muselar et d'aucun clavecin resté dans son état XVII^e. Tous ont en effet été ravalés plus tard.

Pour les pays germaniques, ils sont fort peu représentés : nous avons acquis dans les dernières années un clavecin sans doute construit dans l'Est de la France, qui ne porte pas de nom de facteur et qui s'inspire indubitablement de ce courant de facture. Quatre petits instruments construits à Augsbourg permettent d'illustrer un centre florissant au XVII^e siècle : ce sont de petits virginals, soit rangés dans un cabinet d'ébène, ce qui répond au goût des *Kunstkammer*, phénomène intéressant mais très marginal musicalement, soit construits dans des proportions et avec un décor évoquant des boîtes à ouvrage. L'école anglaise reste de la même façon réduite à un seul clavecin tardif de Longmann & Broderip.

C'est donc l'école française qui est tout naturellement la plus développée. Avec une vingtaine d'exemplaires, nous constatons que les centres régionaux sont représentés par deux seuls instruments : un clavecin de Vincent Thibaut de Toulouse, facteur qui, nous l'espérons, fera un jour l'objet d'une véritable étude, trois de ses instruments ayant été retrouvés. Quant au clavecin de Joseph Collesse, de 1775, il illustre la ville de Lyon, centre important de production notamment au XVIII^e siècle. Cette collection n'a bien sûr pas d'instruments du XVI^e siècle, puisque, malgré les nombreux témoignages écrits des inventaires après décès, les premiers instruments conservés dans le domaine des clavecins et épinettes datent des années 1660.

Nous avons un très bel instrument de Hieronimus de Zentis, daté 1668 et construit à Paris ; un autre de Philippe Denis (1672), deux instruments des Richard, un autre de Nicolas Dumont, mais qui a été ravalé, un Gilbert Desruisseaux : ce sont tous des témoignages des plus grands noms du XVII^e siècle.

Le début du XVIII^e siècle présente des lacunes puisque nous n'avons que deux clavecins pliants de Jean Marius, inventeur curieux qui a mis au point aussi bien des parapluies que des tentes pour l'armée, tous objets à système présentés devant l'Académie des Sciences. Nous conservons deux des cinq clavecins de voyage de Marius encore connus aujourd'hui.

Nous sommes contraints de constater dans cette collection d'Etat l'absence d'un instrument de l'un des Blanchet. Par contre, elle propose des spécimens exemplaires de Jean-Claude Goujon, Jean-Henri Hensch, ainsi que l'unique clavecin connu de Sébastien Erard, facteur resté à la postérité à juste titre avant tout pour avoir apporté une multitude d'innovations dans la facture des piano-forte. Ce clavecin construit en 1779 eut son heure de gloire et reçut l'écho de la presse musicale du temps : il témoigne de l'ingéniosité d'Erard à appliquer au clavecin des systèmes mécaniques permettant de répondre au nouveau désir d'expressivité.

Enfin, il convient aussi de ne pas négliger un domaine malheureusement complètement absent du Musée du Conservatoire : celui des instruments produits à partir des années 1880 à Paris, au moment du premier renouveau de la pratique du clavecin. Alors que le musée de Berlin conserve un instrument de Tomasini, un des premiers Erard de

l'exposition universelle de 1889, plusieurs Pleyel, nous sommes dans l'impossibilité de présenter ces instruments caractéristiques d'un retour au répertoire et dont l'organologie n'a évidemment que fort peu de rapport avec les clavecins construits durant l'Ancien Régime.

Le Musée du Conservatoire s'est constitué essentiellement entre 1864 et 1920, pour un tiers de ses collections ; ensuite il connaît une longue période d'assoupissement ; puis un développement spectaculaire depuis vingt ans : sur les 54 instruments que j'ai cités, les deux tiers sont en effet rentrés depuis, fait qu'il ne faut pas oublier de prendre en compte dans le débat qui nous occupe aujourd'hui.

Enfin, l'étude des archives du Musée Instrumental et l'examen physique de ses instruments les plus importants, par exemple ceux de Jean-Claude Goujon, Dumont, Faby, montrent qu'ils ont subi depuis leur entrée quatre, voire cinq, interventions. Ils en ont conservé plus d'un stigmate, l'objectif étant le plus souvent la remise en état de jeu ; mais selon quelle conception, avec quelles techniques et à quel prix ?

En province, maintenant, on constate que l'équilibre est assez peu différent : un ensemble d'épinettes est à peu près équivalent, en nombre et en variété de facteurs représentés, à celui des clavecins. On peut ainsi dénombrer quatre instruments de Ruckers, dont un virginal Muselar qui est unique en France et se trouve au Musée de l'Hospice Comtesse à Lille. Trois rares clavecins de Ruckers sont aussi conservés, l'un à Colmar, un autre à Amiens, un enfin à Versailles. L'Italie est moins brillamment représentée ; citons toutefois l'exceptionnel Baffo, daté 1570, du Musée de la Renaissance à Ecouen.

Bien sûr, l'école française domine une fois encore. De l'école lyonnaise, on peut citer le clavecin de Pierre Donzelague (conservé au Musée des Arts décoratifs de Lyon), ainsi que deux importantes épinettes en aile d'oiseau, l'une de Louis Bas à Lyon, datée 1686 (Musée Granet, Aix-en-Provence), l'autre signée *Basse à Marseille 1791*, au Musée des Arts décoratifs de Bordeaux.

Du côté des parisiens, la dynastie des Blanchet est représentée par une épinette en aile d'oiseau à Angers et un clavecin à Versailles. Jean Denis est l'auteur d'une petite épinette du Musée de Varsy (Nièvre), et d'un clavecin récemment identifié par Michel Robin et qui se trouve à Issoudun, lequel constitue, avec le Ruckers de Colmar, le deuxième instrument à clavier classé par la Commission des Monuments Historiques. On n'aurait garde d'oublier le Bellot du Musée de Chartres et le Benoist Stelhin de Saint-Quentin.

Depuis que Franck Hubbard, le grand historien, facteur et restaurateur américain, a ouvert au Musée du Conservatoire en 1967 un atelier de restauration, atelier où lui a succédé Hubert Bédard, décédé récemment, puis Michel Robin, plus d'une quinzaine d'instruments ont été

remis en état de jeu. La liste des enregistrements discographiques en témoigne.

Dans le même temps, plus d'une dizaine d'instruments des autres collections publiques françaises ont également bénéficié d'interventions. Mais comme il est naturel, durant cette génération où elles furent exécutées, les objectifs, les connaissances comme les méthodes ont grandement évolué. On constate ainsi que les moyens à disposition tant du point de vue de l'étude que de celui des techniques d'intervention (songeons par exemple aux calibres, matériaux et façonnage des cordes métalliques à disposition il y a seulement vingt ans) permettent aujourd'hui une évaluation de l'état de ce patrimoine déjà "remis en état de jeu" : l'est-il vraiment encore ? en a-t-il souffert ? que proposer dès lors ?

II - ETAT DE LA REFLEXION

Je souhaiterais maintenant aborder l'état de la réflexion en matière de conservation, car nous ne partons pas du tout du néant. Il convient en effet de rappeler que la prise de conscience, l'esquisse de méthode et d'une attitude spécifique pour les instruments de collection publique revient à Curt Sachs dès 1934 au moins. Conservateur de la collection de Berlin, il formalisa sa pensée alors qu'il avait dû émigrer durant ces années difficiles. Sachs est le premier grand organologue, mais en même temps le premier véritable muséologue du patrimoine instrumental. Il écrivit des recommandations qui ont été publiées à l'époque par la revue *Mouseion*. Toutes les bases de notre réflexion sont dans ce document. Il y évalue les risques d'une remise en état de jeu, prenant en compte l'intérêt musical du spécimen, la redécouverte de pratiques d'interprétation authentiques, mais aussi les risques rencontrés chaque fois qu'a lieu une intervention physique ; il montre très bien comment l'on doit parfois, dans un corpus très réduit de témoins, décider malgré tout de conserver intacts et à titre documentaire certains exemplaires. Dans le même temps il donne à comprendre, avec beaucoup de prudence, que l'on s'apercevra un jour que des transformations du XIX^e indiquent aussi une certaine pratique et sont donc également historiques. En tout état de cause, il montre combien ce débat est délicat, toujours à envisager cas par cas.

Dans la descendance de ce premier document, il faut s'attacher aux recommandations écrites en 1967 par Geneviève Thibaud de Chambure, Conservateur à Paris, en collaboration avec le Pr Berner (du Musée de Berlin) et le Dr John Henry van der Meer (Nuremberg). Ce travail d'équipe mobilisa pendant presque dix ans le Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique (CIMCIM), comité de professionnels de musées, créé au sein de l'ICOM (International Council of Museums), démontrant assez la complexité du débat et de ses applications.

Ce document est à plusieurs égards dépassé aujourd'hui : en effet, depuis, les musées ont pratiqué souvent abondamment les remises en état de jeu ; on en voit aujourd'hui la résistance au temps ; on adopte aussi de plus en plus une attitude beaucoup plus circonspecte. Comment ces instruments remis sous tension après tant de décennies d'abandon ont-ils réagi ? Comment ont-ils été entretenus au quotidien ? Qu'a-t-on fait disparaître de leur intégrité à cette occasion ? Sans compter que les progrès de la facture d'après modèle ancien ont connu un tel développement ces dernières années que sa qualité toujours plus grande et sa très large diffusion pour l'exécution de ces répertoires rend moins urgente l'utilisation d'originaux. L'approche aujourd'hui est beaucoup plus prudente.

La plupart des concerts, à plus forte raison les animations et les séances pédagogiques, sont exécutés maintenant sur des copies ; les instruments authentiques devenant plus largement utilisés et pourtant toujours plus largement diffusés grâce aux moyens discographiques notamment et à la radio. Aurait-on d'ailleurs compris, il y a vingt ans, qu'un musée se dote des moyens permettant la construction de fac-similés à usage principalement d'animation de ses collections, les originaux restant d'un usage plus exceptionnel ? C'est en tout cas la politique que nous défendons pour le futur Musée de la Musique.

Citons aussi un nouveau document, rédigé également dans le cadre du CIMCIM, intitulé *Recommandations pour l'accès aux instruments de collections publiques*. Il reflète assez bien l'état de la question, les problèmes soulevés, et propose des solutions réalistes. Le CIMCIM a d'ailleurs publié régulièrement, grâce à Friedemann Hellwig, un dépouillement bibliographique systématique portant sur tous les ouvrages et articles parus dans le monde sur la conservation des claviers, des orgues et des instruments en général. Ces 350 références sont une base indispensable pour qui veut prendre position et chercher les moyens de protéger les quelques dizaines de clavecins conservés en France.

Remarquons enfin combien cette prise de conscience touche de plus en plus les musées de province. Les conservateurs, percevant la particularité et la complexité de ces objets, demandent de plus en plus souvent une aide à la fois déontologique et technique. A ce titre, la volonté de l'Ecole du Patrimoine de préparer avec le Musée du Conservatoire un stage de formation complémentaire destiné à ses personnels scientifiques est très révélatrice. Ce stage devrait réunir pour eux des spécialistes français et étrangers.

III - MOYENS MIS EN ŒUVRE

Parmi les moyens que nous avons commencé à mettre en œuvre, citons tout d'abord, en 1984, la création du CERDO, Centre d'Etude, de Recherche et de Documentation Organologique du Musée Instrumental,

ouvert dans le cadre des 21 mesures de Jack Lang pour la relance de la facture instrumentale. La constitution de ce fonds et sa mise à disposition étaient pour nous une façon de concrétiser un souhait que nous avions depuis bien longtemps. Ce centre de documentation réunit en effet plusieurs milliers d'ouvrages concernant l'organologie, dont bien entendu les clavecins, mais également des ouvrages sur la conservation des instruments et la conservation du patrimoine en général. Nous avons rassemblé quelques 70 périodiques ayant trait aux instruments de musique, lesquels sont dépouillés par instrument, par facteur, par collection. Nous avons aussi 500 dessins techniques environ, relevés en France ou à l'étranger, et publiés par des facteurs et des collections publiques, comprenant à ce jour une soixantaine de clavecins et d'épinettes, treize clavicordes, onze piano-forte.

D'un autre côté, nous nous efforçons d'informatiser notre inventaire rétrospectif des collections. Depuis un mois, nous avons également entrepris une campagne photographique systématique de la collection, 10 000 clichés devant être à la disposition du public d'ici trois ans. Répertoire et photographe, c'est déjà protéger.

Je terminerai par ce qui constitue la première phase de développement du Laboratoire technique du Musée de la Musique. En septembre dernier, nous avons pu investir un nouvel espace de 1 200 m² sur le Site de la Villette. Là, à proximité du chantier du nouveau musée, nous avons commencé à stocker dans des conditions optimales de conservation les collections du Musée Instrumental. Nous nous sommes équipés d'une cellule de désinsectisation, de façon à assainir l'ensemble des œuvres.

Un espace de laboratoire nous permet d'étudier, avec des méthodes non destructives, la structure externe, mais aussi interne, des instruments. Ceci notamment sous différentes lumières, par endoscopie ou macroscopie. A terme, la radiographie et la vidéoscopie à demeure devraient permettre des investigations systématiques et à plus grande échelle. Grâce à ces moyens, nous sommes dorénavant en mesure de recevoir des stagiaires, et de proposer une assistance technique à certaines collections non spécialisées.

Le travail accompli depuis un an avec le Musée de l'Hospice Comtesse de Lille, qui conserve, parmi quelques 80 pièces, un rare Muselar de Ruckers, me semble particulièrement illustratif de cette nouvelle étape. Un facteur de Lille, après un stage soutenu par la Délégation aux Arts Plastiques (Bourse pour formation complémentaire dans le domaine de la conservation), est intervenu en équipe avec nous pour la remise en état de présentation de cette collection, pour l'établissement de plusieurs dessins techniques des pièces les plus rares. Avec le Conservateur du Musée de Lille, nous avons d'ailleurs pris la décision de privilégier l'étude et la publication de dessins techniques, considérant qu'une intervention sur des instruments exceptionnels était prématurée. Par contre, la publication de dessins techniques et l'organisation d'une exposition temporaire assortie

d'un catalogue scientifique permettront de sensibiliser le public comme les tutelles. Cette expérience reste pour nous représentative à la fois d'une nouvelle prise de conscience, et d'une nouvelle forme de coopération.

DEBATS

M. LENIAUD : Je vous remercie, Madame, pour cet exposé très riche sur la description des collections, qui nous montre son côté à la fois national et international, ce qui pose pour nous un problème : parmi le petit nombre d'instruments qui transitent par la France, quels sont ceux qui nous intéressent le plus, ceux de facture française ou ceux de facture étrangère ?

Sur l'histoire de la constitution de ces collections, sur les modalités de leur conservation et sur les projets, j'aurais un certain nombre de questions, mais je vous laisse la parole pour celles que vous pourriez souhaiter poser.

M. DUMONT : Je vous remercie pour cet exposé si riche qui nous renseigne beaucoup plus que je ne l'espérais sur les collections publiques, mais vous n'avez rien dit des collections privées. Les 15 000 unités que vous avez citées comme représentant le patrimoine national comprennent-elles les instruments qui peuvent faire partie de collections privées et ne sont donc pas accessibles très souvent au grand public ?

Mme GETREAU : Je ne les ai pas pris en compte, pour la raison très simple que M. Mercier-Ythier devait précisément vous exposer ce champ du patrimoine qui pèse également dans notre débat, et j'aurais scrupule à annoncer des chiffres, parce que je n'ai pas fait pour vous un travail de repointage identique à celui que je vous ai présenté pour les collections publiques. Mais je pense qu'il n'y aurait pas de surprise immense, et qu'il faut parler de quelques dizaines de clavecins et épinettes dans le domaine privé, non de quelques centaines.

M. LENIAUD : Si personne d'autre n'a de questions à poser, j'en ai quelques-unes. La première est d'ordre purement juridique et peut-être interne : qu'en est-il de l'évolution des statuts du Conservatoire ? Dans l'état actuel des choses, le Conservatoire est un établissement d'enseignement, et non un établissement à fin de conservation, ce qui signifie que ces collections sont théoriquement cessibles : elles peuvent retomber dans le commerce privé si l'administration du Conservatoire le décide. Pour que les collections du Conservatoire deviennent inaliénables, comme les autres collections publiques, il faut que dans les statuts de l'établissement, il soit précisé que l'établissement a aussi un but de conservation du patrimoine.

Mme GETREAU : Je serais plus nuancée sur le statut actuel des collections. Je sais qu'un débat juridique peut s'engager sur le point de savoir si ces collections sont vraiment protégées et dotées de l'inaliénabilité. Elles pourraient ne pas être réputées appartenir au domaine public dans la mesure où cette clause n'est pas inscrite dans les statuts du Conservatoire. Mais je peux vous apporter des précisions : sur les 4 000 instruments conservés au Musée de la rue de Madrid, il y en a plus de la moitié qui sont inscrits sur un inventaire du Musée du Conservatoire (les dons et legs ont été faits soit au Conservatoire, soit à son Musée), et l'autre petite moitié est constituée de dépôts de l'Etat, lesquels sont par conséquent inaliénables.

Je pense plus particulièrement à la dation en paiement de droits de succession de la collection de Mme de Chambure (70 pièces), qui a été affectée au Musée du Conservatoire en 1979, mais qui appartient à l'Etat ; je pense aussi au solde de la collection Chambure, (730 pièces), acquis sur le "fonds du patrimoine" en 1980 ; à la partie de la collection André Meyer (1986). Ce sont des biens achetés sur crédits du Ministère de la Culture et mis en dépôt au Musée du Conservatoire du fait de sa vocation, mais aussi parce que nous avons participé activement à ces négociations.

Mais il y a aussi des dépôts, voire des achats, beaucoup plus anciens : la collection de Louis Clapisson, qui est le fondateur de notre musée, qui a été achetée également sur des crédits d'Etat. J'ai recensé toutes ces questions juridiques, et lorsque j'ai proposé récemment une esquisse de réflexion sur le futur Musée de la Musique, j'ai joint en annexe ce récolement. Je dirais cependant que ce Musée, qui est actuellement un département du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et qui n'a pas de statut propre, ni même de ligne budgétaire propre, est en train de s'acheminer vers une plus grande autonomie, voire une pleine reconnaissance patrimoniale.

Vous dire quel sera son statut semble prématuré, mais il est très probable qu'il sera partiellement ou complètement indépendant. Quelle sera sa tutelle ? Peut-être la Direction des Musées de France, avec laquelle nous souhaitons en toute hypothèse des liens techniques très forts. Mais peut-être aussi la Direction de la Musique ; sans négliger des liens avec la Direction du Patrimoine.

M. LENIAUD : Il est vrai que l'an dernier, la Direction du Patrimoine a acheté, sur le Fonds du Patrimoine, un petit harmonium, l'harmonium de la reine Marie-Amélie, épouse de Louis-Philippe. Cet instrument a été déposé dans les collections du Conservatoire. Mais nous avons décidé de ne pas aborder la question des harmoniums au cours de ce colloque, les harmoniums bénéficiant déjà d'une association active en la matière.

Ma seconde question est la suivante : quelle est l'évolution toute récente dans le domaine des acquisitions ? Est-ce que vous achetez ? Avez-vous des moyens propres, avez-vous actuellement des donations ? Quelle est l'actualité la plus immédiate en ce domaine, pour le clavecin ?

Mme GETREAU : Pour le clavecin, toutes les acquisitions récentes, par exemple ce très rare clavecin de Zentis, qui, vendu aux enchères en 1986, a atteint des sommes inimaginables quelques années auparavant, ou bien ce clavecin nordique arrêté en douane en 1982, ont fait chaque fois l'objet de subventions exceptionnelles, parce que le budget d'acquisition que le Conservatoire peut mettre à notre disposition est beaucoup trop réduit. Il a été certes augmenté ces dernières années, et nous a permis par exemple d'acheter quelques pianos, et de faire une vingtaine ou une trentaine d'acquisitions annuelles, mais toujours dans des domaines moins recherchés.

De ce point de vue aussi, le Musée aura besoin de se développer grandement quant à ses moyens de fonctionnement. Dans la perspective de l'ouverture du Musée de la Musique, étant donné que le programme muséographique s'appuie sur des thématiques musicales et non pas seulement instrumentales, il s'est avéré que les lacunes "dans l'absolu" que j'ai déjà citées (par exemple l'absence d'un Blanchet) se doublent d'autres lacunes "thématiques". Par exemple, nous allons évoquer l'Orfeo de Monteverdi, du fait que nous conservons un ensemble d'instruments vénitiens très remarquables ; mais il nous manque un cistre basse ; il y en a un seul au monde, conservé en Italie.

L'optique du musée est donc, soit de rechercher ces exemplaires manquants, mais souvent introuvables sur le marché de l'art, soit de faire exécuter des fac-similés, parce qu'il y a aujourd'hui des artisans aptes à de telles reconstructions. De la même manière, nous avons un thème sur la musique ancienne. Or il nous manque des instruments des années 1880-1900, et nous allons nous efforcer d'en acquérir. Ils sont inscrits dans le budget d'équipement du futur Musée de la Musique. Savoir si nous aurons ces budgets est une autre question.

M. LENIAUD : Est-ce que la concurrence est vive au niveau international avec les autres établissements chargés de conserver le patrimoine instrumental, avec les autres musées étrangers ? Y a-t-il actuellement de grands acheteurs ?

Mme GETREAU : Dieu merci, en général non avec les collections publiques. Même le Metropolitan Museum par exemple, lequel a des collections extraordinaires et, pourrait-on croire, des moyens très développés, doit faire des opérations de prestidigitation pour enrichir ses collections. Il s'appuie d'ailleurs beaucoup plus sur le mécénat que nous ne le faisons en France. Je trouve aussi qu'en général, il y a une bonne entente de musée à musée ; il n'est pas rare que nous nous téléphonions d'un pays à l'autre, lorsqu'un collectionneur propose un instrument et que nous nous rendons compte qu'il convient mieux à la vocation d'un musée homologue. De ce point de vue, il n'y a probablement pas une concurrence équivalente à celle que l'on peut rencontrer dans le domaine de la peinture. Par contre, il y a une concurrence certaine avec des

collectionneurs privés, laquelle vient de plus en plus souvent du Japon d'ailleurs.

M. DARASSE : J'ai compris deux choses : d'abord que les clavecins ont un prix de plus en plus prohibitif, mais aussi qu'il n'était pas bon de restaurer puisque cela détruit toutes les traces que l'on peut avoir et que l'on s'oriente effectivement vers une description par dessin, par mensuration, du clavecin, sans y toucher. N'y a-t-il pas moyen, pour les clavecins qu'on ne peut pas acheter et qui vont disparaître dans les coffres de banques, d'exiger de pouvoir en avoir une description la plus parfaite possible avant qu'ils ne disparaissent, pour ensuite faire des copies ? On aurait quand même une trace qui serait un enrichissement de la documentation que vous avez.

Mme GETREAU : Je répondrai tout d'abord à la première partie de votre interrogation. Je n'ai pas, je crois, donné un parti définitivement tranché sur le fait de restaurer ou non. Il est vrai que la tendance est d'être beaucoup plus prudent quand on remet en état de jeu, mais on le fait tout de même exceptionnellement, sans quoi je ne serais pas capable de vous donner la liste des enregistrements discographiques de notre musée. Si je dis que certains instruments ne sont pas en état de jeu, c'est que le spécialiste n'était pas là ou que des problèmes complexes se posent avant décision. Imaginez ce virginal Muselar qui a été ravalé et dont on a supprimé le ravalement de manière très grossière au XIX^e siècle ; que faire ? Imaginez une viole de gambe de Tielke, qui est unique en France parce qu'elle est complètement dans son état structurel original, mais extrêmement fragilisée par des fractures, des déformations : on ne la confie pas avant d'avoir vraiment trouvé le grand spécialiste, quitte à aller le chercher hors de France. En outre, une collection territoriale est obligée de tenir compte de contingences médiatiques, de souhaits de sa municipalité pour présenter un fonds. Dans le cas de Lille, que j'évoque, nous avons donc pris le parti, qui je crois était la sagesse, de ne pas faire d'intervention physique profonde, de produire une documentation et un catalogue d'exposition qui sensibilisera même le grand public ; la restauration pourra être envisagée ultérieurement. Je ne voulais pas dire que l'on ne remettra jamais en état de jeu certaines pièces de cette collection.

En ce qui concerne votre deuxième question, elle est liée souvent à des situations complexes. Quand un instrument passe en vente publique, si nous ne le retenons pas, nous ne pouvons guère exiger du collectionneur qui l'a acheté qu'il retarde son transport. Or avec les moyens actuels, un dessin technique prend des semaines. Il est évident que depuis que nous disposons de ce laboratoire, nous pouvons accueillir des instruments appartenant à des collectionneurs privés, pour en faire la documentation. Nous l'avons déjà fait d'ailleurs. Mais c'est un temps considérable que nous prenons sur le planning de notre équipe. De même que lorsque nous accueillons des collections publiques de province. C'est donc un choix,

lequel implique que nous travaillons alors d'autant moins sur le patrimoine du musée. Il faut par conséquent arriver à trouver un équilibre et une organisation adaptée.

Je trouve votre suggestion extrêmement importante et bienvenue. Il faut sans doute creuser cette question, à savoir pouvoir mettre en dépôt temporaire des instruments dans un lieu où l'on puisse établir avec les moyens appropriés une documentation qui sera ensuite diffusée à tout le monde. Mais dans les faits, ce n'est pas toujours très facile à négocier, ni à réaliser dans des délais réalistes.

M. LUTZ : Qu'en est-il en fait de l'accessibilité des documents au public ? Un particulier peut-il venir consulter des plans, ou est-ce vraiment réservé aux spécialistes ?

Mme GETREAU : Si vous voulez, avant de nous quitter, vous pourrez prendre le document qui explique les modalités d'ouverture du CERDO. C'est un centre de documentation ouvert à tous à des horaires définis ; jusqu'à présent cet espace était lilliputien pour des raisons de logement rue de Madrid. Nous recevons les releveurs, c'est-à-dire les facteurs d'instruments, et les personnes qui veulent consulter les dessins comme les ouvrages, chaque après-midi du lundi au vendredi ⁽¹⁾.

M. LENIAUD : J'ai une petite question à poser à Mme Gétreau, ponctuelle, mais qui pourrait avoir valeur d'exemple. Il est passé en vente publique, au mois de juin dernier, un clavecin italien, qui contrairement à l'habitude n'a pas fait très cher puisqu'il s'est vendu moins de 100 000 F. Il a été acheté par un collectionneur allemand, donc il a passé la frontière. Pourquoi avez-vous décidé de ne pas l'acheter, ni d'appliquer les prescriptions de la loi de 1941 sur l'interdiction de sortie du territoire ? Ce n'est pas une critique par rapport à l'affaire, c'est pour illustrer.

Mme GETREAU : Je n'ai pas vu ce clavecin moi-même, mais Mme Bran-Ricci s'est rendue sur place pour l'observer et prendre une décision. Cet instrument s'est avéré faire penser à un travail proche de ce qu'aurait pu faire Leopoldo Franciolini, ce marchand et faussaire bien connu qui a énormément "remonté" d'instruments entre 1880 et 1905. Par conséquent, il ne nous semblait pas capital pour les collections nationales ; d'où sans doute aussi son prix raisonnable.

(1) Le CERDO (Centre d'Etude, de Recherche et de Documentation Organologique) du Musée Instrumental du Conservatoire est domicilié jusqu'en 1993 à l'adresse suivante :

Domaine de la Halle aux Cuir
Etablissement Public du Parc de la Villette
2, rue de la Clôture
75019 PARIS
Tél. : 42.40.27.28, poste 1494
Ouvert du lundi au vendredi, de 14 h 30 à 17 h 30.

M. LENIAUD : Mais vous nous avez dit que les instruments des années 1880 vous faisaient défaut ?

Mme GETREAU : Je faisais allusion aux instruments "purs", c'est-à-dire aux instruments construits de toute pièce par les firmes Erard, Pleyel, Tomasini, et non pas aux faux. Mais peut-être un jour aimerons-nous avoir des faux dans nos musées ? Nuremberg en a par exemple un sans l'avoir voulu ; c'est aussi une dimension de l'histoire, c'est vrai.

Quant au droit de préemption en vente publique, ou de rétention, je me souviens d'avoir assisté à une réunion à la Direction des Musées de France, il y a plusieurs années, laquelle avait pour but de recentrer les exigences d'application de ce droit, que l'on accorde aux collections publiques, et dont nous bénéficions. Nous pouvons préempter en vente publique au prix de la dernière enchère, mais il serait très inconvenant que nous arrêtions en douane un instrument pour lequel nous n'aurions rien fait en vente publique. Par conséquent, ce droit ne s'applique logiquement qu'à des instruments dont nous n'avons pas su qu'ils étaient disponibles sur le marché. C'est une question de courtoisie. Quant au droit de rétention sur le territoire sans achat, les directives étaient claires : on peut se permettre de retenir le bureau de Louis XV, le Blanchet de Louis XV, mais pas un instrument important organologiquement mais non essentiel à l'histoire nationale. Il est vrai cependant que si l'on examine le mouvement des passages en douane depuis 20 ans, on peut regretter qu'un certain clavecin de Vaudry, qui est aujourd'hui au Victoria & Albert Museum, ne soit pas resté sur notre territoire. Encore fallait-il qu'il soit déclaré en douane...

M. LENIAUD : Est-ce qu'il entre des clavecins, sur notre territoire ?

Mme GETREAU : Certainement, mais nous n'en sommes guère informés, à moins d'être sollicités pour les acheter. Mais vous savez qu'on peut à la limite démonter un instrument et le faire voyager comme bois de charpente.

M. PIOLLET : Envisagez-vous, pour ce problème d'arrêt en douane et de surveillance de ces instruments, de la faire maintenant à un échelon européen ? Et avez-vous une date d'ouverture prévue pour ce futur Musée de la Musique ?

Mme GETREAU : En ce qui concerne le problème délicat du passage des frontières avec le nouveau marché européen, un colloque sur la question va se tenir tout prochainement, justement pour étudier les réglementations qui sont différentes d'un pays à l'autre, et préserver bien entendu les droits de chaque territoire à garder son patrimoine. Je ne peux pas préjuger des conclusions de cette réunion, si ce n'est pour vous dire qu'il y a une inquiétude réelle et que le débat est ouvert.

En ce qui concerne l'ouverture du futur Musée, elle est actuellement envisagée à la fin de l'année 1993.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

- Curt SACHS, "La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique", in *Mouseion*, n° III-IV, vol. 27-28, 1934, pp. 153-185.
- A. BERNER, J.-H. VAN DER MEER, G. THIBAUT, *Preservation and Restoration of Musical Instruments*, ICOM, 1972.
- Friedemann HELLWIG, "The Care of Musical Instruments. A Technical Bibliography for Conservators, Restorers and Curators", in *CIMCIM Newsletter*, 1973-1989.
- Jean JENKINS, *International Directory of Musical Instruments Collections*, Frits Knuf/ICOM, Buren, 1977.
- Florence ABONDANCE (GETREAU), *Restauration des instruments de musique*, Fribourg, Office du Livre, 1981, coll. Redécouvrir, Conserver, Restaurer.
- P. BARCLAY, F. HELLWIG, C. KARP, J. LAMBRECHTS-DOUILLEZ, F. GETREAU, "Recommandations pour réglementer l'accès aux instruments de musique dans les collections publiques", in *Nouvelles de l'ICOM, Bulletin du Conseil International des Musées*, vol. 39, n° 3, 1986, pp. 5-8.
- Florence GETREAU, "Contribution à l'histoire de la conservation en France", in Actes du colloque international de Venise *Per una carta europea del restauro. Conservazione, Restauro e riuso degli strumenti musicali antichi*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1987, pp. 255-267.
- Aude CORDONNIER, Joël DUGOT, Michel ROBIN, "Etude scientifique et mise en valeur de la collection Hel" in Catalogue d'exposition *La collection Hel. Instruments de musique anciens réunis par deux luthiers lillois*, Lille, 1989, pp. 22-32.