



HAL
open science

L'image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. L'image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance. Les images de la musique à la Renaissance, Nicoletta Guidobaldi. Centre d'Études supérieures de la Renaissance (Tours), Oct 1996, TOurs, France. pp.117-136. halshs-00117469

HAL Id: halshs-00117469

<https://shs.hal.science/halshs-00117469v1>

Submitted on 6 Jul 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.

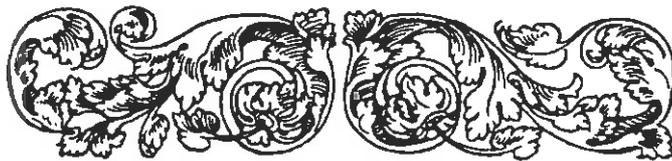
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

IMAGO MUSICAE
XVI/XVII
1999/2000

[2001]

edenda curavit
TILMAN SEEBASS

recensiones curavit
Björn Tammen



Libreria Musicale Italiana

L'image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance

Florence Gétreau

L'étude qui va suivre n'a pas pour but de révéler de nouvelles images. Elles sont toutes déjà connues et ont été de nombreuses fois publiées depuis plusieurs générations. Ce n'est donc pas tant le corpus d'images qui m'intéressera ici que le contexte de leur création et la recherche d'éléments pour broser le portrait du métier et de ceux qui l'exercent. Portrait professionnel, basé sur les usages, la technique et la production, portrait social transparaissant dans les documents et les commentaires des savants, portrait symbolique attestant du rang de l'instrument et de son créateur, portrait individuel finalement, s'attachant à la physionomie comme à l'oeuvre dans son unicité. Mais les images sont étrangement rares, allusives, parcimonieuses quant aux informations qu'elles transmettent, augurant d'un phénomène qui évoluera peu durant trois siècles. Les artisans ont été très rarement représentés au travail; leur physionomie individuelle n'a pratiquement jamais été fixée par le portrait réaliste. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour voir se dessiner une véritable galerie de portraits.

Le faiseur d'instruments de musique et le joueur: naissance de deux professions distinctes

Le vieilleux normand, lorrain ou allemand semble avoir agit comme le violoneux ancestral. Il construisit semble-t-il lui-même son instrument avant de le jouer. Mais dès que son façonnage devint complexe, exigea une maîtrise technique plus importante, dès lors, aussi, que la demande devint trop importante, des corps de métier différents furent progressivement constitués, à moins que le travail du faiseur d'instrument ne fut englobé dans un autre métier manuel.

Au XIII^e siècle, déjà, les feseurs de trompes supplient les prévôts de Paris d'être rattachés au métier de forceterie, c'est-à-dire aux chaudronniers (Pierre 1893: 8). A Strasbourg, en 1482, il y a par exemple une corporation unique pour les menuisiers et les faiseurs d'instruments de musique (Lesure 1976: 64); à Liège, le règlement de 1568 des trente-deux métiers comprend une corporation de "charpentiers, violons, épinettes et orgues" (Auda 1930: 252; cité par F. Lesure 1976: 64). A Toulouse, il n'existe pas de corporation particulière pour les facteurs. Selon leur technique de travail, ils sont rattachés à tel ou tel corps de métiers. Les facteurs de flûtes appartiennent ainsi à la Communauté des maîtres tourneurs qui déposent leurs statuts en 1464 devant les Capitouls. Ceux-ci sont modifiés en 1581 et comportent alors la précision des matériaux et ouvrages susceptibles d'être fabriqués: y figurent aussi bien les "Bacquets, Barrils, Cuëilleres, Boëtes, Tailloires, Fuseaux, [que les] Flûtes douces & traversères, [et les] Fifres etc."¹ Plus tard, à la fin du XVII^e siècle, Toulouse disposera d'un corps de métier particulier pour les "Faiseurs de cordes de violon, luth, viole et autres Instruments Musicaux" créé à l'instigation de deux italiens, "romains de nation", Angeli Dangelo et Marco Thieri, dont la descendance exercera une sorte de monopole jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.² Si le métier de luthier semble s'exercer librement, il n'est pas indifférent de

1 "Statuts du corps et communauté des maîtres tourneurs de Toulouse", Archives municipales de Toulouse, HH 67. Cf. Charles-Dominique 1996: 28-36.

2 Archives municipales de Toulouse, HH 73. Charles-Dominique: 28-30. Voir aussi Dufoureq 1958: 88-95.

constater que Vincent Tibaut, dont on a conservé trois clavecins qui dénotent d'une recherche sonore indéniable et d'une maîtrise technique remarquable, est reçu maître, de son côté, par la Communauté des menuisiers de Toulouse le 5 janvier 1673. Durant toute sa carrière, il conserve, dans les actes officiels passés devant notaire, le titre d'ébéniste ou sculpteur, ce qui laisse penser qu'il ne vivait pas uniquement de sa production de clavecins.³

Dans d'autres villes, comme à Rouen, les facteurs restent attachés à leurs origines, en étant part de la communauté des joueurs d'instruments. C'est en grande partie le nombre grandissant de professionnels non polyvalents (musiciens d'un côté et constructeurs spécialisés de l'autre) et leur désir de se protéger des autodidactes, qui générera à la fin du XVI^e siècle la naissance de communautés de faiseurs d'instruments en de nombreux points d'Europe. Celle de Füssen, au sud de l'Allemagne, en 1562, regroupant de nombreux facteurs de luths et de violons, puis celle de Paris, en 1599; celle des facteurs de trompettes et trombones à Nuremberg en 1625 (Heyde 1986: 49-54); bien plus tard encore, celle de Mirecourt en 1732 (Gouillard 1983: 165-94), puis celle de Markneukirchen en 1792.

Les statuts de la corporation parisienne des "faiseurs d'instruments" sont bien connus. Ils ont été publiés à plusieurs reprises⁴ et nous nous contenterons d'en résumer les prescriptions, très proches d'ailleurs de celles en usage dans les autres capitales européennes: apprentissage de six ans chez un maître avec interdiction pour lui d'avoir plus d'un apprentis à la fois; présentation d'un chef d'oeuvre; réception par les maîtres, paiement d'un droit de réception, interdiction d'occuper plusieurs boutiques, de travailler en chambre, de colporter; visite des marchandises par les jurés; interdiction d'acheter en gros des marchandises étrangères sans passer par la communauté. François Lesure a bien montré que ces statuts interviennent sans aucun doute pour normaliser des usages déjà depuis longtemps établis; qu'ils devaient apporter des avantages fiscaux et une protection contre des métiers approchant, notamment ceux travaillant avec les mêmes matériaux (Lesure 1976: 70). Pendant les deux siècles où ils vont régir la production des instruments parisiens, reconnaissons qu'ils seront souvent un moyen remarquablement efficace pour se protéger des transgressions, de l'esprit d'invention, voire de la trop parfaite maîtrise de jeunes compagnons, des influences étrangères aussi, en un mot de la concurrence. Seuls les artisans vraiment évolués, à l'esprit inventif et progressiste, comme les autodidactes d'envergure, auront la capacité de se faire admettre professionnellement par brevet Royal ou en étant artisan "suivant la Cour", afin d'échapper à ces multiples contraintes des corporations.

En étudiant les nombreux contrats d'apprentissage publiés, on peut observer leur rédaction stéréotypée tant en ce qui concerne les engagements du maître que ceux de l'apprentis. Prenons le cas de Jacques Le Breton, mis en apprentissage en 1603 chez Médéric Lorillart, organiste puis facteur d'épinettes du roi:

Il promet monstrier et enseigner son état et mestier de faiseur d'instruments de musique. [l'art et industrie d'icelui] et tout ce dont il se mesle et entremet. Icelluy luy querir, fournir et livrer ses alimens corporels et le traicter humainement [...]. Led. apprentils ce faisant, promet servir sondit maître bien et fidèlement, et obeyr a luy et à ses commandements, faire son prouffict [...], sans senfuir, absenter ni ailleurs aller servir durant led. temps. [Lesure 1976: 98]

Parmi la centaine d'actes du XVII^e siècle concernant Paris que Marcelle Benoit a de son côté étudiés (Benoit 1986: 5-106), on peut remarquer un certain nombre de traits communs aux apprentis: une extraction sociale issue de la terre ou de l'artisanat; une origine géographique relativement

³ Archives municipales de Toulouse, BB 234. Gétreau 1996: 196-202.

⁴ Le Douleat comte de Pontécoulant 1861: tome 1, chapitre IV, 113-8; Pierre 1893: 10-5; Loubet de Sceaux 1949: 168-71.



1. Jost Amman (1539–1591), *Der Lautenmacher*, planche extraite de son ouvrage avec Hans Sachs *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden*, Francfort: 1568. – Photo d'après le facsimile de 1884
2. Jost Amman (1539–1591), *Der Organist*, même source. – Photo d'après le facsimile de 1884

proche de l'île de France; une alphabétisation assez peu fréquente. On peut résumer par ailleurs les valeurs qui transparaissent dans ces contrats: autorité parentale, obéissance au maître, conscience professionnelle, transmission d'un savoir pratique et traditionnel. L'intégration de l'apprentis dans un système de valeurs communautaires ne laisse guère de place à l'individualité: c'est ce qui transparaît de ce fait dans les rares représentations visuelles décrivant les divers corps de métiers.

Les livres des métiers et les premières vues d'atelier réels

D'ailleurs, contrairement à ce qu'on pourrait penser au premier abord, ce n'est pas dans les ouvrages spécialisés consacrés à la facture instrumentale que l'on trouve les premières représentations d'atelier et d'artisans au travail. C'est tout d'abord dans le contexte plus général des métiers. Ainsi en témoigne la célèbre gravure sur bois de Jost Amman (1539–1591), *Der Lautenmacher*, planche extraite de l'ouvrage qu'il publia avec Hans Sachs sous le titre de *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden*, chez Feyerabend à Francfort en 1568 (fig. 1; cf. Salmen 1976: 136).

Dans l'introduction de l'ouvrage, c'est toute la hiérarchie sociale du temps qui est affirmée: les riches ont besoin du travail des artisans, et les pauvres ont besoin de la protection des riches et des puissants. Même si la communauté comme corps social semble l'emporter, l'auteur de cette préface, impressionné par l'œuvre profondément novatrice de Gutenberg, insiste sur la nécessité de rechercher où, quand et par qui les vraies innovations arrivent. Quoique fort loin de la mise à égalité entre les arts et les métiers, la prise en compte de l'individu créateur pointe donc dans le texte. Mais elle ne sera nullement suggérée dans les illustrations.

L'ouvrage est en effet composé d'une suite de 115 gravures sur bois, chacune étant commentée par un double quatrain rimé de Hans Sachs. Les six premières images présentent l'Eglise au travers de la hiérarchie de son clergé (du Pape au moine, avec ensuite les Pèlerins de Saint-Jacques). Viennent ensuite les hommes de pouvoir et la noblesse (de l'Empereur au gentilhomme); puis les hommes de science (le docteur, l'apothicaire, l'astronome, le procureur). Suivent alors dans un relatif désordre, sans classification apparente, un cortège impressionnant de métiers, des plus manuels, aux plus artistiques. Le peintre de chevalet cotoye l'imprimeur, le relieur, l'enlumineur, le peintre sur verre, le sculpteur et l'orfèvre. Mais on trouve aussi bien le tanneur, l'arracheur de dents, le corroyeur, le brasseur de bière, le camelot que le faiseur de dés à coudre. Tous sont représentés dans leur atelier ou dans leur échoppe en situation de travail, avec un souci permanent du détail réaliste et technique permettant l'identification du tour de main et du produit réalisé. Au milieu de ces arts et métiers, on trouve curieusement ceux qui ont trait à la musique. Tout d'abord les musiciens: le chanteur (ou plutôt cinq chanteurs et chanteuses sous une treille), l'organiste (*fig. 2*) (en fait une femme à l'orgue et un joueur de guiterne), un harpiste et un luthiste (*fig. 3*), trois joueurs de violons (petits et grands), trois joueurs d'instruments à vent, trois percussionnistes comprenant un timbalier et un joueur de flûte et tabour (*fig. 4*). Pour déceler certaines spécialités de la facture instrumentale, il ne faut pas négliger d'observer certains corps de métiers ayant des techniques communes aux facteurs. Remarquons ainsi que le tourneur sur bois, même s'il ne semble pas se consacrer beaucoup au tournage des instruments à vent, y contribue sans équivoque: sur son établi, on observe en effet à gauche une chalemie et des flûtes à bec, représentées certes de manière très stylisée (*fig. 5*). Curieusement, les vers de Hans Sachs ne soufflent mot de cet aspect de son travail:

DER HOLZDRECHZLER

Ich dreh von Buchsbaum büchßlein klein
Zu kleinot und Edlem gestein /
Auch Futteral / zu Gülden Scheuwrn /
Predigstül / dran man sich kan steuwrn /
Köstlich Stolln / zu Tisch und Betten /
Hämmerstiel / so die Goldschmid hettn /
Auch für die Bauwrn Kugel und Kegl /
Wellen / und auch Steynmetz Schlegel.⁵

Le fait que ce tourneur se consacre seulement occasionnellement au tournage des instruments en bois nous renvoie aux usages rencontrés à Toulouse aux XV^e et XVI^e siècles. D'ailleurs cette non spécialisation se retrouve pour le tréfileur (*fig. 6*) qui produit toutes sortes de fils métalliques comprenant cependant aussi les cordes d'instruments à clavier:

5 "Je tourne à partir du buis des petites boîtes / Pour les bijoux et les pierres précieuses / Aussi des étuis pour les gobelots en or / Des Prie-Dieu sur lesquels on peut s'appuyer / De jolis pieds de tables et des lits / Des manches de marteaux comme aiment les orfèvres / Aussi pour les paysans des boules et des quilles / Des axes et aussi des maillets pour les tailleurs de pierres."

Harpffen vnd Lauten.



Wir schlagen nach der Tablatur/
Nach der Noten rechter Mensur/
Daß die Lauten vnd auch die Harpff
Geben jr Concordanz fein scharpff/
Mit gschwinden leufflein auff vnd nidr/
Nach des Gesangs art hin vnd wider/
Singen wir Carmina mit dem Mund/
Orpheus die schöne kunst erfundt.

c 4 Drey

Heertrummel.



Mein Heertrummel die laß ich brommen/
Bald der Adl auff die Bahn ist kommen/
Zu thurniren/rennen vnd stechen
In Schilt vñ Helm die Spår zubrechen/
Dergleich wo sie zu feld auch ligen/
Gegen dem feind in den Kriegen/
Mit der Heertrummel das herz ich weck
Der vnsern/vnd die feind erschreck.

f Der

3. Jost Amman (1539–1591), *Harpffen und Lauten*, même source. – Photo d’après le facsimile de 1884

4. Jost Amman (1539–1591), *Heertrummel*, même source. – Photo d’après le facsimile de 1884

DRATZIEHER

Den Drat / Kupffer und Messing rein /
Zeuch ich auff meiner Scheiben klein /
Mach Röllen Drat / Zin in und Wid /
Und Dratbürsten für die Goldschmidt /
Auch kommn meiner quintsaiten summ /
Herrlich auff das Claucordium /
Auß kleinem Drat man an viel orten
Macht Hutschnür und gedrungen Borten.⁶

Parmi les artisans vraiment spécialisés dans le domaine de la facture instrumentale, Sachs et Amman ne proposent que le fondeur de cloches (fig. 7) et surtout le “luthier” au sens strict du terme, c’est à dire le faiseur de luths (fig. 1):

6 “Le fil de cuivre et de laiton pur / Je produis à travers ma petite filière / Je fais des rouleaux de fil [...] / Et les brosses métalliques que je fais pour les orfèvres / Viennent aussi mes cordes à la quinte pour faire sonner divinement le clavicorde / Avec les très petits fils en de nombreux endroits / On fait des cordons à chapeau et des galons tressés.”

DER GLOCKENGIESSER

Ich kan mancherley Glocken gießn /
Auch Büchsen / darauß man thut schießn /
Auch Mörser / damit man würfft Feuwr
Zu den Feinden / gar ungeheuw /
Auch Ehrn Häfen auff dreyen beyn /
Auch Ehrin öfen / groß und klein /
Auß Glocken Ertz / künstlich gegoßn /
Lydus hat diese Kunst außgoßn.⁷

DER LAUTENMACHER

Gut Lauten hab ich lang gemacht
Auß Tannenholtz / gut und geschlacht /
Erstlich uber die Form gebogn /
Darnach mit Saiten uberzogn /
Und angestimmt mit süßem Klang /
Eben gleich figuriertem Gsang /
Gefürmist Kragen / Bodn und Stern /
Auch mach ich Geigen und Quintern.⁸

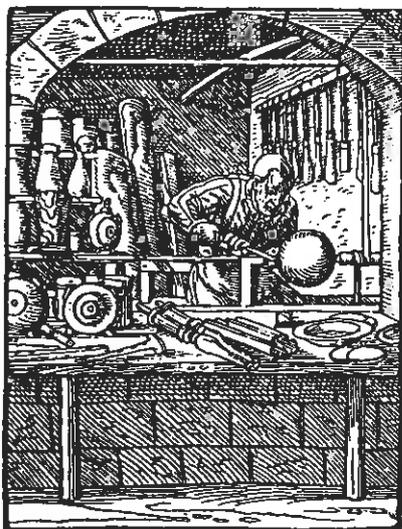
Dans cette dernière image, le graveur semble insister pour une fois sur les compétences musicales du facteur, tandis que le texte détaille avec prédilection le savoir faire technique de l'artisan. On ne saurait oublier, enfin, qu'en guise de conclusion à l'ouvrage, quatre bouffons (l'avare, l'ogre, le fou, le charlatan) permettent d'évoquer l'envers du monde et de compléter ce paysage d'ensemble de la société avec ses métiers tantôt mécaniques, tantôt artistiques, tantôt symboliques.

Ce n'est pas un hasard d'autre part, si les premiers traités de facture instrumentale sont ceux qui furent écrits à propos du métier de facteur d'orgues. En effet, ces publications prennent en compte tout à la fois le savoir du musicien, celui de l'homme de science et en même temps la complexe expérience technologique du facteur. Le *Livre [...] traitant de la fabrique des Orgues* publié par Salomon de Caus (Caus 1615) à Francfort en 1615 constitue probablement le premier témoignage d'un discours vraiment descriptif assorti d'une analyse visuelle des phases du travail. Le texte décompose les étapes de construction au sein d'un atelier et s'appuie sur la représentation d'artisans au travail. L'ouvrage nous offre ainsi deux intéressantes planches gravées (fig. 8): *La manière comme il faut jeter le plomb & l'estain pour la fabrique des orgues* / et plus loin *l'Instrument par lequel on fera le plomb & l'estain fort uny & d'une egale eppesseur* (fig. 9). Cette presse à double rouleau est actionnée par un artisan représenté, certes avec une certaine naïveté, mais avec les gestes et les outils appropriés. La technique de transformation menant à l'instrument de musique est inséparable de l'expérience multiforme des hommes, montrés en situation réelle de travail. Sans doute parce qu'il est tout à la fois ingénieur et architecte, Salomon de Caus accorde du prix aux hommes de métier et à leur formation. Il l'exprime autant par le texte que par l'illustration et ouvre ainsi la voie aux planches beaucoup plus maîtrisées publiées par Dom Bédos un siècle plus tard:

7 "Je peux couler différentes sortes de cloches / De même que des fusils dont on peut tirer / Aussi des canons pour bouter le feu / enorme sur l'ennemi / Aussi des pots de fer à trois pied / Et des Poëles de fer grands et petits / à partir du métal de cloche (fonte) coulé avec art / Lydus a versé dans cet art."

8 "J'ai fait de bons luths depuis longtemps / En bois de pin bons et recherchés / D'abord mis en forme sur le moule / Ensuite monté en cordes / Et accordé avec un son délicat / Comme le chant à plusieurs voix / Vernis le manche le fond et la brague / Je fais aussi des violons et des guiternes."

Der Holzdrechsler.



Jch dreh von Buchsbaum büchlein
 Zu kleinot vnd Edlem gestein/ (klein
 Auch Futteral/ zu Bülden Scheuorn/
 Predigstül/ dran man sich kan steuorn/
 Köstlich Stolln/ zu Tisch vnd Betten/
 Hämmerstiel/ so die Goldschmid hettn/
 Auch für die Bauern Kugel vnd Regl/
 Wellen/ vnd auch Steynnen Schlegel.
 a ij Der

Dratzieher.



Den Drat/ Kupffer vnd Messing rein/
 Zeich ich auff meiner Scheiben klein/
 Mach Köllen Drat/ Zin in vnd Wid/
 Vnd Dratbürsten für die Goldschmid/
 Auch kommn meiner quintsaiten suß
 Herrlich auff das Claucordium/
 Auß kleinem Drat man an viel orten
 Macht Hutschnür vñ gedrungen Vorten.
 d Der

5. Jost Amman (1539–1591), *Der Holzdrechsler*, même source. – Photo d'après le facsimile de 1884
 6. Jost Amman (1539–1591), *Dratzieher*, même source. – Photo d'après le facsimile de 1884

La Science de bien faire & ordonner un jeu d'Orgues, est laborieuse, pleine de grande industrie, & requiert un homme qui aye la coignoissance, au moins de trois arts, premièrement est besoing qu'il soit bon musicien, tant en theorique, pour bien ordonner la mesure convenable aux tuyaux, comme aussi en la pratique, pour iouer & bien accorder lesdits tuyaux, les uns avec les autres, secondement faut qu'il sçache l'art de plomberie, pour bien sçavoir jetter le plomb & l'estain en table, & fabriquer les tuyaux, chacun en sa proportion, tiercement est aussi necessaire, qu'il aye bonne coignoissance de l'art de menuiserie, pour sçavoir bien ordonner ce qui despend du sommier, des registres, & soufflets, & ayant bonne coignoissance de ces trois arts, il sera capable d'estre bon maistre, & d'autant que je ne n'ay veu encores aucun autheur, qui ye donné intelligence de cet art. [Livre troisième, "Ce qui est requis pour la fabrique des Orgues"]

Remarquons d'ailleurs qu'à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, l'image des facteurs d'instruments se cantonnera essentiellement dans ce registre des vues d'atelier impersonnelles. Qu'on se souvienne notamment des planches nombreuses de Christoph Weigel (1654–1725) (Weigel 1698), puis de celles de Robert Bénard (1734–?) pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert entre 1751 et 1765.

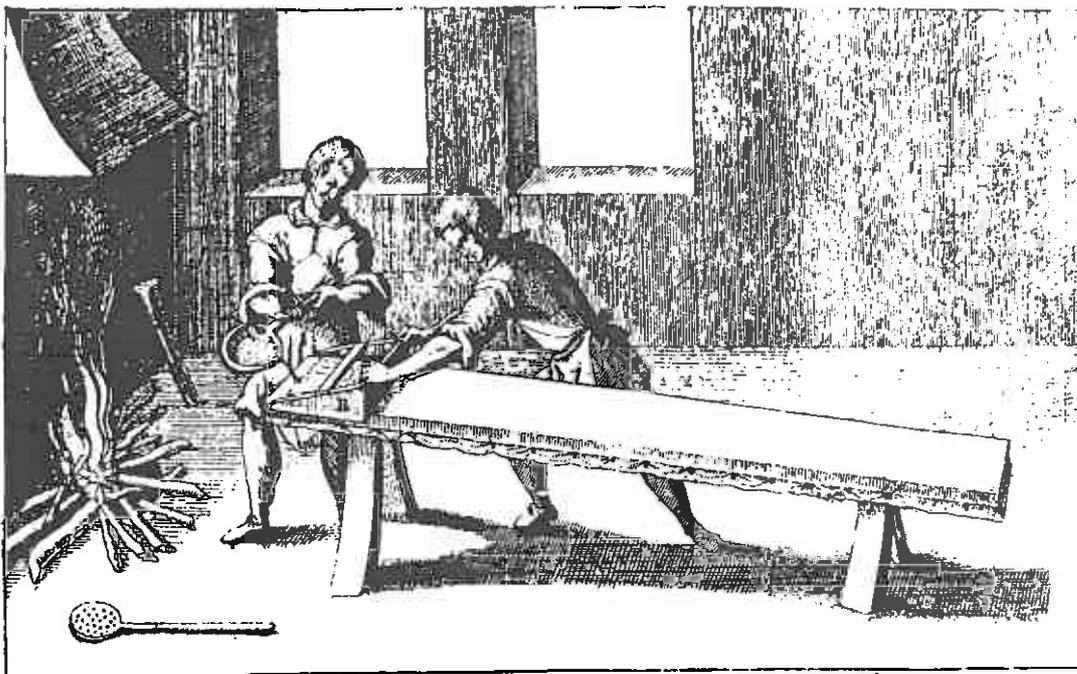


7. Jost Amman (1539–1591), *Der Glockengiesser*, même source. – Photo d'après le facsimile de 1884

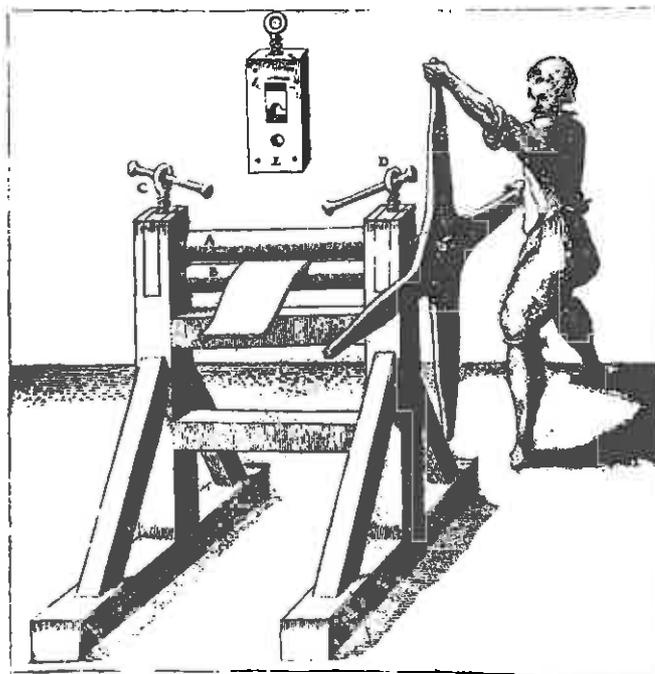
D'Arnaut de Zwolle à Trichet: les traités d'instruments de musique et le rôle des facteurs

Si l'on laisse de côté les ouvrages consacrés aux arts et métiers mécaniques et que l'on se tourne vers les publications consacrées aux instruments de musique, on peut observer que leur éclosion est liée au nouveau statut des instruments dans la vie musicale. Mais comment, dans cette abondante production de textes théoriques et descriptifs, apparaît le rôle et la personnalité du facteur? Est-il considéré comme une personnalité, comme un créateur?

Vers 1430, Henri Arnaut de Zwolle, maître médecin et astronome de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, est le premier à rédiger un manuscrit essentiel pour les organologues d'aujourd'hui, composé de descriptions et de dessins techniques d'instruments (Lecerf et Labande 1932). Son travail atteste d'une très bonne connaissance de la facture d'orgue (gravure des sommiers, tracés des tuyaux), mais aussi de celle du luth (gabarits pour les moules permettant de monter la caisse) et des clavisimbala (barrages d'instruments à cordes et à clavier avec quatre systèmes différents de sautereaux pincés et frappés). Arnaut de Zwolle construisait lui-même non des instruments, mais des horloges et des instruments astronomiques. Erudit en organologie contemporaine, il transcrit



8. Salomon de Caus, *Livre [...] traitant de la fabrique des Orgues*, Francfort, 1615: "La manière comme il faut jeter le plomb & l'estain pour la fabrique des orgues". – Photo d'après le facsimile de 1973



9. Salomon de Caus, *Livre [...] traitant de la fabrique des Orgues*, Francfort, 1615: "Instrument par lequel on fera le plomb & l'estain fort uny & d'une egale epaisseur". – Photo d'après le facsimile de 1973

ici des modèles qu'il emprunte à Jean de Murie (astronome, recteur de l'université de Paris et théoricien de la musique), Jean de Linières (astrologue, auteur de traités théoriques) et Jean Fusoris (médecin, astronome et horloger) professeur de médecine d'Arnaut, auteur de l'horloge astronomique de la cathédrale de Bourges. Le manuscrit d'Arnaut est un document incomparable puisque quasi aucun instrument réel de cette époque ne nous est parvenu et qu'il est l'un des très rares témoignages concrets sur la technologie du métier de facteur jusqu'aux traités instrumentaux de Virdung (1511), Agricola (1528) ou Praetorius (1619). Mais à aucun moment il ne semble s'intéresser à celui qui conçoit et réalise l'instrument. Cet état d'esprit imprègnera d'ailleurs tout autant ces premiers ouvrages imprimés. Lorsqu'on ouvre le livre de Sebastian Virdung au deuxième chapitre, au "Début de l'instruction", il reste de même plutôt décourageant pour notre propos. Andreas Silvanus, le musicien, accueille ainsi le sieur Bastian:

Je ne te décrirai pas la manière dont on doit construire le clavicorde et les autres instruments, car cela relève davantage de l'architecture ou du savoir-faire du menuisier [Schreyner] [...]. [Virdung 1511: 41]

Il s'agit donc bien ici d'une méthode instrumentale plus que d'un ouvrage sur la facture des instruments. De même lorsque Michael Praetorius dédie son volume II du *Syntagma musicum, De Organographia* (Praetorius 1619) aux "Organistes, Instrumentistes, Facteurs d'orgues et d'instruments, et à tous ceux qui ont à faire avec la musique, tels les philosophes, les Philologues et les Historiens", même s'il prend soin de préciser qu'il l'a écrit en allemand pour se faire comprendre des musiciens et des facteurs, il se préoccupe bien peu de nous rendre sensible les conditions d'exercice de ces derniers.

Il en est de même en France avec Marin Mersenne, lequel clôt en quelque sorte la période traitée ici. Religieux de l'ordre de Minimes, professeur de philosophie et de théologie, celui-ci est en effet l'un des grands théoriciens des sciences au XVII^e siècle. Dans son explication du monde, on peut dire qu'il donne le pas à la science sur la scolastique, introduisant définitivement l'instrument de musique dans l'univers mécaniste. Il n'était lui-même ni musicien, ni compositeur. Il est l'un des premiers à décrire les principes vibratoires des cordes, à donner une théorie de l'accord et du tempérament, tout en apportant des explications pratiques sur la construction des instruments de musique. Cependant, ses relations épistolaires avec tout ce que l'Europe comptait d'hommes de science et de philosophes montrent qu'ici encore, des contacts directs avec les acteurs du métier, les facteurs, sont assez improbables. Dans la Préface générale de son *Harmonie Universelle*, il précise pourtant qu'il "n'a pas voulu décrire plusieurs Instrumens nouveaux afin que les facteurs qui y ont contribué de leur invention reçoivent quelque fruit de leurs labeurs" (Mersenne 1636: tome 1, p. A III).

Il ne s'agit pas, pour Mersenne, de déflorer des innovations dont leurs auteurs devraient s'assurer le profit, mais plutôt d'offrir aux facteurs des outils méthodiques pour plus de rapidité et de rigueur dans la mise au point de leurs instruments. Il donne ainsi la manière de diviser le manche du luth et de la viole pour y mettre les demi tons égaux "afin que les facteurs puissent accomoder les touches de plusieurs luths en fort peu de temps, & avec une grande facilité, sans chercher à taster" (Mersenne 1636: tome 1, p. A III). S'est-il cependant appuyé sur les explications données par des facteurs? La précision avec laquelle il explique au Livre second la construction du luth selon des méthodes éprouvées jusque par des artisans d'aujourd'hui semble le confirmer.

Si Mersenne fait référence aux gens de métier assez régulièrement, il cite cependant fort peu de noms tout le long de son ouvrage: à propos de l'importance du barrage dans les épinettes, il donne en exemple "l'excellente barrure pratiquée en perfection par Anthoine Potin, Emery ou Mederic, que l'on recognoit avoir esté les meilleurs Facteurs de France, auxquels les meilleurs Facteurs de maintenant, à scavoir Jean Jacquet, Le Breton et Jean Denys ont succédé" (Mersenne 1636: tome 3, Traité des instrumens, Livre troisième: 159). François Lesure a publié des documents d'archives

confirmant l'importance de certains de ces facteurs actifs au XVI^e siècle (Lesure 1976: 63–103). Plus loin, Mersenne indique, à propos du flageolet, qu'il doit la figure de l'étendue et de la tablature à Le Vacher, "qui est le plus excellent Facteur de Flageollets que nous ayons" (Mersenne 1636: tome 3, Traité des instrumens, Livre cinquième: 232), suggérant un lien personnel établi avec ce facteur pour rédiger son ouvrage. En règle générale pourtant, c'est surtout par personne interposée qu'il semble avoir formé son jugement. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, grand savant de Carpentras et collectionneur de curiosités en tous genres, lui envoie par exemple la figure et l'explication du tambourin de Provence et des cymbalettes (Livre septième: 52–3); de Rome, il a reçu la description de la harpe triple de Luc Anthoine Eustache Gentil, chambrier du Pape (Livre quatrième: 216); par Monsieur Hardy, Conseiller, il a obtenu des précisions sur un instrument arrivé de la Chine en Angleterre. De la même façon, Jean-Baptiste Doni l'a renseigné sur un luth à manche long provenant de Turquie conservé dans le cabinet du père Mesnétrier (Livre quatrième: 227). Une étude précise reste à faire, on le voit, sur les méthodes de collecte de Mersenne pour préparer son Traité des instruments. Car ce n'est que timidement qu'il prend en compte le témoignage direct des facteurs, ou qu'il est conscient de leur apporter un outil théorique pour rationaliser leur travail. Ses objectifs comme ses méthodes restent profondément ancrés dans cette appréhension du cosmos que l'on retrouve dans les cabinets de curiosités.

Contemporain de Mesnétrier ou de Peiresc, il convient de s'attarder aussi sur Pierre Trichet, magistrat bordelais, bibliophile mais surtout grand rassembleur de curiosités de toutes sortes, qui laissa aussi un Traité des instruments de musique resté à l'état de manuscrit à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Trichet c. 1640). Ses instruments de musique sont rangés parmi les "Instruments mechaniques" et figurent à la suite des "Animaux, des Coquilles & limaçons, des pièces précieuses & autres, des Minéraux & Fossiles, des Fruits & Graines, et même des Bois, fleurs, gommes, résines & sucs". La panoplie recueillie par Trichet constitue une sorte de raccourci de l'instrumentarium de son temps, avec un jeu de quatre luths, un cistre, une harpe, un psaltérion, une viole et une vielle à roue; un clavecin et une petite épinette; un flageolet et une flûte de Pan ("flageolet à plusieurs tuiiaux"), deux basses de cornets à bouquin, une trompe des Alpes, un jeu de quatre bassons, un "basson racourci" (courtaud ou cervelas ?), un "cleron pastoral" (hautbois à huit trous), une musette à soufflet, un "petit Cornet de fer blanc pour desguiser la voix en chantant" et un orgue à deux jeux (Trichet 1631). Une comparaison avec la liste des instruments décrits dans son traité montre que sa collection n'a pas pour but d'être exhaustive. Dans plusieurs cas, cependant, elle a sans doute grandement aidé Trichet à nous donner les caractéristiques très concrètes d'instruments relativement modernes en France, telle la musette à soufflet ou le clavecin. S'il fait preuve d'une grande ouverture d'esprit en s'attachant autant aux instruments les plus complexes et savants, qu'à ceux des bergers ou des mendiants, il ne cite aucun nom de facteur et leur savoir faire est considérablement éloigné de ses préoccupations et d'une approche descriptive du métier.

Si le facteur est donc quasi absent du texte, *a fortiori* peut-on constater qu'il n'apparaît pas non plus dans les planches illustrant les ouvrages imprimés de ces théoriciens allemands et français. Pas une fois l'homme de métier n'apparaît. Seul l'instrument, c'est à dire le résultat, semble compter pour eux.

Connaissance théorique et image symbolique de la "Genèse" du métier

Alors que le texte comme les illustrations des traités d'instruments n'abordent jamais l'homme et son métier, on peut constater que se développe parallèlement une nouvelle catégorie d'images qui s'inspire des origines mythiques de la musique. L'estampe bien connue de Joannes I Sadeler (Bruxelles 1550–Venise 1600) (fig. 10) réalisée dans la seconde moitié du XVI^e siècle d'après une



10. Joannes I Sadeler, (d'après une peinture perdue de Martin de Vos (1536–1603). *Jubal, facteur d'instruments*, collection particulière. – Photo de l'auteur

peinture perdue de Martin de Vos (1536–1603), et identifiée comme *Jubal, facteur d'instruments*, en donne un exemple très éloquent. La lettre de la gravure indique:

GENES IIIII / Musica tractabat Jubal instrumenta Lyrasq[ue] / Et cýtharas, doctus tenuemq[ue] inflare monaulon: // Dum Nymphae comites, gaudent celebrare iocosas / Blanditias, lepidos ludos, hilaresque choreas.⁹

Une autre version de cette gravure se trouve dans l'ouvrage de Johann Ludwig Gottfried, *Historischer Chronicken* imprimé à plusieurs reprises à partir de 1630 à Francfort. Voici le texte qui accompagne cette fois l'image:

Dann Jubal [...] erfand die Music und Sing-Kunst / auch allerley musicalische Instrumenten / von Orgeln / Geigen, Pfeiffen und dergleichen; da gieng es unter den Menschen-Kindern je länger je üppiger und verwegener her; da wagte man frische Schantzen / mit singen / Springen und Tantzen: Und wie die

9 "Jubal manipulait des instruments de musique, lyres et cithares et parvenait même à jouer du fin aulos, pendant que les nymphes, ses compagnes, trouvaient la joie en célébrant des poèmes courtois, en participant à des jeux aimables et des danses libertines."



11. Pierre Woeriot de Bouzey, *Portrait de Gaspar Duiffoprugar*, Lyon, 1562. Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des estampes. – Photo d'après Mirimonde 1977: 53

Alten sungen / so zwitzeten die Jungen. Summa / die Wollust triumphirte / und hieng der Himmel (wie man sagt) voller Geigen.¹⁰

La composition de Martin de Vos s'articule autour d'une scène de danse, mais l'accent reste porté sur l'intense activité de l'atelier de Jubal. Au fond, on observe un étalage d'instruments. Un musicien essaye une flûte. Un autre demande qu'on lui décroche une cornemuse. Des violons et une autre cornemuse sont suspendus dans l'arrière boutique. A gauche, un ouvrier est entrain de travailler sur un tour en l'air, à pédale, tournant des instruments à vent. Plusieurs sont terminés et posés sur une table où l'on observe un pot à colle, un rabot, un ciseau à bois, et une cuillère de tourneur.

Jubal, "père de tous ceux qui manient la lyre et la flûte" (Genèse, IV, 21), doit être identifié avec l'homme âgé qui monte en cordes une sorte de viole. L'enfant à sa gauche teste les cordes avant

10 "Alors Jubal [...] découvrit la Musique et l'art du chant, beaucoup d'instruments de musique variés, tels Orgues, Violons, Flûtes et autres; pour cette raison les hommes en eurent plus grande longévité, en furent plus opulants et audacieux; ici on s'aventura à chanter, sauter et danser. Et de même que les Anciens chantaient, de même gazouillaient les Jeunes. Pour terminer: La volupté triompha et le ciel (comme on dit) était rempli de violons."

montage, selon le procédé que l'on trouve aussi bien dans Viridung, Agricola, Mersenne que sur un tableau de Giovanni Girolamo Savoldo (avant 1480–1548) conservé à l'Université de Leipzig.¹¹ A sa droite, un autre ouvrier perce des trous de jeu dans une grande chalemie. Un enfant débite un morceau de bois à tourner. A terre on observe des ciseaux, gouges et louches, ainsi qu'une hâche et une plane pour écorcer les pièces de bois. Même si la mise en scène est quelque peu théâtralisée elle permet de réunir, en respectant l'unité de lieu et de temps, toutes les phases du travail de facture, accompagné du choix des instruments terminés par le musicien.

C'est la première fois qu'un atelier est ainsi détaillé, même si l'in vraisemblance est sensible du fait du traitement des personnages à l'antique, à moitié nus, et de l'insistance sur les quatre âges de la vie. C'est aussi la première fois que la description des différentes activités d'un atelier de facture est à ce point détaillée. Le facteur d'instruments, comparé à Jubal, rentre dans l'histoire mythique de la musique, et devient partie prenante de ses origines. L'instrument de musique et son créateur acquièrent un nouveau statut et s'élèvent au rang de l'histoire mythique. L'origine de la musique n'est plus seulement théorique mais aussi pragmatique.

Remarquons toutefois qu'une telle image, si elle valorise le métier de facteur et l'instrument lui-même, ne s'attache nullement à une individualité. Comme si l'artisan facteur n'avait pas encore atteint le statut de créateur unique dont on souhaite conserver les traits et la personnalité. Un cas pourtant est exemplaire de ce changement de mentalité: celui du très célèbre portrait de Caspar Tieffenbrucker.

Un incunable à la postérité tardive: le portrait individuel de Caspar Tieffenbrucker

C'est Ernst Ludwig Gerber, qui dans la 2^e édition de son dictionnaire biographique des musiciens (1812: 947), attira l'attention pour la première fois sur le portrait de ce facteur d'instruments (fig. 11). Grâce à la lettre de cette estampe, il donna en effet une courte biographie du facteur tirée des éléments qu'elle indique:

Gaspar Duiffoprugcar
Viva fui in Sylvis, sum dura occisa securi;
Dum vixi tacui, mortua dulce cano¹²
aeta ann.
XL [Croix de lorraine] VIII
15 PVB 62
[Pierre Woeiriot de Bouzey]

Puis, grâce aux recherches d'Henri Coutagne publiées en 1893, la biographie du facteur a été rétablie, en cohérence avec les premières remarques de Gerber. Toutes les légendes accumulées par Jean-Baptiste Bonaventure Roquefort (en 1832 dans le dictionnaire de Fétis), puis reprises et déformées pendant 60 ans, seront enfin rectifiées. Ces biographies édulcorées avaient été écrites par Fétis lui-même (*Antoine Stradivari*, Paris, 1856), Sandys et Foster (*The History of the Violin*, Londres, 1864), Jules Gallay (*Les luthiers italiens*, Paris, 1869), Antoine Vidal (*Les instruments à archet*, Paris, 1876; *La lutherie et les luthiers*, Paris, 1889), Joseph Wilhelm von Wasielewski (*Die*

¹¹ Musikinstrumenten-Museum, *Alter Mann, der eine Laute besitzt*. Dauerleihgabe des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg, Stiftung Anne Houben Nr 7. 880x1165 mm. Cf. Fontana, Eszter et Heise, Birgit, 1998, *Für Aug' und Ohren gleich erfreulich: Musikinstrumente aus fünf Jahrhunderten*. Leipzig: Verlag des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig, Halle: Verlag Janos Stekovic: 23.

¹² "Vivant dedans un bois, un fer m'a fait mourir. Vivant je me suis tû, mourant j'ai douce voix." Ces vers sont repris en tête du manuscrit Milleran pour luth. Paris. Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, c. 1690.

Violine und ihre Meister, Leipzig, 1874–1883), A. Jacquot (*La musique en Lorraine*, Paris, 1886), par G. Chouquet (*Le musée du Conservatoire*, Paris, 1864), Hart (*Le Violon*, 1886), G. Piccollelli (*L'italai antichi*, Firenze, 1885) et enfin par George Grove (*The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1884).

Comme l'indique Henri Coutagne avec autant de pertinence que de sens des documents historiques, le portrait gravé par Woeriot est déjà une introduction à sa biographie: on y apprend l'âge du modèle (48 ans) au moment du portrait, ce qui nous permet d'en déduire sa date de naissance. Coutagne fait ensuite une analyse stylistique du portrait: un homme dans la force de l'âge, aux traits nobles et énergiques; le front découvert, les cheveux ras, une longue barbe claire... Un costume riche dont on aperçoit un pourpoint fait d'une étoffe au dessin élégant. Il remarque le compas entrouvert, et le manche de luth à peine dégrossi, note l'air réfléchi du facteur. Sa tête est surmontée d'une couronne de laurier au centre de laquelle est portée la marque au feu du facteur, soutenue de chaque côté par des mains invisibles. Plusieurs instruments, caractéristiques de l'instrumentarium du temps, portent aussi cette marque au feu du facteur. Le graveur, comme le facteur, semble avoir donné beaucoup d'attention à ce détail qui affirme la personnalité et donc l'authenticité des oeuvres construites, leur unicité aussi. L'affirmation de cette signature est d'un grand modernisme, caractéristique de ces temps de la Renaissance. Il n'est d'ailleurs pas indifférent de rappeler que dès 1559, Caspar Tieffenbrucker avait eu à souffrir de la malhonnêteté de ses proches confrères, qui imitèrent frauduleusement sa marque.¹³

Récemment, les recherches d'Adolphe Layer (Layer 1978), puis celles de Richard Bletschacher (Bletschacher 1978: 32) sur les facteurs d'instruments à cordes du pays de Füssen ont apporté de nombreux éléments nouveaux sur la biographie et sur l'origine de Caspar Tieffenbrucker. Il appartient à une très importante dynastie de facteurs, natifs de Tieffenbruck, près Rosshaupten, dans la vallée du Lech, qui émigra pour une part d'abord à Füssen, puis essaima, comme beaucoup de facteurs de cette région, à Venise, mais aussi à Bologne, Padoue, Milan, Gênes. Caspar Tieffenbrucker appartient déjà à la deuxième génération de cette dynastie. En 1539, il s'installe à Füssen, la ville voisine, qu'il quitte semble-t-il en 1544. Henri Coutagne a pu établir dès le siècle dernier qu'il est en tout cas présent à Lyon en 1553. Il y paye l'entrée de six bottes de vin (Coutagne 1893: 23). Lors d'un recensement en 1557 on peut déterminer son lieu d'habitation, dans le quartier des cordeliers. Il a pour voisins, Benoît Lejeune, un facteur d'instruments à cordes, Jacques Volet un organiste, Tristan Drouin un "violeur". En juin 1556, il acquiert une vigne, une maison et un jardin. Deux ans plus tard, il obtient d'Henri II ses lettres de naturalité. Lorsque Pierre Woeriot exécute son portrait, il est au fait de sa carrière, qui sera ensuite assombrie par son expropriation et sa ruine. Bien que les documents ne soient pas clairs sur ce point, il semble qu'il meurt en 1571.

Pierre II Woeriot est quant à lui originaire de Neufchâteau (ou Damblain en Lorraine). Né en 1532, il appartient à une vieille famille d'orfèvres, graveurs et architectes. Il semble qu'il séjourna tout d'abord en Italie d'où il rapporta plusieurs sources d'inspiration utilisées ultérieurement. Il grave à vingt quatre ans son premier livre publié à Lyon. Il y travailla plusieurs années, affectuant régulièrement des séjours intermittants en Lorraine. A Lyon, il a portraituré toute une galerie de célébrités: Louise Labbé, Barthélemy Aneau, régent du Collège de la Trinité, Georgette de Montanay, femme de lettres et joueuse de luth, Michel Nostradamus, mécecin astrologue résident souvent à Lyon, Jean Calvin, Genève étant à quelques lieues de Lyon. Comme le notent Coutagne et Louis Jouve, l'un de ses premiers biographes (Jouve 1890: 39–50; Jouve 1891; Jouve 1892), nous

13 Benoît Lejeune en 1559 a fait l'objet d'une condamnation en justice pour avoir contrefait la signature de "Gaspard [Duyfautbrocard], maître faiseur de guiternes, demeurant à Lyon" (Lesure 1976: 63).

pouvons présumer que Woeriot s'est trouvé mêlé assez intimement à la vie artistique et intellectuelle de Lyon. Selon toute apparence, Caspar en faisait partie. Et son portrait tient dans la production du graveur un rang exceptionnel: par les dimensions,¹⁴ par ce mélange de vigueur et de soin à reproduire la profusion et la variété d'instruments modernes réalisés par le maître.

Mais la rencontre de ces deux fortes personnalités a peut-être été la conséquence d'un milieu extrêmement favorable à leur développement. En effet, sur le plan social et juridique, à Lyon, la situation est bien différente du reste de la France. Nœud commercial par excellence, cette ville va attirer un nombre important de très grands professionnels, à la fois en raison de sa prospérité et de son rayonnement international, mais aussi grâce à son statut de ville ouverte en franchise à l'exercice de tous les métiers tant pour les autochtones, que les étrangers. Voici en effet un extrait des lettres patentes qui l'attestent:

Car les mestiers de ladite ville, hors les orfevres, les barbiers, & les serruriers, ne sont jurez comme en plusieurs autres villes de ce royaume: & ce à l'occasion des privileges des foires & de la liberté du commerce, par vertu de laquelle est loisible à gens de toute sorte & de toutes nations, de venir librement habiter en ceste ville, pour y exercer leurs trains, traffics ou mestiers, sans estre astrains à aucun maistrise, acte d'experience, ou chef d'oeuvre qui ne leur serviroit que de despence, & longueur, & leur seroit plus inutile & sans fruit, quand ils s'en voudroyent retourner en leur pays. [Rubys 1574: 48]

Ces dispositions avaient été confirmées par le roi Charles VIII à Tours le 14 décembre 1486, puis par Louis XII à Valence le 8 juillet 1511, c'est à dire bien avant l'établissement du cadre juridique parisien. Dans son opuscule, Claude de Rubys constate avec raison que cette liberté a conduit à une excellence des métiers dans la ville de Lyon:

[Elle] a porté un tel fruit que nos mestiers ont jusque icy esté les plus parfaicts & les plus excellens de ce royaume: car comme chascun arrive en ceste ville tantost d'une ville ou pays estrange, tantost de l'autre, y apportant quelque forme ou façon nouvelle, il a incontinant tout le cours & le bruit: en sorte que les autres du mesme mestier, s'ils veulent gagner, sont contraincts apprendre ce que ces autres ont apporté de nouveau. Tellement que par ceste conference & communication de ce qui est bon & excellent en toutes provinces tant du royaume qu'estrangères, nos artisans deviennent excellens & parfaicts en leurs arts & mestiers: là où ès villes jurées n'estant loisible à nul d'y lever boutique sinon à ceux qui y sont habituez de longue main, y ayans fait leurs apprentissages & actes d'experience, les artisans demeurent tousjours en leurs anciennes formes & façons, & ne sçavent rien de ce qui se fait de beau ou de bon ailleurs, sinon ce peu qu'ils en peuvent colliger des ouvrages faits en ceste ville ou autres où l'on travaille en liberté. Et de fait en ces villes jurées qui veut avoir quelque chose de bien fait ne faut pas qu'il l'attende des maistres jurez qui tiennent les boutiques ouvertes, mais de ceux qui besoignent en chambre & en secret, lesquels comme les nostres, par la frequentation de la court & des pays estranges, ont appris ce qui est de beau & de bon ailleurs touchant leurs mestiers.

[...] Toutefois aux fins que de ceste liberté ne sortist en fin une licence de mal verser, nos ancestres ont dès long temps introduict ceste police de faire voir & visiter leurs ouvrages par gens à ce experts & cognoissans & desquels la preud'homme & industrie est eleu & choisie par le consultat: qui sont les maistres des mestiers dou il est icy question.

Pour Claude de Rubys, l'émulation créée par la circulation des savoir-faire et des idées, par la fréquentation de la cour et des pays étrangers serait la source d'une telle vitalité, à l'instar des autres villes où les artisans, contraints et sans cette liberté, se replient sur eux-même, perdent le contact avec l'inspiration, en un mot "besognent" et se sclérosent.

14 191 x 134 mm. Cf. Mirimonde 1977: 58-9.



12. Henriette Lorimier, *Portrait de Nicolas Lupot*, Paris, 1805, Mirecourt, Musée de la lutherie. – Photo: J. Braconnier

Ne faut-il pas alors voir dans la puissante personnalité de Caspar Tieffenbrucker le pur produit de ce milieu perméable aux étrangers et favorable à l'entreprise? La rencontre exemplaire entre un graveur expérimenté du fait de ses nombreux voyages, rompu aux contacts avec les milieux intellectuels et artistiques n'explique-t-elle pas la nouveauté longtemps inégalée de ce singulier portrait? Elle témoigne en tout cas de ce courant très caractéristique de la Renaissance. Le portrait devient celui d'une individualité: du modèle, il montre à la fois les caractères physiques, l'activité — symbolisée par l'outillage et la profusion de sa production —, le rang social — le costume est celui d'un grand bourgeois —, la personnalité et la notoriété — la marque au fer du luthier est indiquée à la fois dans une couronne de laurier placée au dessus du personnage, dans la lettre de la gravure et sur les instruments représentés, comme pour insister sur cette unicité inviolable. La répétition de ce monogramme est l'expression d'une nouvelle typologie du portrait individuel signé tel que la Renaissance le développa avec prédilection.

Il faut bien avouer que ce portrait semble être resté très isolé. On peut seulement lui opposer celui d'Antonio Colonna, facteur d'orgues et de clavecins à Bologne vers 1635, peint à l'huile et conservé au Liceo Musicale à Bologne.¹⁵ Ici encore, l'artisan montre que le compas est un symbole particulièrement bienvenu pour insister sur l'indispensable maîtrise dans l'art des proportions. Ce souci intellectuel devait d'ailleurs passer à sa descendance puisque son fils Fabio Colonna, dit Linceo, né à Naples vers 1580, fut l'un des fondateurs de l'Accademia dei Lincei à Rome. Il mit au point un clavecin enharmonique à huit claviers, appelé la "Sambuca Lincea", décrite et dessinée dans *La sambuca lincea overo dell'instrumento musico perfetto* (Colonna 1618).

Mais il faudra cependant bien des générations avant que de nouveaux facteurs d'instruments laissent d'eux-même un portrait aussi composé et symbolique. Certains, pourtant, du fait de leur notoriété, auraient pu prétendre passer à la postérité non seulement par leurs oeuvres, mais aussi grâce à leur effigie. On ne peut que faire une constatation paradoxale: Antonio Stradivari, luthier entre tous les luthiers, nous a laissé plusieurs centaines de violons. Mais de ce facteur mythique, on ne conserve aucun portrait, seulement une misérable image emphatique, de pure invention, à la mise en scène édulcorée, gravée par E. Hamman en plein XIX^e siècle, au moment où le mythe et la surenchère commerciale commencent à atteindre des sommets. A l'inverse, le plus remarquable et presque unique portrait de facteur reste celui de Caspar Tieffenbrucker, duquel pas un seul instrument authentifié n'a été conservé. Cette personnalité hors du commun nous a laissé une effigie au caractère presque sévère, autant réaliste que symbolique, aspirant à résumer à la fois une activité, une stature individuelle, comme une situation sociale et intellectuelle, marquant aussi l'apogée d'une vie. Aujourd'hui, pourtant, aucun témoignage concret de la production de ce facteur ne nous est parvenu.

N'est-il pas alors curieux de ne voir apparaître le premier descendant réel de ce portrait seulement en 1805, lorsque le luthier orléannais Nicolas Lupot (1758–1824) demande son portrait à Henriette Lorimier, fille du peintre Etienne Lorimier, élève de Regnault ayant exposé au salon de 1800 à 1814 (*fig. 12*; Lütgendorff 1922: 307)? Comme C. Tieffenbrucker, Lupot tient l'un de ses instruments et en plus du compas, la pointe aux âmes destinée au réglage musical du violon; il a disposé sur la table un canif mais aussi un diapason. Deux siècles et demi après, cette oeuvre semble s'inspirer de son illustre modèle. Elle propose les gestes et les symboles du métier tout en témoignant d'une forte personnalité qui marquera la lutherie des deux siècles à venir.

¹⁵ Kinsky 1930: 124, fig. 3; Boalch 1995: 35.

Bibliographie

Sources primaires

- Amman, Jost, et Hans Sachs
1568 *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden*. Frankfurt/M: Feyerabend. Facsimile Munich: Georg Hirth 1884.
- Caus, Salomon de
1615 *Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes. Livre II Fontaines. Livre III Traitant de Fabrique des orgues*. Francfort: Jan Norton. Facsimile de la copie conservée à la bibliothèque de Chatsworth, avec une introduction par W. L. Sumner. Amsterdam: Frits Knuf 1973.
- Colonna, Fabio
1618 *La sambuca lincea overo dell'instrumento musico perfetto*. Naples: Costatin Vitale. Facsimile avec une introduction par Patrizio Barbieri. Lucca: Libreria musicale italiana 1991.
- Gerber, Ernst Ludwig
1812–14 *Neues historisches-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: J. G. Breitkopf. Facsimile, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1966.
- Gottfried, Johann Ludwig
1630–34 *Historischer Chronicken [...] oder Warhafftige Beschreibung der vornembsten und denckwürdigsten Geschichten [...] mit geschichtmässigen Kupfferstücken gezieret [...]*. Frankfurt/M: Mattheus Merian. Nouvelle édition Francfort: P. H. Hutters 1752–54.
- Mersenne, Marin
1636 *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris: Sebastien Cramoisy. Edition en facsimilé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annotée par l'auteur, avec une introduction par François Lesure. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique 1965/1986.
- Praetorius, Michael
1619 *Syntagma musicum, Band II, De Organographia*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. Facsimile ed. par Wilibald Gurlitt. Basel, London, New York: Bärenreiter 1958.
- Rubys, Claude de
1574 *Privilèges des habitans de Lyon*. Lyon: A. Grypphe.
- Trichet, Pierre
1631 *Synopsis rerum variarum tam naturalium quam artificialium, quae in Musaeo Petri Trichet i Burdigalae reperiuntur / Dénombrement de diverses et curieuses choses du Cabinet de Pierre Trichet Bourdelois*. Bordeaux: sans éditeur.
- c. 1640 *Traité des instruments de musique* (vers 1640). Manuscrit publié avec une introduction et des notes par François Lesure. Genève: Minkoff 1978.
- Virdung, Sebastian
1511 *Musica getuscht. Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du XVI^e siècle*. Traduction et édition par Christian Meyer. Paris: Editions du CNRS 1980.
- Weigel, Christoph
1698 *Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände von denen Regenten und ihren [...] zugeordneten Bedienten an, bisz auf alle Künstler und Handwercker*. Regensburg: [C. Weigel]. Reprint Strassburg: Ch. G. Hottinger 1891.

Sources secondaires

- Auda, A.
1930 *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*. Bruxelles: Librairie Saint Georges.
- Benoît, Marcelle
1986 "L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris. 1600–1661, 1715–1774." *Recherches sur la musique française classique* 24: 5–106.

Florence Gétreau

- Blutschacher, Richard
1978 *Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes*. Hofheim am Taunus: Friedrich Hofmeister.
- Boalch, Donald H.
1995 *Makers of the Harpsichord and Clavichord, 1440–1840*. Third Edition. Edited by Charles Mould. Oxford: Clarendon Press.
- Charles-Dominique, Luc
1996 "Facteurs et marchands d'instruments de musique à Toulouse du XVI^e au XVIII^e siècle." *Pastel. Musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées* 28: 28–36.
- Coutagne, Henry
1893 *Gaspard Duiffoprout et les luthiers lyonnais du XVI^e siècle. Etude historique accompagnée de pièces justificatives et d'un portait en Hélio gravure*. Paris: Fischbacher.
- Dufourcq, Norbert
1958 "Documents sur les Maîtres faiseurs de cordes à Toulouse à la fin du XVII^e siècle." *Revue de musicologie* 4: 88–95.
- Gétreau, Florence
1996 "Vincent Tibaut de Toulouse, ébéniste et facteur de clavecins: données biographiques." *Musique-Images-Instruments* 2: 196–202.
- Gouillard, Noëlle
1983 *Les luthiers de Mirecourt aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe. Paris: Ecole nationale des chartes.
- Heyde, Herbert
1986 "Musikinstrumentenbau. 15.–19. Jahrhundert." *Kunst- Handwerk-Entwurf*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel: 49–54.
- Jouve, Louis
1890 *Biographie générale des Vosges: Woeriot, les Briot, Fratel*. Paris: l'auteur.
1891 *Les Wiriot et les Briot, artistes lorrains du XVI^e et XVII^e siècle*. Paris: l'auteur.
1892 *Pierre Woeriot et sa famille, critique de la brochure de M. Albert Jacquot*. Paris: l'auteur.
- Kinsky, Georg
1930 *Album musical*. Paris: Librairie Delagrave.
- Layer, Adolf
1978 *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*. Augsburg: Verlag der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft.
- Lecerf, Georges et E. R. Labande
1932 *Les traités d'Henri Arnaut de Zwolle et de divers anonymes*. Paris: Picard.
- Le Doucet comte de Pontécoulant, Adolphe
1861 *Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*. Paris: Castel.
- Lesure, François
1976 "La facture instrumentale à Paris au seizième siècle." *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*. Genève: Minkoff: 63–103.
1976 "La guitare en France au XVI^e siècle." *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*. Genève: Minkoff: 161–9
- Loubet de Scaury, Paul
1949 *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*. Paris: Editions A. Pedone.
- Lütgendorff, Willibald Leo Frh. v.
1922 *Die Geigen- und Lautenmacher von Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt/M: Frankfurter Verlags-Anstalt.
- Mirimonde, Albert Pomme de
1977 *Astrologie et musique*. Genève: Minkoff.
- Pierre, Constant
1893 *Les facteurs d'instruments de musique*. Paris: Sagot.
- Salmen, Walter
1976 *Musikleben im 16. Jahrhundert*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (*Musikgeschichte in Bildern* Bd. 3, Lfg. 9).