



HAL
open science

Vingt ans d'enrichissement pour un nouveau musée (1980-2000)

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Vingt ans d'enrichissement pour un nouveau musée (1980-2000). Joël Dugot, Laurent Espié. Un musée aux rayons X. Dix ans de recherche au service de la musique, Cité de la musique, pp.37-52, 2001, 2-014147-07-4. halshs-00117504

HAL Id: halshs-00117504

<https://shs.hal.science/halshs-00117504>

Submitted on 7 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.



24 avril > 12 août 2001

▷ **un musée
aux rayons X**

Dix ans de recherche au service de la musique

musée de la musique

Vingt ans d'enrichissement pour un nouveau musée (1980-2000)

Florence Gétreau

Commissaire
du Patrimoine,
Musée national de l'Art
et d'Archéologie
1980-1985
1985-1990

Passer du Musée instrumental de la rue de Madrid à l'ouverture d'un grand musée de la Musique nécessitait un certain nombre d'enrichissements. En effet, les collections réunies pendant deux siècles au Conservatoire, si prestigieuses fussent-elles, ne permettaient pas de rendre compte de cette nouvelle ambition. L'élargissement devait toucher aussi bien l'espace (au-delà du patrimoine européen, les cultures non occidentales), le temps (des vestiges archéologiques aux créations contemporaines), les sociétés (de la cour à la rue, de l'espace villageois à l'espace planétaire), les techniques (des arts mécaniques aux médias du futur), mais aussi les artefacts (l'instrument n'est pas seul à incarner la musique)...

L'effet d'entraînement créé par l'ouverture du musée de la Musique il y a cinq ans suscite des projets d'une grande diversité en de nombreux points du territoire, incitant les responsables des différentes collections publiques à une coopération régulière. Ce dialogue permet dorénavant de définir les objectifs de chaque institution, d'établir des complémentarités et de renforcer les pôles d'excellence dans le cadre d'une politique commune d'acquisition.

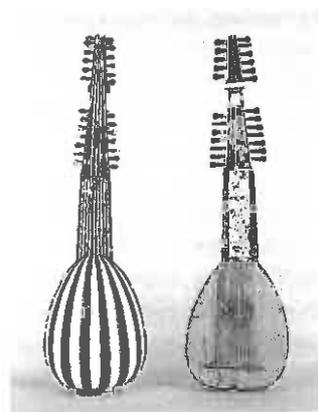
En mars 1982, la décision avait été prise au plus haut niveau de l'État de construire dans la partie sud du domaine de La Villette une cité musicale comprenant un musée de la Musique. Cinq mois plus tard, la mission de programmation préparait une consultation nationale d'architectes et lançait de multiples études. L'une d'elles fut consacrée à la politique d'acquisition nécessaire à ce nouveau musée¹. Malgré l'entrée de la très remarquable collection de Geneviève Thibault² en 1979 et 1980 (870 instruments), elle faisait le constat des manques ponctuels à combler dans le fonds le plus ancien du musée : violes et luths, bois de l'époque Renaissance ; violons avec montage d'origine et basses de violon, clavecin français à un clavier (par exemple de Blanchet) mais aussi clavecin flamand non ravalé et double virginal flamande. Pour la période romantique, elle soulignait la nécessité d'acquérir un quatuor homogène construit par un même luthier, par exemple de Nicolas Lupot, et constatait la pauvreté de la collection dans des domaines aussi divers que la lutherie courante de Mirecourt, les harpes Érard modèle gothique et Pleyel à cordes croisées, les flûtes traversières de Theobald Boehm, les accordéons, les orgues de salon et les harmoniums, enfin les instruments mécaniques et automatiques. Cette étude insistait aussi sur la faible représentativité de la collection de pianos, estimant qu'il lui faudrait doubler en nombre. Les manques les plus importants concernaient le xx^e siècle, qu'une cinquantaine d'instruments seulement permettait d'évoquer – encore pouvait-on constater l'absence totale d'instruments électriques et électroniques. Plusieurs axes étaient donc proposés : lutherie et facture de tradition depuis l'Exposition universelle de 1900, instruments de jazz, percussions de l'orchestre moderne, instruments électriques, instruments acoustiques de conception contemporaine, premières tentatives de reconstruction d'instruments anciens, copies contemporaines d'instruments anciens. La nécessité de diversifier les témoignages des écoles étrangères, mais aussi de développer ceux des pratiques populaires et non européens était également soulignée. L'étude proposait aussi de faire du futur musée de la Musique un centre d'histoire de la facture française, ayant vocation à conserver les archives administratives et techniques des ateliers et manufactures, l'outillage et les machines, les échantillons de produits manufacturés, les méthodes, traités et dessins techniques. Pour évoquer les compositeurs, les interprètes, les formations musicales et les circonstances de la musique comme la condition sociale des musiciens et les métiers de la musique, il était enfin préconisé de développer les collections d'iconographie musicale et le mobilier musical. Une politique active de négociation en vue du dépôt d'instruments et d'œuvres d'art à sujet musical de plusieurs musées d'Île-de-France était ensuite proposée.

Deux décennies plus tard et cinq ans après l'ouverture du musée de la Musique, l'exposition qui s'ouvre permet un premier bilan du chantier qui fut alors initié. Des crédits d'acquisition à la hauteur de telles ambitions, l'aménagement d'espaces exemplaires de réserves, des dépôts nombreux de collections nationales ainsi qu'une action volontaire dans plusieurs domaines ont renforcé la vocation vraiment encyclopédique de cette collection et son ouverture sur le présent. Parmi les thèmes choisis pour les présentations permanentes du nouveau musée, plusieurs nécessitaient des enrichissements notables pour prendre corps. Pour d'autres, l'équilibre de la démonstration impliquait des acquisitions ponctuelles très déterminées. Dans ce parcours chronologique et raisonné, on verra combien cette « construction » a pris corps peu à peu³. Aujourd'hui, des domaines encore peu explorés – mais souvent sollicités par le public – apparaissent avec encore plus d'évidence, ouvrant à coup sûr des perspectives de développement pour les prochaines années.

XVI^e-XVIII^e siècles

Les pratiques de la musique ancienne

Pour renforcer l'évocation de la Renaissance, à défaut de bois et de violes de cette époque, rarissimes et donc quasi introuvables sur le marché de l'art, le musée de la Musique s'est enrichi d'une douzaine de luths importants, certains grâce au dépôt de la collection du musée des Arts décoratifs de Paris et de celle du Musée national de la Renaissance (autrefois au musée de Cluny)⁴. Parce qu'il est fait pour le répertoire de la seconde moitié du XVI^e siècle, le luth* à sept chœurs en ivoire de Jacob Hes (D AD 40381), construit en 1586 à Venise⁵, permet enfin d'évoquer la première grande époque de développement de cet instrument polyphonique⁶. Destiné au jeu solo bien que disposant d'un double cheviller, le petit archiluth* vénitien de Matteo Sellas, acquis en 1994 (ill.1), constitue une véritable paire avec l'exemplaire similaire, portant la même date, présent au musée depuis le don de la baronne Davillier en 1884⁷. Autre rareté, la grande mandore* provenant du même atelier vénitien,



39
Deux archiluths
(liuti attiorbati)
de Matteo Sellas,
Venise, 1638,
E. 994. 7. 1. et E.1028

construite en 1652⁸ (DMC 7688). On remarquera son cheviller galbé et à tête marteau, sa triple rose et sa caisse en bois d'amourette. La plupart des autres luths acquis durant cette période permettent de renforcer l'école allemande, jusqu'ici encore lacunaire. Un théorbe (E. 983. 1. 1) dont la coque est plus ancienne et vient sans doute d'un atelier vénitien (Tomaso Spilmann, facteur d'origine allemande installé à Padoue à la fin du XVI^e siècle) a reçu cette morphologie ultérieurement⁹. Le luth à six chœurs de Gabriel David Buchstetter (Ratisbonne, 1746) est à rapprocher de celui de Sebastian Schelle¹⁰ (Nuremberg, 1727), tandis que le luth théorbé, probablement d'origine vénitienne et remonté à treize chœurs par Mathias Fux à Vienne en 1689¹¹ (D. AD 48483), forme un ensemble très cohérent avec le luth récemment acquis de Hans Fichtholt,

Fussen, 1627 (cat. p.140), modifié lui aussi pour le répertoire contemporain de Jean-Sébastien Bach.

Par dépôt, deux remarquables cistres sont venus également créer des paires avec des exemplaires déjà présents au musée : le cistre* de Girolamo de Virchis¹² (M. R 434), construit à Brescia dans la seconde moitié du XVI^e siècle, est en effet à rapprocher du célèbre instrument retouché par Antonius Stradivarius¹³, mais rendu au maître de Brescia dès 1985¹⁴. Le nouveau venu, bien que d'une facture moins recherchée, a cependant l'avantage de montrer un système de frettage – et donc un tempérament – original. Le cistre de Michael Bochum (M. OA 419) a été fait à Cologne un an avant celui qui figurait déjà au musée¹⁵ et montre des variantes avec le troisième connu, daté 1728, conservé au Germanisches Nationalmuseum.

Alors que le musée ne comportait qu'une guitare* très remaniée de Giorgio Sellas, il peut maintenant proposer l'étude d'un autre exemplaire de ce facteur (D AD 27904), particulièrement représentatif du facteur vénitien, daté 1636¹⁶. Dans le même lot déposé par le musée des Arts décoratifs figurait aussi une guitare* de Matteo Sellas. Abritant une collection incontournable pour étudier la dynastie des Voboam, spécialisée dans la facture des guitares pendant sa première vogue parisienne, le musée de la Musique a pu compléter ce panorama par deux exemplaires : l'un, venu du musée de la Renaissance, a été construit en 1682 par Alexandre Voboam* ; il offre un modèle tout à fait inédit quant à son ornementation, composée notamment d'arabesques d'ivoire sur le cheviller comme au revers du manche et de larges filets d'ivoire rythmant la caisse (D MC 9219). L'autre (cat. p. 130),

acheté à un particulier, doit pouvoir revenir à Jean-Baptiste Voboam, dernier représentant de cette lignée, compte tenu de sa date tardive (1708). Il est l'un des rares instruments retrouvés de fourniture courante dans la production souvent surchargée de ce facteur. Illustrant la vogue néoclassique de l'instrument, la guitare de Jean-Nicolas Lambert comble un souhait longtemps difficile à réaliser, celui de retrouver une guitare du dernier tiers du XVIII^e siècle au montage original¹⁷ (la plupart ayant été modifiées à six cordes ultérieurement). Elle a par ailleurs l'originalité de présenter une double table, témoignant d'une recherche acoustique très novatrice, à nouveau exploitée un demi-siècle plus tard (cat. p. 142). De son côté, la guitare à cinq chœurs de Dulac à Troyes (E. 997. 23. 1), facteur qui semble avoir travaillé vers 1770, élargit, avec un autre spécimen signé Claude Aubert (E. 984. 5. 1), actif dans la même ville, la représentation de cette facture provinciale.

En ce qui concerne les instruments à cordes frottées, l'enrichissement du musée a été exceptionnel dans le domaine des pochettes de maîtres à danser. Vingt-six pièces nouvelles sont venues s'adjoindre à la cinquantaine réunie depuis 1861. Une douzaine a été déposée par le musée des Arts décoratifs, cinq figurèrent au Louvre au XIX^e siècle tandis que sept proviennent du musée de la Renaissance. On retiendra parmi elles, outre quelques exemplaires en forme bateau dans des matériaux rares et d'une facture raffinée qui avaient attiré l'attention des célèbres collectionneurs Revoil, Sauvageot et Du Sommerard, celles qui sortent de l'anonymat avec les noms de Mathias Wörle et Georg Wörle (Augsbourg, 1669), Mattheus et Johann Jacob Epp (Strasbourg, 1667), Gregori Ferdinand Wenger¹⁸ (Augsbourg, 1706), Benoît Joseph Boussu (Bruxelles, 1755), J. J. Celoniato (Turin, 1745) et Carlo Annibale Tononi¹⁹ (Bologne, XVI^e siècle). La pochette-bateau* de très petite taille exécutée par le célèbre Jacques Dumesnil à Paris en 1651 (D MC 1733) présente une tête sculptée de femme aussi raffinée que celle de la pochette-violon du même facteur déjà conservée au musée, et construite cinq ans plus tard. Tout récemment, le musée a pu acheter en vente publique une pochette-bateau de Jacques Quinot, autre maître facteur mentionné dans les archives parisiennes, et dont le travail n'était connu jusqu'à présent que par la pochette de l'ancienne collection Loup, avec laquelle il faut sans doute l'identifier²⁰ (cat. p. 136).

Trois basses de violes au moins sont entrées ces dernières années par dépôt à côté d'une basse portant une étiquette Ruggieri 1699 mais difficile à authentifier (D. 988.9.1) – son intérêt provient de son utilisation au début du XX^e siècle par la famille Casadesus, qui comptait d'actifs défenseurs du renouveau de la musique ancienne –, une place de premier plan a été immédiatement donnée dans les présentations du musée à celle de Joachim Tielke*, construite à Hambourg en 1697 (D AD 23 461). Bien qu'inconnue de Günther Hellwig²¹, elle est comparable à ses meilleurs spécimens recensés avec son fond bombé et ses filets et marqueteries en matériaux précieux. Le cheviller sculpté a malheureusement disparu, de même que son montage original. Alors qu'un dessus de viole (E. 986. 9. 1) de Nicolas Bertrand, daté 1721, a rejoint la basse de 1720, le pardessus de 1714 et la pochette 1689 de ce grand luthier parisien déjà assez bien représenté au musée, le pardessus de Jean-Baptiste Voboam (cat. p. 134) montre la reconversion, en un style très raffiné proche de Bertrand, de ce luthier en guitares. Un quinton d'Aubert à Troyes, 1754 (E. 989. 21. 1), vient s'ajouter aux guitares construites dans cette même ville. Les violons et les archets de premier plan acquis ces dernières années sont présentés plus loin dans cet ouvrage (cat. p. 138 et 164 à cat. pp. 166-177), mais soulignons toutefois le dépôt d'un instrument intéressant de Niccolo Amati, Crémone, 1667 (D MC 7 021-65 440).

Si cette même politique de dépôt a apporté plusieurs vieilles à roue parisiennes du XVIII^e siècle complétant des séries déjà très représentatives des ateliers P. Louvet et J. N. Lambert, elle a permis de présenter une vielle* d'enfant en forme luth (D MC 14 110) du XVIII^e siècle, dont aucun exemplaire n'était disponible



Clavecin à deux claviers,
Girolamo Zenti (?), Paris,
1668 (?),
E. 986. 15. 1.



Épinette polygonale,
Christopher Löwe,
Augsbourg, 1678,
E. 986. 1. 3.

au musée; elle a également remis en lumière une vielle à roue de conception très particulière, réalisée par I. H. V. Engelhard en 1742 dans une ville germanique. Un exemplaire très similaire, daté 1743, est conservé au musée d'instruments de Berlin²².

De brillantes acquisitions ont été opérées dans le domaine des claviers. Le clavecin anonyme du début du XVIII^e siècle réalisé dans une esthétique proche des Silbermann (E. 982. 9. 1), le clavecin attribué à Girolamo Zenti²³ et dont l'origine n'a pas encore été confirmée (Paris, 1668 ?; ill. 2), trois épinettes de l'ancienne collection André Meyer²⁴ (épinette ottavino dans un coffret de Pietro Faby, Bologne, XVII^e siècle; virginale* de Hans Ruckers²⁵, Anvers, 1583; épinette* polygonale de Christopher Löwe²⁶, Augsbourg, 1678) (ill. 3), complètent brillamment des ensembles régionaux préexistants. Mais les dépôts ont apporté entre autres une rare épinette vénitienne polygonale de Benedetto Floriani, 1572 (D Pe 1803) ainsi qu'un virginal rectangulaire en quatre pieds fait à Augsbourg au XVII^e siècle²⁷ (M. R 441), ce dernier très proche d'esprit des instruments offerts au musée respectivement par Louis Clapisson (E. 276) et par Jules Audéoud (E. 1033). Un effort particulier a été porté par ailleurs sur l'école française du XVII^e siècle, comme en témoigne l'acquisition d'une épinette de Louis Denis, 1664 (E. 990. 9. 1), mais aussi plusieurs clavecins exceptionnels que l'on pourra découvrir dans le détail au fil des pages qui suivent. Ces instruments étayent notre appréhension de cette haute époque du répertoire français (cat. p. 118 et cat. p. 122) tandis qu'un clavicorde allemand du XVIII^e siècle (cat. p. 158) rejoint les quelques spécimens, jusqu'ici

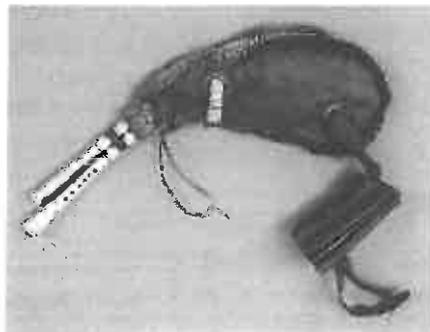
trop souvent anonymes, déjà conservés dans les collections.

Du côté des bois, l'achat de deux instruments venant renforcer l'exceptionnel ensemble de la dynastie Hotteterre révèle le travail du plus célèbre d'entre eux, Jacques Martin Hotteterre « le Romain » (cat. p. 108). Une flûte* traversière exécutée par Jean-Baptiste Fortier²⁸ à Rouen vers 1720 (E. 984. 8. 1) permet d'évoquer la facture hors de Paris à la même époque. La morphologie maladroite de cet instrument n'a rien d'étonnant dès lors que l'on sait, grâce aux documents conservés aux archives départementales de Seine-Maritime²⁹, que son auteur exerça à Rouen entre 1708 et 1729 en marge des corporations. Il fut en butte à leur action dès 1708. En 1721, caractérisé de « faiseur de flutes, hautbois, basson et autres instrumens de bouche », il s'oppose, avec quatre confrères facteurs, à l'obtention et à l'expédition des nouveaux statuts présentés par les maîtres à danser et joueurs de violon de la ville de Rouen. Un arrêt du Conseil du Roi les déboutera de leur demande quatre ans plus tard, si bien qu'en 1729, les rôles de capitation de la paroisse Saint-Vincent de Rouen mentionnent Fortier comme « joueur d'instrumens ». L'instrument acquis par le musée figura au XIX^e siècle dans la célèbre collection d'Adolphe Sax, puis dans celle d'Eugène Lecomte³⁰. La flûte* traversière de Gilles Lot (E. 992. 2. 2), facteur talentueux du milieu du XVIII^e siècle, est venue fort à propos pour permettre d'évoquer la rigidité de la corporation des facteurs avec laquelle il eut à lutter devant le Châtelet de Paris. Le fragment de flûte à bec de Johann Wolfgang Königsberger, Roding, première moitié du XVIII^e siècle (D OA 422), complète l'évocation de l'école de Nuremberg et l'exceptionnelle flûte à bec soprano de Johann Heitz, exécutée peu avant à Berlin, forment un ensemble de première qualité avec la flûte à bec alto du même facteur, traitée avec un égal raffinement du décor (placage d'écaille, viroles d'ivoire à incrustations de points d'ébène).

Les deux musettes de cour du XVIII^e siècle, achetées tout récemment lors de la vente de la collection viennoise du baron Nathaniel de Rothschild (1812-1870), complètent l'ensemble unique au monde du musée (huit exemplaires, sans compter des éléments détachés). La première est une musette

miniature (E. 999. 9. 2), inouïe par sa finesse et sa rareté (ill. 4). Elle permet d'évoquer cette collection autrichienne prestigieuse, composée d'une soixantaine de pièces³¹, réunie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle parallèlement à celle de Charlotte de Rothschild, baronne Nathaniel de Rothschild (1822-1899), légataire du Musée instrumental.

Fort démuni pour montrer l'émergence de la clarinette, le musée a saisi l'opportunité d'acquérir en vente publique un instrument à quatre clés en ré qui s'est révélé être la plus ancienne clarinette* française recensée³² (E. 992. 2. 1). La marque de fabrication de Jean Godefroy Geist était déjà connue grâce à un hautbois d'amour conservé au musée d'Interlinden à Colmar, et par un document que nous avons exhumé quelques années auparavant. Il s'agit d'un acte du Châtelet de Paris du 7 août 1775 interdisant l'exercice du métier à ce faiseur d'instruments à vent « de nation prussienne ou saxonne », demeurant dans l'Enclos des Quinze-Vingt³³. Atteint de démence, ce facteur s'était établi vingt-cinq ans auparavant à Paris « après avoir été errant longtems dans diffrans Royaumes³⁴ ». Ce spécimen unique est dans un remarquable état de conservation. Il correspond à la « petite clarinette en D-la-ré » décrite par Francoeur dans son *Diapason général de tous les instruments à vent* (1772).



Musette de cour miniature,
France, XVIII^e siècle,
E. 999. 9. 2.

Les pianofortes de la fin du XVIII^e siècle, déjà nombreux, se sont enrichis de deux exceptionnels instruments des ateliers Érard de Paris : un pianoforte* Érard frères³⁵, 1791 (E. 990. 11. 1), qui, par l'aspect extérieur de son meuble, se situe dans la tradition de Pascal Taskin, mais innove à de nombreux titres au plan de sa mécanique ; un piano* carré organisé réalisé la même année dans cet atelier constitue une rareté, même si une vingtaine d'instruments ayant cette double fonction ont été retrouvés dans le monde. Plus de la moitié illustre le travail des ateliers londoniens (le musée de la Musique conservait d'ailleurs depuis un siècle un instrument de Zumpe & Buntebart, daté 1774, et le Musée national des techniques un instrument du même atelier exécuté deux ans plus tard). Les autres pianos organisés connus sont germaniques, à l'exception d'un modèle suédois, et d'un autre Érard frères, également de 1791, conservé dans une collection privée en Californie. Parce qu'il permet de coupler tuyaux et cordes à partir du même clavier, cet instrument hybride était apprécié dans un contexte domestique. La du Barry avait par exemple acquis en 1772 « un piano-forte de Zumpe organisé par Clicquot ». Quatre figurent dans l'inventaire des demeures d'émigrés et condamnés en 1794 : deux Zumpe (1771 et 1772), un Adam Berge (1775) et un Érard (1790)³⁶.

Le glacechord* construit par Beyer à Paris dans les dernières décennies du XVIII^e siècle est une autre rareté parmi les instruments à clavier. L'inventeur est connu grâce au mémoire qu'il présenta devant l'Académie des sciences le 19 janvier 1785 pour « Un instrument en forme de forté-piano [dont les cordes sont remplacées par des] lames de glace. »³⁷ Une notice dans le *Journal de Paris* du 24 août 1785 (p. 977) indique que « le premier instrument que le Sr. Beyer ait exécuté, a été emporté en Amérique par M. Francklin, qui l'a nommé *glass-cord* ». Très raffiné dans son principe de mise en vibration (des lames de verre remplacent les cordes et vibrent grâce à un système mécanique frappé) et dans sa facture (l'ébénisterie est complétée de fils de verre blancs et bleus), cet instrument dut remporter quelque succès puisque, au Salon de peinture de 1798, on put admirer le *Portrait d'une femme assise touchant du glace-corde* peint par Louis Léopold Boilly.³⁸ Deux autres glacecords sont recensés : l'un à Vienne dans la collection des Amis de la musique³⁹ – trois octaves, après 1785 –, l'autre au Musée national des techniques – trois octaves, daté 1787 – (Inv. 01 611), celui du musée de la Musique disposant de la plus grande étendue – quatre octaves et demie.

xix^e siècle

Au temps du quatuor et de l'orchestre symphonique

Bien que largement représentée dans les collections du musée en raison de son histoire liée au Conservatoire de Paris, la lutherie française manquait encore d'instruments restés dans leur état de création. Il faut donc se réjouir de l'achat d'un exceptionnel violon de Nicolas Lupot, construit en 1803 (cat. p. 164) durant les premières années de son installation parisienne. Témoin de la pleine maturité du luthier, il dispose de son manche d'origine et s'inspire du travail de Stradivarius. Lupot fut le premier à prôner le respect des modèles crémonais⁴⁰, devenant, par le classicisme de sa facture et la diffusion de ses idées⁴¹, une sorte de maître à penser pour tout le xix^e siècle. La viole sans coins de François Chanot (1788-1825), datée 1818 (E. 996. 7. 2), est en quelque sorte l'application à l'instrument basse des principes exposés dans son brevet de l'Académie des sciences de 1817 pour le violon et expérimentés dans plusieurs instruments conservés⁴².

L'ensemble composé d'un violon et d'un alto* exécuté par Hippolyte Chrétien Silvestre⁴³ pour l'Exposition universelle de 1889 (E. 992. 12. 1-3), a été acquis pour démontrer l'émulation suscitée par ces grandes manifestations industrielles du xix^e siècle. Aux côtés des instruments de J. B. Vuillaume, grand novateur de ce siècle, cet ensemble demeuré dans son état original montre combien ce luthier lyonnais a cherché à se surpasser. La collection d'archets des xviii^e et xix^e siècles, acquise en 1997 (cat. pp. 170, 177), permet quant à elle de diversifier la collection déjà remarquablement démonstrative du musée (trois centaines).

Les guitares de l'époque romantique étaient très nombreuses dans l'ancien fonds du musée. Elles permettaient d'expliquer largement la nouvelle vogue de l'instrument dans les salons bourgeois. Parmi une production courante assez stéréotypée, René Lacôte (actif entre 1820-1853) fut au contraire un luthier très créatif⁴⁴, qui s'associa à des musiciens de grand renom pour mettre au point puis diffuser ses innovations. En témoigne une guitare à sept cordes ayant appartenu au guitariste virtuose Napoléon Coste (1806-1883), et dont l'intérêt réside dans la présence d'un système de chevalet et de cordier fixé au pied de l'instrument, ainsi que d'un repose-doigt en érable, dispositif que l'on retrouve sur quatre autres instruments du musicien mais aussi sur une guitare qu'il donna de son vivant au musée (E. 173). L'étape suivante, celle de la guitare classique au sens où nous l'entendons depuis le musicien espagnol Francisco Tárrega, ne pouvait être explicitée au musée que par la guitare Torrès de Jean Lafon. L'acquisition de deux guitares* d'Antonio Torrès, 1882 et 1885⁴⁵ (E. 990. 7. 1 et 987. 1. 1), grâce à des modèles différents, a permis que cette révolution (caisse ample, barrage intérieur en éventail) soit présentée dans ses variantes.

De la même façon, de nombreuses harpes à pédales aux systèmes chromatiques toujours plus perfectionnés manquaient pour montrer l'incessante recherche mécanique qui a caractérisé cet instrument à partir de la fin du xviii^e siècle. Son intégration dans la musique de chambre et à l'orchestre fut à ce prix. Pour figurer aux côtés des nombreuses harpes à crochets, les acquisitions se sont portées sur le système à béquille – harpe* Cousineau père, fin du xviii^e siècle (E. 985. 2. 1) –, le système à chevilles tournantes – harpe* Cousineau fils, vers 1820 (E. 991. 11. 1) –, mais aussi la harpe à cordes croisées – modèle* Pleyel-Gustave Lyon⁴⁶, vers 1900 (E. 996. 3. 1) – et tout récemment le grand modèle gothique à double mouvement d'Érard, sans doute le plus célèbre encore aujourd'hui (E. 999. 3. 1).

Le système Boehm est à la flûte traversière ce qu'est le piston aux cuivres. Or aucun instrument provenant de l'atelier du génial innovateur n'existait au musée. L'acquisition d'un spécimen, réalisé en 1865 à Munich sous la marque Boehm et Mendler* (E. 988. 8. 1), met en évidence les principes

acoustiques qui bouleversèrent progressivement l'instrument⁴⁷. Un ensemble de flûtes traversières du XIX^e siècle, de systèmes variés (E. 994. 7. 3 à 20), et une flûte traversière Lot, 1874 (E. 997. 9. 1), montrent que l'adoption de ce système par les autres facteurs fut lente et progressive. Un hautbois* à neuf clefs (E. 992. 7. 1) de Jean-Louis Tulou, musicien et facteur dont le musée possédait déjà deux flûtes⁴⁸, témoigne précisément de la résistance opposée par certains musiciens aux principes expérimentés par Boehm et qu'il destinait pourtant à tous les bois. L'acquisition d'un basson* moderne de Heckel (E. 991. 13. 1) met d'autre part en relief les différences techniques et esthétiques qui l'opposent aujourd'hui, dans l'orchestre symphonique, au modèle français système Buffet joué encore dans certains grands orchestres de l'hexagone.

Quasi absents des collections il y a encore dix ans, les instruments à anches libres, dont le rôle social fut pourtant si grand au XIX^e siècle, commencent à être collectés plus systématiquement et devraient former au musée plusieurs sections des réaménagements en cours. Un premier ensemble (voir cat. pp. 186, 211) de trente-sept accordéons diatoniques (E. 995. 29. 1-37) illustre le rôle de cet instrument dans les salons de la bourgeoisie européenne, entre 1835 et 1865. Concertinas d'époques et de tessitures non encore représentées dans les collections (cat. p. 212), bandonéon allemand de l'entre-deux-guerres évoquant les fêtes populaires de Bavière (cat. p. 214), tous incarnent le rôle social de la danse.

Alors que l'harmonium eut un rôle majeur de diffusion du grand répertoire dans les nouvelles classes aisées à partir du milieu du XIX^e siècle, même ses plus grands inventeurs, Alexandre et Debain, n'étaient que très timidement représentés au musée⁴⁹. À partir de l'année 1986, une dynamique fut impulsée par legs (harmonium Kasriel), par don (Mustel) et par achat (piano harmonium Alexandre). En 1988, deux opportunités furent également saisies : le don d'un grand instrument de V. Mazet, facteur à Bruxelles, tandis qu'un petit orgue-harmonium du mécanicien Alphonse Changuion (ill. 5), construit à Lyon en 1847 pour le comte de Paris, entra dans les collections grâce à la direction du Patrimoine qui en avait fait l'acquisition en vente publique. L'instrument est remarquable à la fois par sa miniaturisation et par la recherche exceptionnelle de son aspect mobilier. En palissandre sculpté de motifs inspirés du Moyen Âge, de la Renaissance et du style Boulle, il porte autour de la caisse les noms de compositeurs célèbres du répertoire lyrique dont il fut certainement un véhicule raffiné⁵⁰. Depuis, des instruments aussi différents qu'un harmonium monumental Alexandre père et fils, fin du XIX^e siècle (E. 990. 12. 1), ou qu'un harmoniflûte Mayer-Marix, 1857, comblent lentement cette famille encore trop peu diversifiée.

Dans le domaine des pianos, l'école anglaise, longtemps rivale des inventeurs français, a retenu plusieurs fois l'attention des responsables du musée (Astor & Norwood, vers 1835; Ronald Steward, 1842; John Broadwood & Sons, 1850). Mais soulignons surtout la première acquisition d'un piano* viennois à queue, construit par Joseph Brodmann⁵¹ vers 1810 (E. 982. 6. 1), dont la qualité de facture exceptionnelle permet de faire revivre au sein des présentations, grâce à sa sonorité idiomatique, les œuvres de Beethoven. De la même façon, le musée a cherché à acquérir les modèles de pianos



Orgue-harmonium,
Alphonse Changuion, Lyon,
1847, E. 988. 19. 1.

Piano à queue, Érard, Paris,
1843, joué par Liszt,
E. 991. 7. 1.

romantiques français chers aux grands compositeurs, Érard pour Liszt (E. 991. 7. 1, daté 1843, utilisé pendant sa tournée lyonnaise) (ill. 6), Pleyel pour Chopin (E. 985. 1. 1), tout en réunissant systématiquement des exemplaires de ces deux firmes (une quinzaine de spécimens pour chacune des marques). Les pièces les plus significatives ont été aussitôt offertes en permanence aux visiteurs du musée, comme par exemple le piano bureau Érard 1855 ayant appartenu à Spontini (dépôt de la Bibliothèque-musée de l'Opéra, Inv. 330) ou le grand piano à queue Pleyel (D. 987.16.1) provenant de l'ensemble mobilier Second Empire de l'ancien ministère des Finances au Louvre. On retiendra ensuite un ensemble très diversifié de modèles de Jean-Henri Pape⁵² – modèles forme armoire, guéridon, console (E. 983. 6. 1, E. 986. 13. 1, E. 988. 17. 1, E. 988. 20. 1) –, qui permet de montrer son sens de la clientèle et la place éminente qu'il occupa entre Érard et Pleyel, tandis que des témoins de nombreux autres facteurs français commencent à composer un ensemble toujours plus représentatif (Tobias Schmidt, 1817; René Cochu à Troyes; Mussard, 1822; Roller & Blanchet, Blanchet fils; Caspers; Franck; Gaidon jeune, 1842; Boisselot & fils, Marseille, vers 1845; Eisenmenger; Seyrig). En l'espace de quinze ans, plus d'une quarantaine de pianos sont venus ainsi rejoindre les soixante-huit spécimens déjà présents.

45

xx^e siècle

Tradition, ruptures et nouvelles pratiques

En 1982, une cinquantaine à peine d'instruments concernait le xx^e siècle. Encore relevaient-ils tous de la lutherie et de la facture de tradition, dans la descendance des produits montrés à l'Exposition universelle de 1900. Ces vingt dernières années, en revanche, à partir d'un programme défini par des équipes successives dix ans durant, plus de trois cents instruments, dont beaucoup ont été offerts ou mis en dépôt, permettent d'illustrer l'orchestre symphonique de Stravinski à Boulez, la création contemporaine, mais aussi la musique amateur et la musique populaire amplifiée.

Dans la continuité des productions artisanales, la famille du quatuor s'est enrichie de deux violons de Paul Kaul, luthier très original dans ses modèles comme dans ses écrits théoriques (E. 988. 4. 1 et 988. 6. 1); de deux violons, 1901 et 1924, de la famille lilloise Hel récemment mise à l'honneur⁵³ (E. 996. 9. 1), d'un violon Amédée Dieudonné, 1948 (E. 996. 9. 1), et d'une contrebasse de Victor Quenoil, 1957 (E. 997. 11. 1). Remarquons aussi des achats réguliers dans le domaine des guitares classiques espagnoles et parisiennes, avec des exemplaires de Gelas, R. Bouchet, E. San Feliù, E. Garcia, Santos Hernandez, F. Simplicio, D. Giaccopi, Arias et Ramirez, Gomez-Ramirez.

Parmi une dizaine de pianos du xx^e siècle, un piano pneumatique système Duo-Art, Aeolian de Georges Steck, New York, vers 1920 (E. 996. 19. 1), un piano droit reproducteur, Aeolian de Georges Steck, New York, vers 1910, et un piano Disklavier Yamaha, Japon, 1994 (E. 994. 10. 1), illustrent les nouveaux usages de l'instrument.

Les instruments de jazz réunissent des guitares Gomez-Ramirès, 1932 (E. 994. 12. 1), Selmer, 1933 (E. 994. 21. 3), Gibson, vers 1950 (E. 997. 30 et 997. 8), Chauvet-Favino et plusieurs exemplaires parisiens de l'atelier Jacobacci. Plusieurs banjos, des saxophones Raymond Dubois et Leblanc, une trompette de James Warren (E. 995. 12) et un

Batterie de jazz, France, vers 1930, E. 996. 4.2.



ensemble varié de batteries couvrant une période allant de 1915 à 1975 (ill. 7) donnent les premiers fondements à cette section qui ne comportait jusque-là qu'une guitare Selmer ayant appartenu à Django Reinhardt.

Les percussions de l'orchestre moderne se sont enrichies du don exceptionnel d'instruments provenant de la collection personnelle d'Edgar Varèse (E. 995. 28. 1-39) et permettant d'évoquer dans les présentations *Ionisation*, son œuvre manifeste : sirènes, sifflets, tôle et tubes métalliques, claves, claquois, maracas, gongs et tam-tam, fouets, métronomes, cloche, cencerro sont en effet venus compléter un prêt* important du service de l'équipement artistique de la maison de Radio France (clavier Mustel, caisses claires, tambours, gongs, tam-tam, cymbales, enclumes, gueros, triangles, cloches, tubes, grelots, fouets).

Mais le domaine des instruments électriques et électroniques restait entièrement à constituer. Des ondes Martenot* (E. 982. 9. 1) réalisées par Maurice Martenot en 1950 et une clavioline* de Constant Martin, 1947 (E. 985. 14. 1), sont les premiers achats dans ce sens. Cependant, c'est sous l'impulsion des études menées pour les expositions permanentes du musée de la Musique qu'un véritable programme d'acquisitions a été conçu puis mis en œuvre en 1992⁵⁴.

Theremin R.C.A.*, 1929 (994. 2. 1), paléo-clavioline de Martin et Petitqueux, ondioline de Georges Jenny vers 1950, autre ondioline (995. 23. 1); orgues électroniques américains de Hammond vers 1935 (E. 995. 18. 1), ou français de Dereux et de Constant Martin pour les années 1950, illustrent les innovations de la première partie du siècle. Les recherches électroacoustiques et l'avènement des synthétiseurs électroniques sont ensuite représentés peu à peu par des matériels souvent mis à disposition par les créateurs et les laboratoires eux-mêmes : modulateur en anneau de Harald Bode, 1963; synthétiseur Moog mis au point en 1964; violon* électronique de Max Mathews et du Bell Laboratory de Stamford, 1973; prototype de l'équipement de l'UPIC* (Unité polypédagogique et informatique du CEMAMu⁵⁵ de Xenakis); Thereminvox* modèle Big Briar 1992, ondes* Martenot modèle numérique, synthétiseur* modulaire E-Mu de Frank Zappa (ill. 9); synthétiseur* Yamaha, avec guitare et saxo Midi (E. 994. 11. 1-4), console* d'ordinateur IBM 704 et station* musicale et flûte* 4 X de l'IRCAM (E. 996. 29. 1-6).

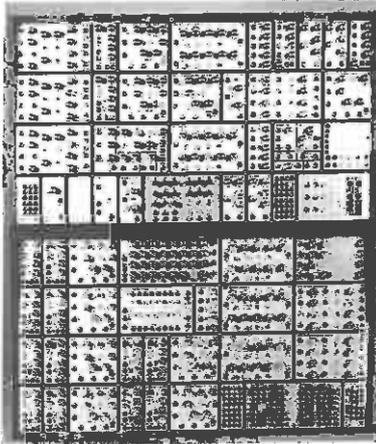
L'enrichissement dans le domaine des guitares électriques est d'autre part constant depuis 1994, opéré en pleine concertation avec le musée des Musiques populaires de Montluçon où une typologie tendant à l'exhaustivité est en cours de réalisation depuis l'impulsion donnée par l'exposition temporaire « Guitares, guitaristes et bassistes électriques » en 1998⁵⁶. Une trentaine d'instruments, dont quatre basses, ébauche ainsi une évocation des productions américaines, françaises et allemandes, des modèles électroacoustiques de Gibson en 1937, en passant par les Fender* des années 1950-1960 (ill. 8), les Rickenbacker des années 1970 (cat. pp. 242, 251), et pour l'Europe les Höfner*, Hopf*, et Jacobacci*.

Refermant en quelque sorte la boucle, les premières tentatives de reconstruction d'instruments anciens destinés à la redécouverte des répertoires baroques – clavecin anonyme, fin du XIX^e siècle



Guitare électrique
« Stratocaster » série L,
Fender, États-Unis, 1954,
E. 994. 21. 1.

Synthétiseur modulaire
E-Mu ayant appartenu
à Frank Zappa, États-Unis,
E. 992. 23. 1.



Tambour à fente zoomorphe,
Zaïre, vers 1900,
E. 997. 10. 1.

(E. 998. 4. 1); virginal ottavino réalisée par la maison Gaveau sur les conseils d'Arnold Dolmetsch en 1914; clavecin Pleyel 1926 « grand modèle de concert » répondant, avec son jeu de seize pieds, aux prescriptions de Wanda Landowska et aux œuvres de Manuel de Falla et Francis Poulenc – témoignent de l'état des connaissances et des goûts au début du xx^e siècle. On peut mesurer ce qui les sépare des fac-similés réalisés au début des années 1990 pour le musée de la Musique, à des fins de recherche expérimentale et de pédagogie : trois clavecins* d'après des originaux de Jean-Claude Goujon (Paris, avant 1749), Vincent Tibaut (Toulouse, 1691), Carlo Grimaldi (Messine, 1703); un clavicorde*, modèle du xviii^e siècle; un luth d'après Jacob Hess (Venise 1586), un théorbe d'après Matteo Sellas (Venise, vers 1640), un violon d'après Guarneri del Gesù (Crémone, 1742), un ceterone d'après Gironimo Campi (Florence, début xvii^e siècle) seront bientôt entourés d'instruments à vent. Dans quelques décennies, ils figureront probablement dans les collections pour témoigner de l'état de la facture instrumentale d'après modèles historiques dans les dernières années du xx^e siècle.

Dépassant le domaine proprement dit de la facture instrumentale, mais touchant l'histoire de la musique et de sa diffusion, les instruments de reproduction ont commencé leur entrée au musée grâce à un dépôt en 1995 de quelques prototypes de premier plan provenant du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France. Ils ont été complétés par un magnétophone Tolana (1955), des enceintes Elipson (vers 1950), une série de microphones, un électrophone Teppaz (vers 1960), un magnétophone à cassettes Philips (1963) et un lecteur de disques compacts, autant de moments clés dans l'évolution des pratiques d'écoute et de diffusion populaires.

Les musiques du monde

En 1973, alors que le musée comportait 2 700 instruments, 350 seulement représentaient les musiques non occidentales. Rares avaient été les acquisitions dans ce domaine depuis les grandes expositions universelles du xix^e siècle. Le développement du département d'ethnomusicologie du musée de l'Homme n'avait d'ailleurs pas incité les responsables du Musée instrumental à poursuivre l'œuvre des fondateurs, d'autant que les pièces majeures de la rue de Madrid avaient été mises en dépôt au Trocadéro en 1933. Durant les années de planification du musée de la Musique, un important travail de recensement et d'analyse avait été opéré, permettant une collaboration entre les deux institutions. Le retour de certaines pièces du dépôt apparaissait vite comme indispensable aux nouvelles présentations. C'est ainsi que les seize instruments formant le magnifique gamelan* javanais (E. 1115-1130) offert au musée en 1887 rejoignirent les expositions permanentes en 1995.

L'arrivée d'un ethnomusicologue dans l'équipe du musée à partir de 1994 impulsa une dynamique nouvelle : quelque soixante-dix pièces ont été acquises en cinq ans, la politique d'expositions temporaires sur les cultures non occidentales favorisant également ces enrichissements faits en pleine concertation avec le musée de l'Homme et le musée du quai Branly.

L'Afrique a été la plus prospectée, avec des percussions très variées, témoignages la plupart du temps du xx^e siècle : xylophone (E. 994. 4., E. 995. 13), hochet du Gabon, darabukka du Maghreb (996. 22), tambour à fente du Zaïre (ill. 10), tambours de Centre Afrique (E. 996. 13), tambour de poitrine « nfunkula » du Zaïre et tambour « baoulé » de Côte-d'Ivoire, tous deux du xix^e siècle

(E. 996. 22 et 30). Mais d'autres instruments africains ont intéressé le musée, telles des flûtes du Cameroun (E. 996. 14) et huit harpes d'Afrique centrale acquises à l'occasion de l'exposition *La parole du fleuve*, organisée au musée en 1999⁵⁷.

Le Moyen-Orient est présent grâce à un tambour de Syrie (E. 996. 12), un luth « Târ » fait par Jà far-e Sariet à Téhéran, vers 1960 (E. 997. 7. 1-2), et d'autres luths de même provenance (E. 998. 14. 1 et 2). L'Asie s'enrichit d'une série de bols musicaux réalisés vers 1970 à Katmandou (995. 8. 1-21) et de trois cymbales chinoises, tous d'usage liturgique. Provenant du continent indien, trois exceptionnelles cithares tubulaires « rudra-vinâ » provenant du Rajasthan, et dont la plus ancienne date probablement du XVII^e siècle, sont emblématiques de la musique savante de l'Inde. D'autres instruments à cordes, dont l'époque de construction va des années 1880 à nos jours, montrent des aspects très divers des pratiques hindoues qui devraient être à l'honneur dans une prochaine exposition du musée de la Musique : luth « rebab » du Bengale, vers 1880 (E. 996. 11. 1) ; luth et vièles (E. 996. 8. 1-4) de la première moitié du XX^e siècle ; vièle « Sorud » construite par Jân Mohammad à Karachi, vers 1992.

Archives de la facture instrumentale française : conditions sociales d'exercice et histoire technique des métiers

En 1984, les héritiers du luthier du Conservatoire Émile Français firent don d'un fonds d'archives historiques permettant de retracer l'activité de l'atelier fondé par Nicolas Lupot en 1796, transmis aux familles Gand, Bernardel, Caressa puis Français, durant un siècle et demi. Les registres matricules des instruments neufs, les registres de ventes et de réparation, sont d'un intérêt inestimable pour la recherche. De la même manière, un lot d'archives a été offert par le légataire universel la famille Chanot-Chardon, qui s'est illustrée en lutherie et en restauration. Correspondances et livres de comptes sont dorénavant disponibles, au moment où paraît une monographie très documentée sur cet atelier⁵⁸. La fermeture définitive de la maison Martin a été également l'occasion d'acquérir un lot appréciable d'outillage (E. 989. 5. 1 à 5), de pièces détachées et de mobilier d'atelier, qui permettent l'évocation du métier de facteur et réparateur de harpes tel qu'il était pratiqué depuis le siècle dernier. Le dernier directeur de la manufacture de pianos Oury a de même offert aussi bien de l'outillage, des séquences de fabrication de pianos, que des tarifs et éléments publicitaires de cette marque parisienne (E. 988. 10. 1-105).

Rejoignant l'impressionnant fonds de dessins techniques liés à la maison Pleyel (982. 18 1-954), un projet de décor de piano Pleyel, vers 1925, par Louis Süe et André Mare (E. 992. 3. 1) confirme combien cette maison confia l'aspect mobilier de ses instruments aux meilleurs décorateurs. Outillages et gabarits de luthiers en violon sont entrés à plusieurs reprises au musée (1991, 1992 et 1995), tandis qu'il faut donner une place tout à fait à part au carnet de modèles du luthier en guitare Robert Bouchet (988. 11. 1). Sorte de livre de raison très personnel de l'artisan, un tel document n'a pas de prix pour comprendre sa personnalité et sa production. Saluons enfin l'acquisition d'un monocorde d'accord de Longmann & Broderip à Londres, fin du XVIII^e siècle, d'une règle à transposer et d'une règle à harmoniser (E. 997. 20. 1-5), dispositifs qui ouvrent des perspectives sur l'histoire de l'apprentissage musical, de même que les quelques planches didactiques extraites de méthodes et traités acquises en 1996 et 1997. Évoquant enfin autant l'atelier que la boutique de marchand d'instruments, une très plaisante enseigne datant de la fin du XVIII^e siècle (ill. 11) n'a d'équivalent que celle du musée Carnavalet⁵⁹.



Enseigne de marchand
d'instruments, France,
fin du XVIII^e siècle,
E. 996. 15. 1.

Images de la musique : du portrait au témoignage social

En 1986, grâce à l'appui du ministère de la Culture et l'action de ses directions, une part importante de la collection musicale d'André Meyer put être acquise puis attribuée à plusieurs de ses établissements. Le Musée instrumental bénéficia à cette occasion d'une cinquantaine d'œuvres d'art (E. 986. 1. 4-52). Tout d'abord une dizaine de portraits charges en plâtre par Dantan jeune⁶⁰, représentant Batta, Collinet, Dragonetti, Habeneck, Paganini, Tolbecque, Tulou, Vieuxtemps⁶¹. Beaucoup ont été insérés dans les présentations du musée⁶². Ensuite, deux peintures anonymes représentent respectivement Viotti⁶³ et Chopin. Elles ont plus un intérêt documentaire que pictural. Parmi une trentaine de dessins et gravures où les portraits de musiciens sont les plus nombreux (Jean-Henri D'Anglebert d'après Mignard, Michel Richard de Lalande d'après Santerre, Jean-Féry Rebel d'après Watteau, Marin Marais d'après Bouys, André-Modeste Grétry d'après Moreau le Jeune, Francesco Geminiani d'après Bouchardon), certains présentent une réelle originalité. Par exemple François Adrien Boieldieu par Boilly, Ferdinand Hérold par Dupré, Charles-Philippe Lafont par Xavier Leprince⁶⁴, Ferdinando Paër et Nicolo Paganini par des artistes anonymes, Hector Berlioz par Coignet, Ambroise Thomas caricaturé par Flandrin, Gabriel Fauré caricaturé par Villa, Maurice Ravel au Belvédère par L. A. Moreau, Igor Stravinski silhouetté par Larionov, Dimitri Chostakovitch par Rémusat, Arnold Schoenberg, Alban Berg et un quatuor à cordes par Dolbin (ill. 12), Roger Désormière dirigeant *Noces* de Stravinski par un anonyme.

Par ailleurs, plusieurs scènes musicales ajoutent à leur intérêt documentaire un style graphique de qualité : un *Concert sous un portique*, donné provisoirement à un artiste vénitien du xvi^e siècle ; un joli

dessin de Charles Louis Desrais, *Une joueuse de glasharmonica*, que nous pensons pouvoir représenter Marianne Davies (1744-1792), virtuose de l'instrument qui impressionna Leopold Mozart et ses enfants lors de leur séjour à Londres et qui se produisit à Paris en 1764⁶⁵; enfin, une aquarelle d'Eugène Lami, montrant avec humour l'effarement d'un *Groupe d'auditeurs au Conservatoire* dans l'ancienne salle si renommée, durant la première audition de *la Symphonie en la* de Beethoven (ill. 13).

Le décret du 19 décembre 1995 portant création de l'Établissement public de la Cité de la musique, stipule à l'article 18 qu'il reçoit la garde des collections appartenant au Conservatoire, la propriété de ces collections étant transférées à l'État. Aux collections instrumentales de l'ancien Musée instrumental, il faut donc adjoindre les collections d'œuvres d'art autrefois conservées dans les locaux de l'administration du Conservatoire, certaines accrochées dans les bureaux du personnel de direction. Le musée de la Musique assure désormais la conservation de deux cent soixante-treize tableaux, sculptures, dessins et estampes (E. 995. 6) qui retracent pour une grande part l'histoire de cette prestigieuse école d'enseignement musical. Tout d'abord des œuvres liées à l'architecture des différents sites du Conservatoire : deux très grands tableaux peints par Gioacchino Serangeli (1768-1852), *Orphée suppliant* et *Sophocle plaidant sa cause devant l'aréopage*, offerts par l'Empereur en 1812 et 1814 pour le grand escalier de la nouvelle bibliothèque du Conservatoire, boulevard Poissonnière; des bustes d'Amphion et

B. F. Dolbin, Schoenberg, Alban Berg et un quatuor, dessin à la plume, vers 1930
E. 986. 1. 40.

Eugène Lami (1800-1890), *Groupe d'auditeurs au Conservatoire au Première audition de la Symphonie en la de Beethoven*, dessin, 1840, E. 986. 1. 18.



d'Orphée, sculptés par Antoine Denis Chaudet (1763-1810) et participant au même décor monumental. La bibliothèque et les circulations du Conservatoire étaient ornées des bustes des grands musiciens et des directeurs de l'institution. Plusieurs campagnes de commandes en témoignent, notamment entre 1865 et 1867, parmi lesquels on relève les noms de Dantan jeune, Oliva, Oudiné, Eude, Lescorne, Iguel. Également liés à l'histoire des pédagogues du Conservatoire, huit petits médaillons* en plâtre réalisés en 1822 par A. J. M. Romagnesi donnent les portraits de profil de J. L. Tulou, J. F. Lesueur, F. Duvernoy, C. H. Plantade, C. P. Lafont, D. F. Dauprat, A. F. Habeneck et G. Vogt⁶⁶.

Beaucoup plus importants au plan artistique, on relèvera le très célèbre portrait dessiné de Luigi Cherubini par J. D. Ingres (esquisse préparatoire exécutée en 1835 à Rome en vue de son portrait officiel⁶⁷) et le dessin d'une grande expressivité d'Horace Vernet réalisé sans doute à la fin de la vie du directeur du Conservatoire. Quelques beaux portraits peints sont également à retenir, tel celui de Rodolphe Kreutzer par Eugène Louis Coedes, ceux de François-Adrien Boieldieu par Riesener (E. 995. 6. 11), Giacchino Rossini* par Ary Scheffer, Georges Bizet* par Charles François Sellier⁶⁸ et enfin Gabriel Fauré par le célèbre peintre américain John Singer Sargent (Ill. 14).

En dehors du dépôt d'une dizaine de tableaux venus enrichir les thématiques d'exposition (telle la copie du portrait de Rameau par Aved provenant de la Bibliothèque-musée de l'Opéra, ou le portrait de Chopin attribué à Thomas Couture provenant du Musée national du château de Versailles), deux achats ont été réalisés également dans la perspective des nouvelles présentations : un buste de Camille Pleyel*, par Dantan jeune, exécuté en 1856⁶⁹ (E. 992. 20. 1) et un amusant tableau commémoratif d'Adophe Yvon (1817-1893), représentant *Berlioz et Paganini** dans la salle du Conservatoire, après la première d'*Harold en Italie*⁷⁰. Plus récemment, le musée a porté ses efforts sur des tableaux importants, allégorie du xvii^e siècle (cat. p. 146), portraits et scènes de genre du xviii^e siècle (cat. pp. 148, 150), tandis qu'une esquisse à la sanguine de Marcel Baschet (1862-1914) pour son portrait de Claude Debussy peint en 1884 (offert en 1996 au musée d'Orsay et dont une version au pastel est entrée au Musée national du château de Versailles en 1936⁷¹), est venue compléter l'iconographie et les souvenirs de ce musicien déjà présents dans les collections, notamment une grande esquisse sur toile par Paul Robert.

Les perspectives

En moins d'une génération, le musée a vu plus de mille œuvres entrer dans ses collections, soit presque un cinquième de son inventaire. Six cents instruments, dont la moitié ont été produits au xx^e siècle; plus de trois cents œuvres visuelles, des dizaines d'objets documentaires ou techniques. Si de nombreux objectifs fixés au moment de la programmation du nouveau musée ont été réalisés, certains n'ont pas encore été totalement atteints.

Les violes et les vents de la Renaissance, les violons à montage original et les basses de violon sont encore sous-représentés. La lutherie courante de centres régionaux, tel Mirecourt (ville qui dans l'intervalle, d'ailleurs, s'est dotée d'un musée très représentatif), manque encore face aux pièces remarquables des écoles italiennes ou parisiennes. Les orgues, même s'ils posent d'inévitables problèmes d'encombrement, restent les grands absents des collections.

Les instruments des pratiques populaires urbaines sont aussi l'un des points vraiment faibles de



John Singer Sargent
(1850-1925),
Portrait de Gabriel Fauré,
huile sur toile, vers 1889,
E. 995. 6. 201.

la collection : les accordéons du bal musette à aujourd'hui ne doivent pas être collectés qu'à Tulle, où se prépare le Centre national de l'instrument. Les cornemuses, vieilles, instruments des cultures populaires régionales, tant pratiqués depuis le renouveau folk des années 1970, sont totalement absents des thématiques d'exposition et des collections. De même, les instruments mécaniques et reproducteurs sont actuellement en grande partie dans des musées privés ou d'associations. Enfin, comment ne pas s'ouvrir aux pratiques populaires contemporaines, celles des ensembles métissés que l'on voit sur le parc de La Villette ?

L'iconographie musicale, enfin, pourrait explorer d'autres domaines que le portrait : en mettant l'accent sur les scènes musicales, les lieux de la musique et ses circonstances, les rapports entre musique et art, la politique d'acquisition contribuerait dans ce domaine à restituer le contexte social des pratiques, la place de la musique dans les différentes cultures : de quoi amplifier encore sa vocation de musée de la Musique.

notes

- 1 | Florence GÉTREAU, « Note préliminaire sur le développement des collections du Musée instrumental », 15 novembre 1982, 11 pages dactylographiées, archives du musée de la Musique.
- 2 | Florence GÉTREAU, « La collection de Geneviève Thibault de Chambure », dans *Aux origines du musée de la Musique. Les collections du Conservatoire. 1793-1993*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 356-364.
- 3 | Les instruments nouvellement acquis et intégrés aux présentations permanentes du nouveau musée sont indiqués par un astérisque (*)
- 4 | Il y a fort longtemps, déjà, que Joël DUGOT avait attiré l'attention des spécialistes et des luthistes sur ces rares cordes pincées : voir ses « Notes organologiques », *Musique ancienne*, n° 14, 1982, p. 45-48.
- 5 | *Musée de la Musique. Guide*, Paris, Cité de la musique – Réunion des musées nationaux, 1997, p. 45, *reprod.*
- 6 | Voir la notice de Joël DUGOT dans *La Facture instrumentale européenne : suprématies nationales et enrichissement mutuel*, catalogue d'exposition, Paris, Musée instrumental, 1985, p. 57-58.
- 7 | E. 1028.
- 8 | *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 47, *reprod.*
- 9 | Voir la notice de Pierre ABONDANCE dans le *Petit Journal* de l'exposition « Acquisitions récentes 1982-1984 », Paris, Musée instrumental, 1984.
- 10 | E. 633.
- 11 | Joël DUGOT, 1982, ouvrage cité, p. 46, *reprod.*
- 12 | Michel HUYNH, « Les instruments de musique de Pierre Révoil et d'Alexandre-Charles Sauvageot », *Revue du Louvre*, n° 3, 1997, p. 48-49.
- 13 | E. 1271.
- 14 | Pierre ABONDANCE rapprocha cet instrument du cistre estampé et daté 1574 conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Voir sa notice dans *La Facture instrumentale européenne*, ouvrage cité, p. 132-134.
- 15 | E. 1538.
- 16 | On observe le même modèle de guitare sur une peinture célèbre d'Evaristo Baschenis (1617-1677) : *Academia musicale di Bonifacio e Ottavio Agliardi*, vers 1660, coll. privée. Voir Marco ROSCI, *Evaristo Baschenis. Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1985, n° 6, p. 76.
- 17 | Une autre guitare de Jean-Nicolas Lambert était entrée au musée en 1979, dans le cadre de la dation Thibault de Chambure (979.2.55).
- 18 | M. HUYNH, ouvrage cité, p. 50-53.
- 19 | Edmond HARAUCOURT, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue des bois sculptés et meubles*, Paris, Musées nationaux, 1925, p. 243-244. Pour trois au moins, les marques et dates n'avaient pas été déchiffrées.
- 20 | Le catalogue de la vente de cette collection (Paris, Hôtel Drouot, 28 au 28 mai 1888) précise sous le n° 29 que l'instrument est de forme bateau, à tête sculptée, et daté 1670. Le millésime étant difficile à lire sur l'instrument récemment acheté, les présomptions semblent fondées.
- 21 | Günther HELWIG, *Joachim Tielke. Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit*, Franfort-sur-le-Main, Verlag das Musikinstrument, 1980.
- 22 | Irmgard OTTO, Olga ADELMANN, *Staatliches Institut für Musikforschung. Katalog der Streichinstrumente*, Berlin, Preussischen Kulturbesitz, 1975, p. 88-89.
- 23 | Prémption lors de la vente publique, Paris, Hôtel Drouot, 31 octobre 1986, Alain Cardinet c.p., s.n., *reprod.* en couleur avec deux vues différentes. Voir Edwin M. RIPIN, « The Surviving Œuvre of Girolamo Zenti », *The Metropolitan Museum Journal*, VII, 1973, p. 72-87 ; Donald H. BOALCH, *Makers of the Harpsichord and Clavichord. 1440-1840*, Charles Mould ed., Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 688-689.
- 24 | Sur cette collection, voir François LESURE, avec le concours de Madame FROMRICH-BONEFANT, *Collection musicale André Meyer. Manuscrits-Autographes-Iconographie*, Abbeville, 1960, suppl., 1973.
- 25 | *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 87, *reprod.*
- 26 | Récemment restaurée dans le cadre de l'Institut français de restauration des œuvres d'art, cet unique instrument a fait l'objet à cette occasion d'une étude historique de premier plan mettant en lumière la formation de ce facteur d'orgue, fils d'orfèvre, ce qui explique le luxe du décor d'écaïlle et d'argent. Voir le dossier rédigé pour son diplôme par Élisabeth Grall en 2000.
- 27 | M. HUYNH, ouvrage cité, p. 50-51, *reprod.*
- 28 | *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 79, *reprod.*
- 29 | Voir notre notice dans le *Petit Journal* de l'exposition « Acquisitions récentes. 1982-1984 », Paris, Musée instrumental, 1985. Nous en devons les précisions biographiques à Vivienne Miquet, conservateur aux archives de Seine-Maritime.
- 30 | Voir *Catalogue du Musée instrumental de M. Adophe Sax*, vente à Paris, Hôtel Drouot, 4-6 décembre 1877, n° 17, « Grande flûte en ébène, avec patte et garniture en ivoire, une clef, Fortier ».
- 31 | *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Fech-Katalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Österreich-Ungarn*, Vienne, Selbstverlag der Ausstellungs-Commission,

1892, p. 181-188. Cette collection comporte cinq pochettes du ¹⁸e siècle, un violon muet et un violon double, une petite viole d'amour, deux cistres italiens du ¹⁸e siècle, un cistre à clavier anglais, deux guitares, deux luths théorbés et un théorbe du ¹⁸e siècle, trois harpes et deux tympanons, une vielle à roue de P. Louvet, une épinette vénitienne du ¹⁸e siècle, un cornet en ivoire, deux olifants d'ivoire du ¹⁸e siècle aux armes du Portugal et du Brésil, trois cors d'appel (dont un de M. L. Schneider, Vienne, 1713, et un autre de J. W. Haas, Nuremberg), un cor d'appel en verre de Venise, un buccin de Tabard à Lyon, une trompette de cavalerie de P. Schöller à Munich, deux flûtes traversières dont une en porcelaine, quatre flûtes à bec dont une de Heitz, deux flûtes doubles, trois musettes de cour en ivoire, un hautbois portant des armes, quatre cornes d'appel, trois tambourins de Provence et une timbale orientale, quelques instruments miniatures.

32| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 129, reproduit.

33| Archives de Paris, Dc 6 19, fol 237.

34| Archives nationales, Y 5005/B. Acte découvert par Jean Jeitsch.

35| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 123, reproduit.

36| Florence GÉTREAU, 1996, ouvrage cité, p. 45.

37| Voir Albert COHEN, *Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton University Press, 1981, p. 66.

38| *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, [...] exposés dans le Salon du Musée central des Arts, le 1er Thermidor an VI de la République*, p. 7, n° 40.

39| Voir *Die Klangwelt Mozarts*, catalogue d'exposition, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1991, p. 317, n° 252, reproduit.

40| Une note autographe du luthier, intitulée « Mesures des violons de Stradivarius grands & moyens patrons », en témoignage (Paris, Bibliothèque nationale de France, musique, vol. 69, lettre autographe 4).

41| *La Chélonomie ou le parfait luthier*, publié en 1806 par l'Abbé Sibire, constitue une sorte d'enquête ethnologique dans son atelier.

42| Sylvette MILLIOT, *Histoire de la lutherie parisienne du ^{xvii}e siècle à 1960*. t. I, *La Famille Chant-Chardon*, Bruxelles, 1994, p. 159.

43| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 225, reproduit.

44| Sylvie DUBOIS, René Lacôte et Étienne Laprivotte. *Deux luthiers parisiens du ^{xvii}e siècle*, mémoire de maîtrise, Paris, université de Paris Sorbonne, 1980.

45| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 135, reproduit.

46| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 127, reproduit.

47| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 81, reproduit.

48| E. 399, E. 474.

49| Un harmonium de Dietz (E. 1536) acheté en 1896, un de Debain (E. 1651) donné en 1902; un polkiorque de Cavallé-Coil et un harmonium de Deutschmann (Vienne, vers 1830; E. 1909 et 1910) donnés par Alphonse Mustel en 1934; un harmonium anonyme légué par Paul Cesbron en 1934; un harmonium Mayer-Marix acheté à la descendante de la maison Mustel en 1978.

50| Voir la notice de Josiane BRAN-RICCI dans *Un âge d'or des arts décoratifs. 1814-1848*, catalogue d'exposition (Grand Palais, 1991), Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 382-384, n° 217, ainsi que celle de Michel DIETERLEN dans *La Revue du Louvre* n° 4, 1990, p. 321.

51| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 161, reproduit.

52| Sur ce facteur, voir Catherine MICHAUD-PRADELLES, « Jean-Henri Pape. 1789-1875 », dans *Le Piano en France. Ses descendants jusqu'aux années trente*, Paris, Mairie de Paris, Discothèque des Halles, 1995, p. 106-114.

53| Voir *La Collection Hel. Instruments de musique anciens réunis par deux luthiers lillois*, catalogue d'exposition (Lille, musée de l'Hospice Comtesse, 1989), Lille, Éditions des musées de Lille, 1989.

54| Marc Battier, responsable de la documentation à l'IRCAM, en a été l'initiateur auprès de la Cité de la musique et du musée en 1991 et 1992.

55| Centre d'études de mathématiques et automatique musicales.

56| Voir le livre-catalogue publié à cette occasion par le musée de Montluçon.

57| Voir le catalogue édité par la Cité de la musique, 1999, n° 3 (E. 998. 18. 1), 19 (E. 996. 32. 1), 20 (E. 998. 13. 1), 109 (E. 996.14.1), 129 (E. 995. 13. 1), 133 (E. 998. 26. 1).

58| Sylvette MILLIOT, ouvrage cité.

59| *Instrumentistes et luthiers parisiens*, catalogue d'exposition, Paris, Délégation à l'Action artistique, 1988, p. 82, n° 52.

60| Sur les œuvres de ce sculpteur concernant des musiciens, voir H. Robert COHEN, « The musical world of Dantan Jeune : subtle distortions and giants reduced », dans Peter BLOOM, *La Musique à Paris dans les années 1830*, Stuyysant, Pendragon Press, 1987, p. 135-208; Philippe SOREL, « Le « musée Dantan », charges et portraits de musiciens », *Musique-Images-Instruments*, n° 1, 1995, p. 49-67.

61| Les portraits des instrumentistes à cordes sont publiés d'une part par François LESURE, *Collection musicale André Meyer*, ouvrage cité, p. 98, pl. 131, et dans son supplément, p. 90 et 113, pl. 248 et 252. Voir aussi nos notices dans *Instrumentistes et luthiers parisiens*, ouvrage cité, p. 226, n°s 255, 258, 259; p. 248, n° 297; *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 155, reproduit.

62| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 154-155, reproduit.

63| *Instrumentistes et luthiers parisiens*, ouvrage cité, p. 218, n° 241, reproduit.

64| *Instrumentistes et luthiers parisiens*, ouvrage cité, p. 222, n° 249, reproduit.

65| Voir *Mozart à Paris*, catalogue d'exposition (Paris, musée Carnavalet, 1991), Paris-Musées - Francis van de Velde, 1991, p. 105, n° 163.

66| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 150, reproduit.

67| *Instrumentistes et luthiers parisiens*, ouvrage cité, p. 230, n° 272, reproduit.

68| *Instrumentistes et luthiers parisiens*, ouvrage cité, p. 152, reproduit.

69| *Guide 1997*, ouvrage cité, p. 164, reproduit.

70| Florence GÉTREAU, « Berlioz et Paganini. Un double hommage », *Musique-Images-Instruments*, n° 1, 1995, p. 182-186, reproduit.

71| Xavier SALMON, *Musée national du château de Versailles. Les pastels*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 184-187, n° 60.

Flûte traversière

Jacques-Martin Hotteterre

« le Romain » (1674-1763) ?

Paris, entre 1707 et 1727 (?)

Musée de la Musique, Paris

E. 999. 6. 1

Achat en 1999

Sonne en *ré* au diapason *la* 402 Hz

Longueur de la tête : 223,3 mm

Longueur du corps : 330 mm

Longueur totale actuelle : 652 mm

Position actuelle du bouchon à partir du centre de l'embouchure : 13 mm

Deux corps en buis ; viroles

et cabochon en ivoire

Pied en ivoire et clef d'argent

reconstitués

Marque estampée sur chaque corps :

HOTTETERRE/JLR

Cette flûte est exceptionnelle en raison de sa paternité, de sa rareté et de son intégrité, même si elle fut retrouvée incomplète. Totalement inédite jusqu'en 1997, date à laquelle Ardal Powell la décrit sur son site Internet en précisant que son pied était manquant¹, cette flûte est la seule, parmi toutes celles qui portent le patronyme Hotteterre, à présenter les initiales JLR. Elles ne peuvent correspondre qu'à celles de Jacques Hotteterre « le Romain », le plus célèbre de la dynastie, connu comme musicien, pédagogue, compositeur et facteur. Hautbois de la Grande Écurie dès 1692, ordinaire de la Chambre du roi où il fut aussi apprécié tant comme joueur de musette que comme flûtiste, il fut aussi l'auteur de la plus ancienne méthode pour l'instrument (*Principes de la flûte traversière...*, 1707). Jacques Hotteterre a peut-être commencé à utiliser sa marque personnelle de facteur autour de 1707, lors de son installation rue Christine, afin de distinguer sa production de celle de son père Martin († 1712) et de son frère Jean († 1720), qui continuèrent à travailler ensemble rue de Harlay. En effet,

l'analyse des différentes marques de la famille Hotteterre montre que les fils et petits-fils d'une même branche de la généalogie, lorsqu'ils assuraient la continuité d'un même atelier, conservaient la marque de leurs antécédents². En 1715, alors qu'il est domicilié rue Dauphine, Hotteterre « le Romain » apparaît, selon le précieux témoignage du savant voyageur J.-F. von Uffenbach (1687-1769), non seulement comme un musicien au faite de sa renommée, mais aussi comme un facteur très productif : « De là j'allai chez M. hauteterre, flûte du roy, qui me reçut poliment chez lui rue Dauphine, mais d'une manière hautaine et faisant le distingué. Il me conduisit dans une chambre convenable où il me montra un grand nombre de belles flûtes trouvant beaucoup d'avantages à jouer des instruments construits de sa main. Il apporta ensuite ses compositions, dont cinq étaient éditées de très belle façon³. »

Ce modèle de flûte traversière est à rapprocher, par sa morphologie (notamment la virole centrale en miroir), d'un instrument marqué *Chevalier* (Museum of Fine Arts, Boston⁴) et de la seule flûte traversière estampée *Hotteterre* dont l'authenticité soit unanimement acceptée, celle qui est conservée au Landesmuseum de Graz⁵. Cependant, du fait de son capuchon plus court et cylindrique, le modèle conservé au musée de la Musique de Paris fait également penser aux flûtes traversières de Rippert⁶ et de Fortier⁷, tous deux actifs au début du XVIII^e siècle. Cette forme de capuchon ne semble apparaître qu'après la publication de la méthode de Hotteterre (1707), dont la gravure pédagogique présente un modèle encore bulbeux. Une esquisse dessinée d'Antoine

notes

1] www.baroqueflute.com/hotteterre. Le descriptif donne un tableau très complet de mesures et un relevé de la perce.

2] Tula GIANNINI, « Jacques Hotteterre le Romain and his father, Martin.

A re-examination based on recently found documents », *Early Music*, août 1993, p. 377-395.

3] Eberhard PREUSSNER, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach, aus einem Reisetagebuch [...] 1712-1716*, Cassel et Bâle, BVK, 1949, p. 128-129 : « Von hier ging zu Ms hauteterre flûte du roy, der mich zwar hofflich in seinem quartier a la rue dauphine aber etwas hochtrabend und vornehm thuend empfing, er führte mich in ein propre gemach und zeigte mir alda viel schöne flutes traverses die er selbst machet und besonders vortheil darin haben will, nachdem brachte er seine musicalischen Werke, davon er 5 mit ziehmlichem applausu ediert herbey [...] ». Nous avons retouché la traduction en français du passage cité par Valérie WINTELER, dans « Un Allemand à Paris en 1715 ou Hotteterre et Rippert au quotidien. Extraits du journal d'Uffenbach », dans *Flûte à bec et instruments anciens*, n° 28, 1989, p. 7.

4] Jane BOWERS, « New Light on the Development of the Transverse Flute between about 1650 and about 1770 », *Journal of the American Musical Instrument Society*, n° III, (1997), p. 5-56.

Bg détail de la virole centrale
Bd marque au fer du corps principal



Étude de l'émission acoustique de la flûte par antenne microphonique (36 micros, dispositif STSC, matériel Bruël-Kjaer). Chaque point de mesure enregistre les pressions acoustiques issues de la note émise par la flûte. Les localisations sont alors calculées et représentées en niveaux de couleur. Les niveaux de couleur de courbes isopression s'étalent de 81 à 87 dB. Pour la note ré 1 (la 402 Hz), toute l'énergie est rayonnée par l'embouchure.



Watteau (1684-1721), exécutée une décennie plus tard⁸, présente en revanche un patron comparable à cette flûte. Il paraît donc très plausible que cet instrument date de la deuxième décennie du XVIII^e siècle, mais il reste difficile de lui fixer un *terminus ante quem*, car on ne peut confirmer si la production de Jacques Hotteterre « le Romain » se maintint après 1728, date de son mariage. En effet, l'inventaire de ses biens dressé alors ne mentionne aucun instrument de sa fabrication (fait que l'on remarque à nouveau dans son inventaire après décès⁹).

Une observation attentive de l'instrument (matériaux, morphologie, traces d'outils) confirme cette datation tôt dans le siècle. L'aspect et la patine du bois rappellent les instruments de la dynastie Hotteterre, notamment leurs flûtes à bec. L'ivoire révèle sous la loupe des stries légèrement en relief caractéristiques d'un ivoire ancien (ou marqué par les intempéries). La perce, peu déformée longitudinalement, présente une légère ovalisation et des étranglements dus sans

doute à la contrainte des bagues extérieures. Elle montre des traces légèrement spiralées traduisant probablement l'utilisation d'un tour à la rotation lente, sans doute un tour à archet. Dans les différents corps, on observe les traces d'un outil de type racloir, attestant une finition manuelle de la perce.

En l'absence d'un instrument vraiment comparable, le pied manquant de cette flûte a été reconstruit par Claire Soubeyran à partir du modèle Hotteterre indiscutable du musée de Graz. Les proportions importantes (volumétrie des moulures, longueur) et l'étroitesse de la perce choisie rendent compte du résultat de recherches futures.

F. G. et C. S.

5| Ardai POWELL, « The Hotteterre Flute : Six Replicas in Search of a Myth », *Journal of the American Musicological Society*, XLIX, 1996, p. 225-263.

6| Glasgow, Museums and Art Galleries. Voir Jane BOWERS, ouvrage cité, p. 23.

7| Musée de la Musique, E. 984.8.1. Sur l'activité de ce facteur, voir Florence GÉTREAU, *Aux origines du musée de la Musique [...]*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 355.

8| Florence GÉTREAU, « Watteau et la musique », dans *Watteau*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1984, p. 540. Cette feuille, conservée au Fitzwilliam Museum de Cambridge, a été utilisée dans deux tableaux au moins de l'artiste (*La Déclaration* et *Le Concert champêtre*), datés vers 1716-1717 par la critique. Voir ce même ouvrage, p. 351, notice 45, et Jane BOWERS, ouvrage cité,

p. 18-19, reproduit.

9| Tula GIANNINI, ouvrage cité, p. 394-395.



G Note *so/ 1* : l'énergie est rayonnée par l'embouchure et les trous de jeu ouverts mais très peu par le pied. Cet instrument présente des qualités acoustiques et musicales exceptionnelles (facilité d'émission, justesse, homogénéité de timbre et de puissance).
D Radiographie de profil.

note de l'éditeur

Cette flûte a été étudiée et enregistrée en novembre 2000. Les documents écrits et sonores sont accessibles au centre de documentation du musée.



Guitare

Jean-Baptiste Voboam
(après 1671 – après 1731)
Paris, 1708

Musée de la Musique, Paris

E. 999. 15. 1

Ancienne collection

Rochefort – Sibire ;

ancienne collection

Sibire – du Buisson ;

ancienne collection

Chantal Fourneaux

Achat en 1999

Longueur totale : 910 mm

Largeur de caisse : 207/184/250 mm

Profondeur de caisse : 85/103 mm

Largeur de touche : 49/55 mm

Diamètre de la rose : 85 mm

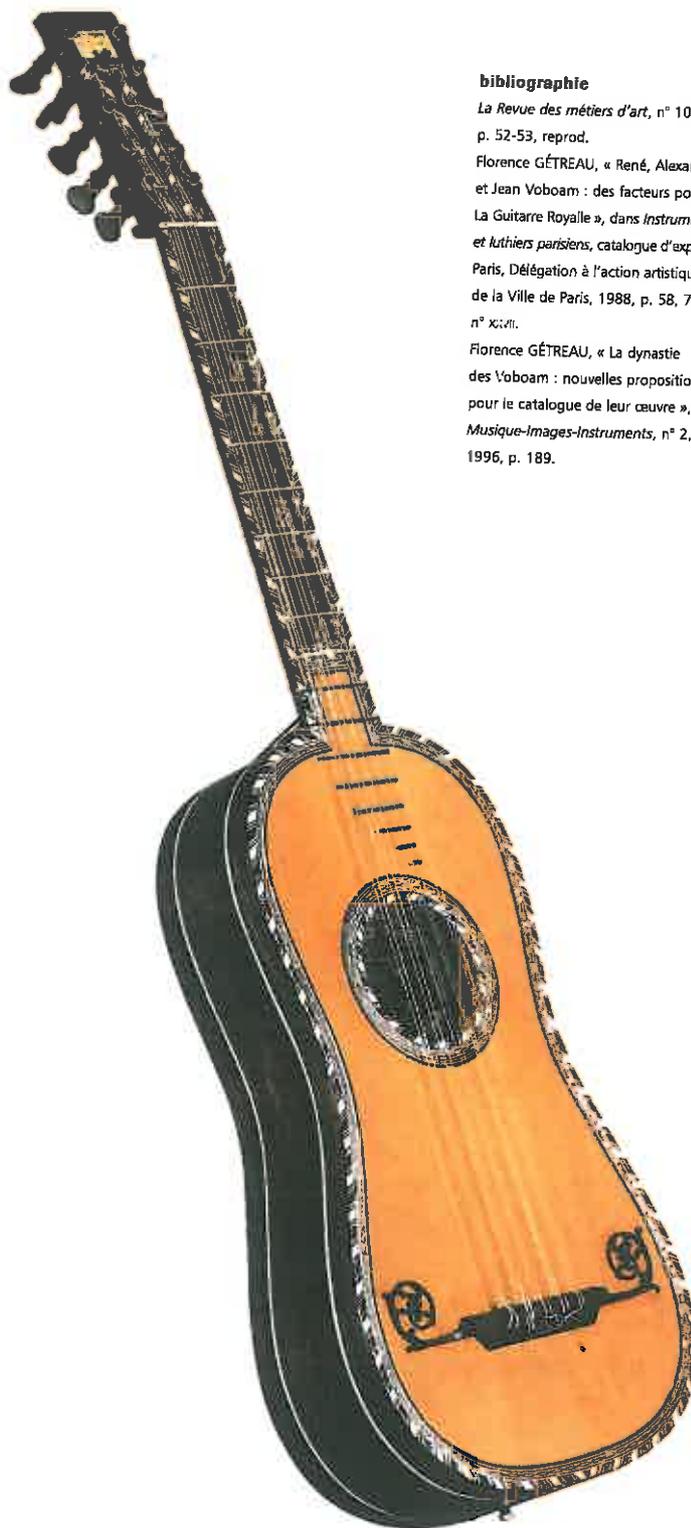
Longueur vibrante : 648 mm

Cinq cordes doubles

Marque gravée sur une plaque

d'ivoire à l'avert du cheviller :

Voboam/à Paris/1708.



bibliographie

La Revue des métiers d'art, n° 10-11, p. 52-53, *reprod.*

Florence GÉTREAU, « René, Alexandre et Jean Voboam : des facteurs pour La Guitare Royale », dans *Instrumentistes et luthiers parisiens*, catalogue d'exposition, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1988, p. 58, 70, n° *xcvii*.

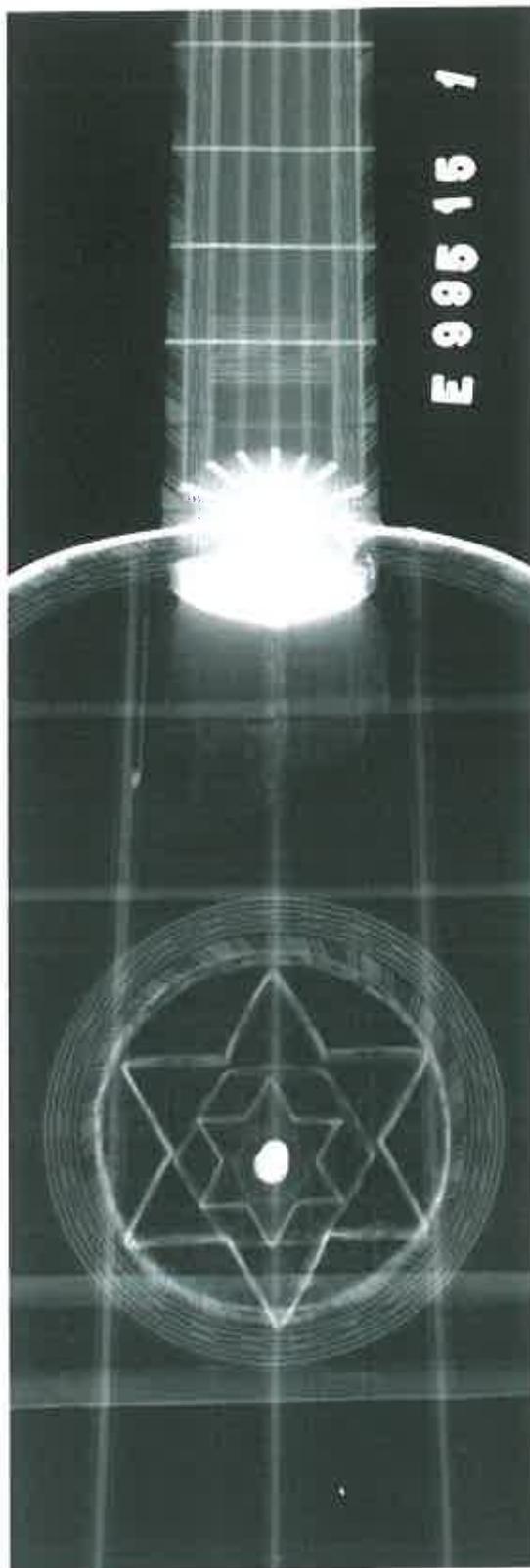
Florence GÉTREAU, « La dynastie des Voboam : nouvelles propositions pour le catalogue de leur œuvre », *Musique-Images-Instruments*, n° 2, 1996, p. 189.

Fond formé de six bandes en if ou en cèdre, décoré de larges filets à trois brins d'ivoire et ébène. Éclisses en bois de violette (*Dalbergia caerensis*) à deux filets d'ivoire. Table en épicéa (*Picea excelsa*) au grain très serré. Bord de table, de touche et de rose décoré d'une pistagne où alternent l'ivoire (ou l'os) et l'ébène, d'un filet alterné et brisé, cerné par trois doubles filets. Rose étagée en parchemin découpé et doré à motif d'étoile à six branches. Revers du manche plaqué de bois de violette et de filets d'ivoire convergeant sur le talon. Touche en ébène (les frettes d'ivoire sont postérieures). Chevalet en bois noirci (postérieur ?) flanqué de deux fleurons enroulés en placage d'ébène. Cheviller en bois dur, plaqué de bois de violette et de filets d'ivoire au revers, d'ébène et de pistagne à l'avert.



G Cartouche en ivoire portant le nom du facteur et l'année de fabrication.

D Vue radiographique du raccord manche/caisse et de la rose.



La dynastie des Voboam a essaimé pendant au moins quatre-vingt-dix ans à Paris, contribuant à fixer les canons de la guitare parisienne de l'époque baroque, notamment dans ses proportions et ses principes décoratifs. Quatre facteurs de ce nom ont exercé entre 1640 et 1730. Bien que l'on redécouvre régulièrement des instruments portant leur signature ou réunissant leurs caractéristiques, leur catalogue raisonné dépasse à peine la trentaine d'instruments. Certains sont communs, remarquablement homogènes d'un bout à l'autre de la carrière de chaque artisan; d'autres, faits sur commande, surprennent par la diversité et la luxuriance de leur ornementation, tout en conservant des détails caractéristiques à chacun d'eux (passage et motifs des filets, découpe du cheviller, style de pistagnes, traitement de la plaque de tête).

La guitare dont il est question ici est l'une des plus tardives, puisqu'elle porte la date de 1708. Alors que nous l'avions attribuée en 1988 à Jean Voboam, suggérant pour ce facteur une longévité peu crédible, Sylvette Milliot et Hélène Charnassé ont mis en corrélation la marque de plusieurs instruments postérieurs à 1691 que nous avons catalogués avec les signatures apposées dans des actes notariés exhumés par leurs soins, renforçant l'hypothèse de l'existence d'un Jean-Baptiste Voboam, distinct du premier, signant toujours sans prénom¹. C'est donc à ce facteur que doivent revenir au moins neuf instruments, dont cinq guitares conservées dans des musées et, ce qui le différencie des autres membres de la dynastie, deux violes de gambe.

La guitare de 1708 est l'une des rares de ce facteur à témoigner de son style commun, les autres guitares retrouvées étant toutes ouvragées, parfois jusqu'au maniérisme. Par comparaison avec Jean Voboam, Jean-Baptiste dénote d'un style un peu moins précis, parfois plus arrondi dans le traitement des surfaces et des arrêtes. Une sensation de surcharge et d'empâtement des lignes conduit progressivement chez lui à des détails nettement rococo.

Un naïf dessin au pastel (35 x 26,5 mm) conservé dans la famille du dernier possesseur, représentait (vers 1900?) M^{me} de Rochefort, épouse Sibire, et M^{me} Hortense Sibire, future épouse du Buisson, la première tenant cette guitare, dont le sillet, prévu pour le passage de six cordes, date sans doute de la même époque.

F. G.



Profil du talon de manche.

Rose en parchemin avec décor en pistagne (ivoire ou os et ébène) incrusté à mi-bois dans la table.



note

1 | Sylvette MILLIOT et Hélène CHARNASSÉ, « Les Voboam. Précisions sur la filiation des célèbres facteurs de guitare », *Recherches sur la musique française classique*, n° 2000, 1991-1992, p. 222-223.



Pardessus de viole

Jean-Baptiste Voboam

(après 1671 – après 1731)

Paris, 1719

Musée de la Musique, Paris

E. 998. 11. 1

Ancienne collection

Jean-Pierre Batt

à partir de juillet 1973,

vente anonyme, Paris,

Hôtel Drouot, 10 juin 1998,

n° 115, reprod.

Achat en 1998

Longueur totale : 602 mm

Longueur de caisse : 314 mm

Largeur de caisse : 155/182 mm

Profondeur de caisse : 68 mm

Largeur de touche : 42,5/56,7 mm

Étiquette manuscrite collée

à l'intérieur de l'instrument, sur

le fond : *Voboam/à Paris/1719.*

Six cordes. Fond en deux parties d'érable ondé très finement. Éclisses en érable. Table en cinq parties d'épicéa. Ouies en C. Pas de contre-éclisses. Manche et cheviller en une pièce d'érable. Cheviller terminé par une tête de femme sculptée portant un diadème. Vernis brun. Étui d'origine en sapin noirci doublé de textile.

Le violiste Jean-Pierre Batt retrouva cet instrument dans un état de grande pureté, mais endommagé à la fois par des insectes, des fractures, des retraits importants et des pertes de matière. Pierre Abondance le remit en état de jeu en 1975 : bords de table refaits ainsi qu'une partie des filets, partie supérieure côté des graves ; bords de flancs, partie inférieure aux aigus ; bouchage d'une galerie de vers sur les deux tiers de la longueur de la table du côté de l'âme ; flipot au joint central du fond pour compenser un important retrait des bords ; doublage dans l'épaisseur de trois pièces d'éclisses à l'emplacement de dégâts d'insectes xylophages.

Ce pardessus de viole, ainsi qu'une basse de viole datée 1730 conservée au Conservatoire national des arts et métiers, sont l'œuvre très probable de Jean-Baptiste Voboam, dernier facteur de cette illustre dynastie. La signature manuscrite dans ces deux violes est identique à celle que l'on trouve au bas de plusieurs actes notariés, ainsi que sur le cheviller d'au moins cinq guitares construites entre 1697 et 1730. Les deux violes semblent témoigner de la désaffection progressive des milieux aristocratiques pour la guitare à partir de la Régence, ce changement de goût ayant probablement contraint Jean-Baptiste Voboam, jusque-là spécialisé comme ses ancêtres dans la facture de guitares, à diversifier sa production. Si le pardessus atteste d'un travail raffiné rappelant les chevillers des violes de Nicolas Bertrand, la basse (ultime instrument laissé par l'artisan?) est à la fois moins harmonieuse dans son contour et plus maladroite dans la sculpture de son cheviller à tête de femme, qui semble hâtivement terminé.

F. G. et A. H.



Bibliographie

Florence GÉTREAU,

« René, Alexandre et Jean Voboam : des facteurs pour La Guitarre Royale », dans *Instrumentistes et luthiers parisiens*, catalogue d'exposition, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1988, p. 52, 58, 70, n° xxix, reprod.

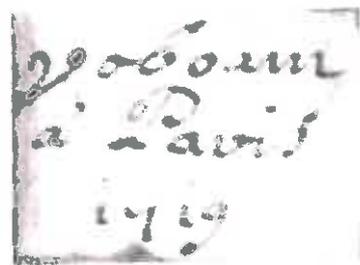
Sylvette MILLIOT et Hélène CHARNASSÉ, « Les Voboam. Précisions sur la filiation des célèbres facteurs de guitare », *Recherches sur la musique française classique*, n° xxvii, 1991-1992, p. 22.

Florence GÉTREAU, « La dynastie des Voboam : nouvelles propositions pour le catalogue de leur œuvre », *Musique-Images-Instruments*, n° 2, 1996, p. 189.

Anne HOUSSAY, « Acquisitions », *Revue du Louvre*, n° 3, 1999, p. 94, n° 31, reprod.



G Radiographie de face.
HD Détail d'une ouïe
BD Étiquette manuscrite
collée au fond de la caisse.



**Portrait d'un flûtiste
dit aussi Portrait d'Alexandre
Jean-Joseph Le Riche
de La Pouplinière
(1693-1762)**

École française, vers 1740

Musée de la Musique, Paris

E. 999. 20. 1.

**Ancienne collection du marquis
de Saffray** (beau-frère d'A. J.-J.

Le Riche de La Pouplinière); 1913,
M. Le Riche de Cheveigné, descen-
dant du précédent; 2 mars 1951,
vente de la collection de la marquise

de F., Paris, Hôtel Drouot, n° 69

(Carle Vanloo, *Portrait de La
Pouplinière, fermier général*);

7 décembre 1987, vente Christie's,
Monaco (Cercle de Carle Vanloo,
*Portrait d'un gentilhomme jouant de
la flûte, inspiré par un tableau de
jeune femme, dans une*

bibliothèque); 1990, collection Alex

Wengraf Limited (Georg Desmarées,
Portrait d'un homme avec flûte);

1999, Galerie Jean-François Heim

(Andrea Soldi, *Portrait
d'A.-J. Le Riche de la Popelinière
de Cheveigné*).

Achat en 1999

Huile sur toile

1 290 mm x 975 mm

Ce beau portrait d'homme à la flûte reste énigmatique à plus d'un titre¹. Parce qu'il était resté dans la famille des descendants de La Pouplinière jusqu'au début du xx^e siècle, le musicologue Cucuel, lorsqu'il écrivit son ouvrage fondamental sur le fameux fermier général et mécène de Rameau, affirma sans preuve qu'il avait été peint en 1739 par Carle Vanloo (1705-1765) et qu'il s'agissait du portrait

du financier et de sa première épouse. Cette date, qu'aucun élément objectif ne permet d'asseoir, correspond à l'installation du mécène dans son nouvel hôtel de la rue de Richelieu où il accueillera Rameau cinq ans plus tard. Carle Vanloo, de retour en 1734 d'Italie où il a épousé la chanteuse Christina Antonia Somis, fille du célèbre violoniste, semble bien avoir fréquenté La Pouplinière pendant ces années où Rameau dirige son orchestre². En 1737, il a peint *Le Grand Turc donnant un concert à sa maîtresse*³, tableau qui met en scène son épouse exécutant une aria en s'accompagnant au clavecin. Même si ce tableau musical est assez isolé dans son œuvre⁴, on peut donc supposer que Vanloo aurait pu s'intéresser à un portrait de musicien. Pourtant, rien dans le style pictural de l'œuvre ne permet d'y voir le pinceau de l'artiste.

L'attribution à Georg Desmarées (1697-1776) n'est guère plus facile à étayer, même si deux historiens d'art au moins ont proposé de s'intéresser à l'école allemande (le professeur Jacques Thuillier, puis Olivier Meslay). Curieusement, le nom d'Andrea Soldi (1703-1771) fut proposé par le dernier possesseur du tableau. Pourtant, la manière de cet artiste ne semble pas correspondre non plus à celle du portrait. Rien, dans sa biographie, ne vient d'autre part suggérer un passage à Paris, ni une clientèle française. Xavier Salmon confirme une date plausible aux alentours de 1740, notamment en raison du costume (double boutonnage, manchettes bouffantes dépassant de la veste). Il conteste l'attribution à Desmarées et propose prudemment le nom de Jacques Autreau (1657-1745), peintre et auteur dramatique qui exposa au Salon de peinture en 1738⁵. Son autoportrait conservé à Versailles le montre en vêtement d'intérieur, coiffé d'une sorte de toque, dans le naturel de l'intimité. Ceci le rapproche aussi de notre personnage.

Concernant son identification avec La Pouplinière encore récemment soutenue, elle ne peut être totalement écartée, même si elle est difficile à étayer. Les traits du personnage de notre tableau correspondent en effet assez bien à ceux du portrait gravé par Jean-Jacques Balechou (1719-1764), conservé au Musée national du château de Versailles, qui passe pour le représenter⁶. Cette estampe

notes

1| La rédaction de cette notice s'appuie, sans pour autant en reprendre les hypothèses, sur les recherches documentaires réalisées par Valérie Chêne pour le musée de la Musique en 1999 au moment de son acquisition.

2| Michel-François DANDRÉ BARDON, *Vie de Carle Vanloo, lue par M. Dandré Bardon dans l'Assemblée*

du 7 septembre 1765, Paris, 1765,

Genève, Minkoff, 1973, reprint.

3| Londres, Wallace Collection.

Voir aussi le catalogue d'exposition

Carle Vanloo Premier peintre du roi 1705-1765, Nice - Clermont-Ferrand -

Nancy, 1977, p. 43, n° 52.

4| Plusieurs dessins exécutés en Italie ont pour sujet des musiciens

(cat. 1977, n° 328, daté 1733, n° 391,

datés 1732-1734); un des dessus-

de-porte pour le château de Bellevue,

exécuté en 1752, reprend le motif

de la claveciniste sous forme d'allégorie

(cat. 1977, n° 128).

5| Son fils Louis Autreau (1692-1760)

y exposa dès ces années plusieurs

portraits de musiciens : « Le portrait,

jusqu'aux genouils, de M. de Francueil,

fils de M. Dupin, Fermier général,

appuyé sur un livre de musique »,

livret du Salon de 1739, p. 16;

« M. Bergeron le fils, jouant

de la Vielle », livret du Salon de 1745,

p. 26, n° 142; « Le Portrait

de M^{re} Desjardins, tenant un dessus

de viole », livret du Salon de 1750,

p. 22, n° 103.

6| Claire CONSTANS, *Musée national*

du château de Versailles. Les peintures,

Paris, Réunion des musées nationaux,

1995, t. I, p. 54, n° 292.

7| « Pour ces fleurs il n'est qu'un printemps

/Du moins la vie a son automne./

Prenons ce que le sort nous donne./

Et connaissons le prix du temps. »

8| Georges CUCUEL, ouvrage cité,

p. 416. L'inventaire est conservé

aux Archives nationales, Minutier

central, XXII, 649, 4 février 1763.

9| Xavier SALMON, ouvrage cité,

p. 105-109, n° 28.



représente un homme assis accoudé à une table, désignant une rose fanée (allusion à la fugacité de l'amour? ce qui renverrait aux déboires amoureux du mécène avec sa première femme?), tandis qu'un quatrain en renforce la signification⁷. Quoique très prudent dans sa notice de 1997, Xavier Salmon considère aujourd'hui (communication orale) que cette estampe serait la seule effigie pouvant prétendre représenter avec quelque présomption le mécène, même si l'inscription manuscrite présentant son nom semble apocryphe. Cucuel, en tout cas, associait cette gravure avec un portrait de Louis Vigée (1715-1767) aujourd'hui disparu, mais que M^{me} La Pouplinière réclama au cours de l'inventaire après décès de son époux, le 22 mars 1763, avec sa planche gravée et les tirages qui en avaient été tirés⁸. Aucun des autres portraits dits de La Pouplinière ne semble pouvoir supporter cette identification : le pastel par Maurice-Quentin de La Tour, appartenant à Versailles, représenterait un inconnu⁹; les deux pastels du musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin aussi : le premier (inv. LT 114) serait une probable copie du xix^e siècle d'après un portrait anonyme perdu, dont le modèle est inconnu¹⁰; le second (inv. LT 142), sans doute du xviii^e siècle, passait à tort (il est si peu ressemblant!) pour une réplique du portrait de Versailles¹¹. Enfin, celui qui était attribué à Vigée lors d'une vente le 15 décembre 1927, et qui fut présenté à l'hôtel de la Monnaie en 1974¹², semble à Xavier Salmon loin du style de cet artiste « en raison de sa pénétration psychologique » et ne fait qu'ajouter encore « à la multiplicité des traits du fermier général ».

Quant au portrait de femme dans un cadre ovale, placé à droite du tableau sous le regard du modèle, dans lequel Cucuel voyait Thérèse Deshayes, maîtresse puis première épouse du

mécène (leur mariage date de 1737), il n'est pas sans rappeler effectivement le pastel bien documenté de La Tour du musée de Saint-Quentin (inv. LT 21), qui la représente vers 1745, assise devant un pupitre à musique¹³. Les traits de ces deux personnages féminins ont en tout cas plus de points communs qu'avec ceux du prétendu portrait de la musicienne au pastel conservé au musée Carnavalet (inv. D 4360).

L'analyse de la flûte traversière représentée avec soin par le peintre peut-elle apporter quelques éléments? Sans doute en ébène, avec des bagues et une clef d'argent, elle correspond aux modèles à quatre corps apparus aux alentours de 1730¹⁴. On peut la rapprocher plus précisément d'une flûte du facteur parisien Charles Bizey (connu entre 1716 et 1752)¹⁵ en ivoire à fines viroles d'argent¹⁶, conservée à Édimbourg, dont la découpe de clef est fort proche (son pivot est cependant monté sur un bloc et non sur un bulbe). Jane Bowers mettait quant à elle le modèle représenté dans le tableau en rapport avec un autre spécimen de Bizey conservé à Oxford¹⁷. Même si nous n'adhérons nullement aux hypothèses de certains spécialistes de la flûte traversière qui suggèrent une datation de l'instrument tard, voire très tard dans le xviii^e siècle, il faut bien reconnaître que l'absence de standardisation des modèles conservés, leur difficile datation, comme celle des exemplaires représentés sur d'autres tableaux, sont autant d'incertitudes qui contribuent à laisser une assez grande marge d'interprétation dans l'analyse de ce détail et donc dans l'appréciation du tableau.

Notons toutefois que sa dimension psychologique (l'échange du regard, l'expression quelque peu intériorisée et mélancolique du flûtiste), mais aussi l'intimité de la composition et du costume, comme l'attitude de la

10| Christine DEBRIÉ, *Maurice Quentin de La Tour, « Peintre de portraits au pastel » 1704-1788 au musée Antoine-Lécuyer de Saint-Quentin*, Saint-Quentin, musée de Saint-Quentin, 1991, p. 217, 228.

11| Correspondance d'Hervé Cabezas, conservateur, que je remercie.

12| *Louis XV, un moment de perfection de l'art français*, Paris, Hôtel de La Monnaie, 1974, p. 422, n° 574, non reproduit. Voir Xavier SALMON, ouvrage cité, p. 108, *reprod.*, fig. 6.

13| Christine DEBRIÉ, ouvrage cité, p. 129-132.

14| Jane BOWERS, ouvrage cité, p. 33-35.

15| *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, Londres, Tony Bingham, 1993, p. 34.

16| Arnold MYERS (ed), *Historic Musical Instruments in the Edinburgh University Collection*, Édimbourg, 1990, p. 68, n° 11, *reprod.*

17| Jane BOWERS, ouvrage cité, p. 37, *reprod.*

18| Vente publique, Paris, hôtel George V, 17 juin 1997, n° 42, *reprod.*, 92 x 73 cm.

19| James ANTHONY (*La Musique en France à l'époque baroque*, Paris, Flammarion, 1981, p. 439) donne les noms de Pierre Gabriel Buffardin, Louis de Caix d'Hervelois, Nicolas Chédeville, André Chéron, Louis-Gabriel Guillemain, Jacques Loillet, Thomas Lot, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Quentin Le Jeune, Clair-Nicolas Roger et Alexandre Villeneuve. Il note aussi le déclin de l'instrument entre 1740 et 1750.

20| Livret du salon, p. 24, n° 128.

bibliographie

- Georges CUCUËL, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913, frontispice (La Pouplinière par Carle Vanloo, collection du Marquis de Saffray, actuellement collection de M. de Cheveigné), p. 110, 416, « Catalogue sommaire de quelques tableaux provenant des collections de La Pouplinière », n° 3.
- Hans Peter SCHMITZ, *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*, Cassel et Bâle, Bärenreiter, 1952, p. 21, reprod. (Carle Vanloo, La Pouplinière, 1739).
- Adrien GIRARD, *Histoire et richesses de la flûte*, Paris, Gründ, 1953, reprod. pl. :xi (même identification);
- Jane BOWERS, « New Light on the Development of the Transverse Flute between about 1650 and about 1770 », *Journal of the American Musical Instrument Society*, III (1997), p. 37 et 40 (même identification).
- Xavier SALMON, *Musée national du château de Versailles. Les pastels*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 108 (anonyme, portrait présumé de La Pouplinière).

main désignant la musique, rappellent à plus d'un titre le beau *Portrait du musicien Étienne Boucon* peint par Jean-François de Troy (1679-1752) et gravé par Simon Thomassin (1687-1741), que l'on peut penser contemporain de notre tableau¹⁸ : ici, le père de la célèbre claveciniste tient ouvert un ouvrage imprimé où l'on peut lire « Horace », il pointe l'index sur une feuille de musique où paroles et notation musicale sont presque lisibles, tandis qu'un dessin à la sanguine glissé dessous semble représenter de profil un personnage féminin en train de chanter ou de déclamer. En négligé, avec un manteau d'intérieur et un turban, cet homme raffiné et cultivant plusieurs arts se présente dans un esprit fort proche de celui de notre modèle.

À défaut d'établir l'identité de l'auteur du tableau comme celle du flûtiste, remarquons que la vogue de la flûte traversière atteint son apogée, avant de décliner, avec la publication de la *Méthode [...] pour la flûte traversière* de Michel Corrette, tout juste avant 1740, et l'abondant répertoire composé en ces mêmes années : les douze recueils de sonates publiés par Joseph Bodin de Boismortier entre 1724 et 1733, mais aussi les œuvres d'une douzaine d'autres compositeurs¹⁹. À leurs côtés, Michel Blavet (1700-1768), flûtiste de la musique de la chambre à partir de 1736, exerce une sorte de monopole au Concert spirituel entre 1726 et 1741, y faisant admettre l'instrument comme soliste, au même titre que le violon. Enfin, comment ne pas voir un dernier indice de cet engouement dans le portrait non retrouvé de *Monsieur Chatard, ci-devant premier valet de Monseigneur le Duc de Chartres, tenant une flûte allemande*, présenté en 1738 au Salon de peinture du Louvre par un artiste dont le nom est malheureusement passé sous silence ?²⁰