



HAL
open science

Un cabinet d'instruments pour l'instruction publique : faillite du projet, ouverture du débat

Florence Gétreau

► To cite this version:

Florence Gétreau. Un cabinet d'instruments pour l'instruction publique : faillite du projet, ouverture du débat. Anne Bongrain, Yves Gérard, assistés de Marie-Hélène Coudroy-Saghai. Le Conservatoire de Paris : des Menus-Plaisirs à la Cité de la Musique, Copyright Éditions Buchet Chastel, Pierre Zech Editeur, pp.133-150., 1996, Classique Histoire, 2702016537. halshs-00140685

HAL Id: halshs-00140685

<https://shs.hal.science/halshs-00140685>

Submitted on 4 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.

Sous la direction de
ANNE BONGRAIN ET YVES GÉRARD
assistés de
MARIE-HÉLÈNE COUDROY-SAGHAI

LE CONSERVATOIRE DE PARIS
Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique
1795-1995



ÉDITIONS BUCHET/CHASTEL
18, RUE DE CONDÉ — 75006 PARIS

UN CABINET D'INSTRUMENTS POUR L'INSTRUCTION PUBLIQUE FAILLITE DU PROJET, OUVERTURE DU DÉBAT

Nous ne savons jamais d'avance si telle œuvre vivra.

PAUL VALÉRY
Tel Quel

Ceux qui signèrent en janvier 1993 le premier décret portant création d'un musée de la Musique ayant « pour mission de contribuer à la connaissance de la musique et à la conservation du patrimoine instrumental », avaient-ils perçu l'antinomie des deux réalités ainsi rapprochées ? Car si la musique est un art éminemment éphémère, le musée ne se conçoit-il pas dans la durée et la stabilité ? N'a-t-on pas d'un côté l'immatériel, et de l'autre l'intangible par nature ? Eurent-ils conscience aussi de se situer dans un héritage de pensée riche de deux siècles de réflexion et d'expérience ? En tout cas, au travers de cette décision, un musée renaissait. Il quittait l'institution qui l'avait conçu sous la Convention nationale, puis l'avait rapidement anéanti au moment du retour des Bourbons ; qui l'avait à nouveau porté sur les fonds baptismaux dans l'effervescence muséale du Second Empire avant que d'en partager les vicissitudes un siècle durant¹.

Avec une remarquable modernité, beaucoup d'intuition et de générosité,

1. De nombreux faits et documents cités dans cette étude sont exposés en détail dans notre ouvrage : *Aux origines du musée de la Musique : les collections instrumentales du Conservatoire de Paris. 1793-1993*, Paris, Klincksieck, 1996.

les artistes musiciens de la Garde nationale avaient en effet proposé peu après le décret de novembre 1793 créant l'Institut national de musique, d'y établir une bibliothèque de musique comprenant non seulement des partitions mais aussi un rassemblement d'instruments :

Il y aura une *bibliothèque* de musique dans l'Institut ; on y réunira les principaux ouvrages traitant de la théorie de cet art [...]. Il y aura un *cabinet d'instruments* antiques, modernes, et étrangers et à nos usages [...]. Il sera formé dans l'Institut un établissement particulier dans lequel les élèves seront instruits dans l'art de *faire les instruments* en général. Il y aura également des *ateliers [sic] de gravure*, dans lesquels les élèves des deux sexes peu propres à l'étude de la musique trouveront des moyens assurés de pourvoir à leur subsistance¹.

De manière quasi simultanée, la Commission temporaire des arts chargée « d'inventorier et de réunir dans des dépôts convenables les livres, instruments, machines et autres objets de sciences et arts », créait, le 6 février 1794, une section supplémentaire « pour inventorier les instruments de musique, anciens, étrangers, ou les plus rares par leur perfection entre les instruments connus et modernes² ». Aux côtés de Bernard Sarrette, le violoniste, compositeur et chef d'orchestre Antonio Bartolomeo Bruni (1757-1821) en fut nommé commissaire. Du 18 avril 1794 au 16 août 1796, il va ainsi inventorier et faire transporter à l'hôtel Doué, rue Bergère, mais aussi aux Menus-Plaisirs, 404 instruments ainsi qu'une importante collection de musique trouvés dans les demeures des émigrés et condamnés. En décembre 1794, il sera également chargé de coordonner une opération similaire de recensement et de regroupement confiée à Jean-Louis Bèche pour le district de Versailles³.

Même s'il faut tenir compte d'une centaine de restitutions à des héritiers ou d'attributions à des hauts fonctionnaires, 316 instruments furent bien transportés en août 1796 du dépôt national de l'hôtel Doué, à l'hôtel des Menus-Plaisirs, affecté dorénavant au Conservatoire de musique⁴. On peut

1. C. Pierre, *B. Sarrette et les Origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Delalain, 1895, p. 120.

2. J. Guillaume, *Procès-verbaux du comité d'instruction publique de la Convention nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1793-1794, T. III, pp. 327-328.

3. Cf. D. Herlin, *Catalogue de la musique à la bibliothèque de Versailles*, Paris, Klincksieck, 1995, « Introduction ».

4. J.-B. Weckerlin, « État des instruments de musique enlevés du dépôt national rue Bergère, pour être transférés au Conservatoire, établi aux Menus, ainsi que ceux qui ont été délivrés par ordre du comité d'instruction publique et du ministère », dans *Nouveau Musiciana*, Paris, Garnier Frères, 1890, pp.145-169. Cet état manuscrit, titré « Conservatoire de musique. Bibliothèque. 19743 », est conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département de la musique. Il porte la date 1795 que nous pensons apocryphe car cet état ne peut dater que de l'été 1796. Sur les restitutions, voir aux Archives nationales, le

alors dénombrer 56 clavecins et épinettes, 43 pianos et orgues, 56 violons, 16 altos, 19 violoncelles, mais aussi les instruments qui évoquent parfaitement les pratiques musicales et le goût des dernières décennies du XVIII^e siècle : pardessus de viole, quintons, basses de viole, guitares, mandolines, harpes, vielles à roue, tympanons, flûtes traversières, musettes de cour, cor anglais, bassons, clarinettes, cors, timbales et même serinettes. Une fois que cette imposante collection est entrée en possession du Conservatoire, Bruni présente sans tarder sa démission, estimant que la conservation de ce dépôt n'est « pas assez importante pour occuper un employé¹ ». Cette décision marque le début d'une période assez confuse durant laquelle Sarrette semble avoir eu la volonté de développer le cabinet d'instruments de la bibliothèque, tout en étant obligé d'aliéner une partie de la collection rassemblée, contraint qu'il était de faire fonctionner le Conservatoire avec des moyens déjà trop restreints.

Le 8 septembre 1797, il est en effet autorisé à procéder « à la vente d'instruments applicable aux frais de construction et de couverture des bâtiments² ». Bien que cette vente du 12 novembre ait été annoncée de façon attrayante dans les colonnes des *Affiches, Annonces et Avis divers* une semaine auparavant³, elle ne rapporta qu'une somme dérisoire ne permettant nullement de couvrir les travaux d'architecture de l'école. Cependant, d'après nos études comparatives dans les inventaires du matériel du Conservatoire, c'est plus d'une dizaine de clavecins (certains de J. Ruckers, H. Hemsch, Pascal Taskin, Blanchet « et autres bons auteurs »), qui furent dispersés, de même que six épinettes, vingt-trois pianos (notamment de Zumpe, Zimmerman, Korwer, etc.), plusieurs violons, mais surtout une douzaine de violes, seize guitares, sept harpes, sept cors de chasse « en argent » et plusieurs tympanons, vielles à roue, ainsi qu'une mandoline, une lyre et une serinette.

Malgré ces aliénations, Sarrette tenta de maintenir le projet de formation de ce cabinet d'instruments. En effet, le 6 mai 1799, dans l'état du budget de l'an VII, il fait observer que « la diminution de 15 000 francs [qu'il a dû subir] a été un obstacle à la formation du cabinet d'instruments et à celle de la bibliothèque⁴ ». Nous avons même la trace comptable de sa volonté d'accroître cette collection puisque dans son projet de budget pour le deuxième semestre de l'an VIII, il inscrit 1 000 francs pour la « forma-

dossier F¹⁷ 1034 2, ainsi qu'une liste également conservée au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France comportant la mention de 12 lots restitués.

1. Arch. nat., F⁴ 112.

2. Arch. nat., F¹⁷ 1068 8.

3. 4 novembre 1797, p. 855. Je remercie J.-F. Weber de m'avoir communiqué cette mention.

4. Arch. nat., AF. III, 119.

tion du cabinet d'instruments¹ ». En fait, les états indiquent qu'il dépensa même deux fois plus². Certains instruments de pure curiosité (comme des instruments de faïence et un cor en verre) présents pour la première fois ultérieurement dans des inventaires, confirment aussi ce début de mise en œuvre.

Pour matérialiser cette volonté patrimoniale, on dispose donc de ces quelques indices auxquels on peut ajouter les plans de la nouvelle bibliothèque dessinés en 1802 : ils comportent bien une petite pièce d'environ trente-cinq mètres carrés, attenante à la salle de lecture, portant l'appellation de « cabinet d'instruments³ ». Cependant, le texte organique du 17 février 1806 qui définit le fonctionnement de ce fonds d'ouvrages musicaux, comporte la dernière mention de la collection instrumentale :

Cette bibliothèque à laquelle doit être réunie un cabinet d'instruments antiques et modernes est destinée, lorsque les localités le permettront, à être publique⁴.

Le désintérêt pour ce projet de cabinet va ensuite se confirmer puis brutalement se transformer en vandalisme puisque en mai 1816, plus d'une vingtaine de clavecins, hors d'usage il est vrai, sont brûlés pour chauffer les classes de ce qui est devenu l'École royale de musique⁵. Enfin, le 2 mai 1822, à la demande de Cherubini qui souhaite disposer, pour installer son bureau, du local où sont encore entreposées les collections, une centaine d'instruments anciens va à nouveau être dispersée en vente publique au profit de la caisse de retraite des musiciens de l'Opéra et du Conservatoire⁶. Seuls quarante parmi les quatre cents instruments saisis par la Convention vont alors poursuivre leur destinée au Conservatoire, être joués dans les classes⁷, puis progressivement aliénés, une douzaine seulement étant finalement entrée au Musée instrumental en 1864, alors qu'il est tout nouvellement créé, mais également en 1968 à l'occasion de nouveaux « déclassements » de matériel. Personne, alors, ne soupçonna que ces instruments provenaient de ces remarquables saisies révolutionnaires.

La mise en place de ce cabinet destiné à pérenniser les modèles des meilleurs instruments fut donc à la fois laborieuse et de courte durée. Comme si l'idée qui y présida, les méthodes et les savoirs qu'il exigeait, les modalités de sa mise à disposition de praticiens mais aussi de savants, en

1. Arch. nat., F⁴ 1246.

2. Arch. nat., F¹⁷ 1068 9.

3. Arch. nat., Plans N III, Seine 418/4.

4. Arch. nat., F¹⁷ 1068 12.

5. Arch. nat., AJ³⁷ 81 10.

6. Arch. nat., O³ 1608 et 1798.

7. Arch. nat., AJ³⁷.

même temps que d'un large public, n'avaient jamais retenu l'intérêt des musiciens ; à moins que la complexité d'un tel projet ne leur ait semblé trop difficile à maîtriser.

Une collection d'usage ou l'exposition et la conservation d'un héritage ?

De fait, il semble bien qu'une impossible conciliation soit apparue dès l'origine entre les musiciens et les gardiens de l'héritage, aussi bien sur le choix des pièces à conserver, que sur l'usage et les attributions qui devaient en être faits. En février 1794 déjà, avant même que Bruni ne soit engagé dans son travail de recensement sur le terrain, « les professeurs compositeurs de la musique de la Garde nationale parisienne demandent que les fonctions des membres de la commission temporaire des arts se bornent à inventorier et faire mettre en dépôt tous les objets relatifs à la musique et appartenant à la République, et qu'il soit formé un jury de musiciens pour faire le choix [...] ». Une sorte de défiance s'exprime là, les musiciens souhaitant garder l'entière décision de l'affectation de ces collections (le terme n'est d'ailleurs jamais employé par eux : « Le but de cette réunion d'instruments [est] de pouvoir faire un choix pour le service de l'Institut national de musique et, du reste, en faire une vente¹[...] ».

Deux mois plus tard, le 29 février 1794, les professeurs obtiennent d'être autorisés à accompagner les commissaires dans les maisons d'émigrés et condamnés pour « choisir les meilleurs instruments de musique et les faire servir à l'usage de l'Institut ». On constate alors l'émotion de la commission temporaire des arts devant ce désir si hâtif d'utilisation. Elle écrit immédiatement au comité de salut public pour lui faire observer « [qu'elle] s'occupe journellement de l'inventaire et du transport dans un dépôt de tous les instruments [...] et que c'est dans ce dépôt que les professeurs de l'Institut national de musique trouveront les instruments dont ils peuvent avoir besoin. La liste des estimateurs à proposer est définitivement arrêtée à Cousinot rue de Thionville et Leduc rue de la Monnaie² ».

Georges Cousineau (1733-1800) et Pierre Leduc (1755-1826), respectivement luthier et éditeur de musique, apporteront en effet toutes garanties quant à l'identification et aux prisées de ces œuvres, comme en témoignent en tout cas les minutes d'inventaire de Bruni pour les instruments. Les commissaires craignaient-ils des abus, voire des détournements individuels

1. C. Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, pp. 93-94.

2. L. Tueteu, *Procès-verbaux de la commission temporaire des arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1912-1917, T. I, p. 159.

de livres et d'instruments ? Ces dernières dispositions ont probablement contribué à calmer l'ardeur des musiciens.

Ce qui semble ensuite dominer dans les documents, c'est donc le point de vue des commissaires chargés de réunir le dépôt national de musique, au travers de leurs travaux d'inventaire. Car ils illustrent au contraire scrupuleusement « l'Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement proposée par la Commission publique de la Convention nationale¹ ».

Rédigé par le théoricien de l'anatomie comparée Félix Vicq d'Azyr (1748-1794) et le bénédictin dom Germain Poirier, archiviste de Saint-Germain-des-Prés, ce texte, publié dans sa version définitive en juillet 1794, énonce de véritables principes de muséologie scientifique amplement inspirés par l'*Encyclopédie* : « Tous ces objets précieux qu'on tenait loin du peuple... toutes ces richesses lui appartiennent. Désormais elles serviront à l'instruction publique. » Dans un cadre englobant les domaines de la connaissance universelle, les différentes natures d'objets sont prédéfinies et leur description doit répondre à des normes dûment établies, courtes, caractérisant le genre et l'espèce, mais aussi les modifications et les variétés. Ces instructions incitent également les commissaires à découvrir les objets qui auraient été distraits des domaines nationaux et à prévenir toute dilapidation des dépôts dont ils deviennent les gardiens. Chaque section fait l'objet de recommandations particulières, souvent très concrètes, quant aux méthodes appropriées d'identification, de conservation, d'entreposage, d'étiquetage, mais qui sont aussi émaillées de considérations philosophiques.

La musique constitue donc la section XII. Et si les instructions matérielles sont cette fois absentes, la définition du champ à couvrir est très éloquente :

La musique est peut-être le plus populaire de tous les arts. Le peuple chante dans ses festins, dans ses travaux, dans ses jeux, quelquefois même dans les combats. Il chante surtout dans ses fêtes et c'est alors que ses hymnes patriotiques ont besoin d'être soutenus et répétés par d'harmonieux instruments qui portent au loin l'émotion dans tous les cœurs. La musique doit donc être comptée parmi les arts dont l'enseignement est utile ; mais elle prendra désormais ce mode simple qui convient à nos exercices de tous les genres, et surtout cette vigueur sans laquelle elle serait indigne de transmettre les fiers accents de la liberté.

1. Ce texte imprimé de 88 pages est reproduit dans B. Deloche et J.-M. Leniaud, *La Culture des sans-culottes. Le Premier Dossier du patrimoine*, éditions de Paris. Presses du Languedoc, Montpellier, 1989, pp. 174-242.

Les intentions de la Convention nationale sont, que partout où les citoyens, chargés du soin de rédiger les inventaires, trouveront des instruments de musique, si ces instruments sont anciens, on les conserve pour servir à l'histoire de l'art ; que, s'ils sont modernes, et qu'ils offrent un grand degré de perfection, on les conserve encore, et qu'il ne soit mis en vente que ceux-là qui ne porteront aucun caractère de perfection et d'ancienneté.

Les instruments étrangers ne seront pas non plus mis en vente. On inscrira sur les procès-verbaux les divers ouvrages de musique manuscrits ou gravés, et on conservera ceux qui seront jugés pouvoir servir à l'instruction¹.

Remarquons que les qualificatifs « anciens, étrangers, modernes, et présentant un grand degré de perfection » renvoient directement à la nomenclature utilisée en 1785 par les rédacteurs de *l'Encyclopédie* dans « l'Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie ». Elle sera reprise dès 1793 dans le décret de création de l'Institut national de musique, puis en août 1795 dans la loi portant organisation du Conservatoire de musique. Par ailleurs, les termes de ces instructions ne laissent aucun doute sur les « intentions » des rédacteurs : c'est bien une conception patrimoniale qui s'exprime et fait étrangement contraste avec les vœux purement utilitaires des musiciens professeurs. Quel intérêt pouvaient en effet avoir ces derniers d'obtenir des instruments anciens ou étrangers, c'est-à-dire non européens ? En quoi des « modèles » de perfection pouvaient-ils les concerner alors qu'ils cherchaient d'abord des instruments de démonstration pour leurs cours et répétitions ?

La démission de Bruni peut prêter à plusieurs interprétations : soit en tant que musicien, il ne se sentit nullement une âme de conservateur de cabinet public (mais il géra pourtant avec de réelles qualités les inventaires et la collection) ; soit l'appropriation de son dépôt par les enseignants du Conservatoire était tellement inéluctable qu'il fut très vite qu'un rôle patrimonial serait impossible à tenir. Alors que le dépôt de Versailles annexé par Paris est appelé à plusieurs reprises dans les correspondances officielles *Museum national de musique*, certains éléments laissent à penser que la pression des musiciens à Paris ôta très vite tout espoir de conserver et d'organiser une collection d'étude pour le plus grand nombre. Le départ de Bruni laissa en tout cas le champ libre aux préoccupations immédiates des musiciens. Et Sarrette est sans doute le seul qui ait eu une vision vraiment novatrice comme l'atteste le programme d'une grande générosité qu'il traçait pour la bibliothèque du Conservatoire en inaugurant les locaux de la rue Bergère le 22 octobre 1796 :

1. *Ibid.*, p. 234.

Il faut que les ouvrages des maîtres de tous les temps et de toutes les nations, réunis dans la bibliothèque du Conservatoire, offrent aux recherches des jeunes artistes les conseils du savoir ; [...] À côté des musées célèbres que le génie de la liberté forma pour les progrès des sciences et des arts et leur prospérité dans la République, les amis de la gloire nationale verront s'élever aussi celui de la musique : cette nouvelle institution, en arrachant à l'oubli les chefs-d'œuvre de toutes les écoles, offrira l'exposition unique des richesses sublimes de cet art, et indiquera à l'histoire sa marche progressive¹.

Les bibliothèques et les musées comme « ateliers de l'esprit humain »

Les accents passionnés du discours de Sarrette, comme l'idée de joindre la partition à l'instrument, l'écrit et l'objet, sont bien sûr tout imprégnés de références à la nouvelle prise de conscience d'un héritage public telle qu'elle est alors diffusée brillamment par l'abbé Grégoire. Pour ce dernier, « les hommes libres aiment et conservent les monuments des arts² ». Circonscrire cet héritage grâce à une parfaite méthodologie d'inventaire, puis le diffuser pour concourir à l'instruction de tous, telles sont les préoccupations sous-jacentes des acteurs et correspondants du Comité d'instruction publique. Car selon les termes de Condorcet, « l'instruction publique est [...] nécessaire pour préparer les nations aux changements [...] ». Dans ses *Cinq Mémoires sur l'instruction publique*, il expose en effet les moyens « de perfectionner l'espèce humaine » et n'a garde d'oublier la musique dans son quatrième mémoire sur l'instruction relative aux professions :

Si la musique ne nous entraîne pas, si elle n'imprime pas à notre âme les mouvements qu'elle doit exciter, elle nous distrait, nous sépare de nous-même pour nous porter vers de douces rêveries. Enfin son influence est plus forte sur les hommes rassemblés. Elle les oblige à sentir de la même manière, à partager les mêmes impressions. Elle est donc au nombre des arts sur lesquels la puissance publique doit étendre l'instruction, et il ne faut pas négliger ce moyen d'adoucir les mœurs, de tempérer les passions sombres et haineuses, de rapprocher les hommes en les réunissant dans des plaisirs communs³.

1. C. Pierre, *B. Sarrette...*, p. 187.

2. Discours de l'abbé Grégoire du 14 fructidor an II, cité par Édouard Pommier, « Naissance des musées de province », dans Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire, la Nation*, Paris, Gallimard, T. II, 1986, p. 468.

3. Condorcet, *Écrits sur l'instruction publique, volume premier. Cinq Mémoires sur l'instruction publique*, 1791, texte commenté par C. Coutel et C. Kintzler, Paris, Edilig, 1989.

Remarquons d'ailleurs que les mêmes mobiles habitent les savants du Jardin des plantes¹ et ceux de la nouvelle Bibliothèque nationale². Pour eux comme pour Condorcet, « il faut [...] qu'une instruction prise sur les objets mêmes ait précédé celle que les livres peuvent donner », car ces témoins matériels peuvent dorénavant prétendre à la même pérennité que l'écrit ; ils acquièrent une nouvelle dignité, face à l'ancienne prééminence du savoir écrit :

En général, les livres rendent rigoureusement toutes les idées abstraites, mais ils ne présentent les objets réels que d'une manière incomplète et pénible [...]. La description d'une machine ou d'une plante, le récit d'une expérience chimique ne suppléent à la vue ni de la machine, ni de la plante, ni de l'expérience que pour ceux qui ont déjà des connaissances réelles dans la mécanique, dans l'histoire naturelle, dans la chimie³ [...].

Dans tous les domaines du savoir, dans toutes les sections de la commission des arts, on voit les commissaires de la Convention associer les livres et les objets, et proposer de regrouper le patrimoine imprimé et les témoignages tridimensionnels des arts et métiers. Voir devient synonyme de savoir, exposer équivaut à instruire. Cette dialectique atteint un paroxysme dans son expression avec Lakanal, qui caractérise le futur Muséum d'histoire naturelle de « livre immense de la nature⁴ », tandis que sous l'impulsion de l'abbé Grégoire, la Bibliothèque nationale se propose de montrer ses collections d'antiques, d'estampes puis de manuscrits⁵.

La complémentarité entre l'objet et le livre génère tout naturellement la symbiose institutionnelle entre bibliothèques et musées. C'est ce qu'exprime l'abbé Grégoire dans son *Rapport sur la bibliographie* du 12 avril 1794, avec une grandiloquence qui annonce les élans de Sarrette à propos de la bibliothèque du Conservatoire de musique :

Des bibliothèques et des musées, formés avec choix, sont en quelque sorte les ateliers de l'esprit humain. Que de gens qui étaient tourmentés par l'inquiétude indécise du génie ont connu leur vocation à la lecture d'un bon

1. *Seconde Adresse des officiers du Jardin des plantes à l'Assemblée nationale en lui présentant un projet de règlement pour cet établissement*, reproduit dans E. T. Hamy, « Les derniers jours du Jardin du roi et la fondation du Muséum d'histoire naturelle », dans *Centenaire de la fondation du Muséum d'histoire naturelle. 10 juin 1793-10 juin 1893*, Paris, Imprimerie nationale, 1893, pp. 102-107.

2. S. Balayé, « De la Bibliothèque du roi à la Bibliothèque nationale », dans *La Carnagole des musées. L'Homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, dir. J.-C. Bonnet, Paris, A. Colin, 1988, pp. 41-45.

3. Condorcet, *op. cit.*, « Troisième mémoire », p. 168.

4. E. T. Hamy, *op. cit.*, « Rapport du citoyen Lakanal... lu le 10 juin 1793 », p. 133.

5. S. Balayé, *op. cit.*, p. 43.

livre, à l'aspect d'un ouvrage bien exécuté ! [...] Vous avez émancipé l'esprit humain, il faut actuellement révolutionner les arts, rassembler tous leurs matériaux, tous leurs moyens, et transmettre cet héritage aux générations futures. Tous les genres de connaissances sont liés ; ouvrons-en toutes les sources, afin que toutes les vertus éclipsent toutes les erreurs, afin que la raison publique s'avance à pas de géant, et que tout concoure à la gloire et à la prospérité de la République¹.

Progressivement émerge l'idée que bibliothèques et musées sont également partie intégrante des enseignements spécialisés. Que dans les lieux de conservation, on doit enseigner et dans les lieux d'enseignement, il convient de réunir et conserver des collections d'étude. À la Bibliothèque nationale, Grégoire suggère de créer des cours publics d'archéologie, de bibliographie, d'histoire littéraire et de paléographie, germes de la future École des chartes effectivement créée là en 1821, tandis que les instructions de P.L. Guinguené, directeur de l'instruction publique, montreront en 1796 la nécessité d'organiser des musées et des bibliothèques près des Écoles centrales, et de spécialiser clairement chacun de ces muséums dans le domaine couvert par l'établissement².

Presque tous les textes fondateurs de ces années évoquent un programme encyclopédique patriotique très vaste. Cette universalité n'est pas sans rappeler les cabinets de curiosités de l'Ancien Régime. Mais il convient surtout de percevoir l'insistance avec laquelle une mise à égalité des « Arts d'agrément et des arts mécaniques », héritage cette fois de l'*Encyclopédie*, est rendue nécessaire par le nouveau contexte social d'exercice des métiers. Les instructions de Vicq d'Azyr sont explicites sur ce point aussi :

Les arts d'agrément avaient des écoles, des académies, des musées ; les arts mécaniques étaient demeurés sans protection et sans asile. La Convention nationale réparera cet oubli³.

L'universalité et l'égalité des arts contribuent ainsi à rassembler des objets pour le progrès des arts et des sciences, ailleurs pour celui de l'agriculture, du commerce et des arts (au Muséum d'histoire naturelle), ou encore pour celui des arts et de l'industrie nationale (au Conservatoire des arts et métiers)⁴.

1. Cf. *L'abbé Grégoire évêque des Lumières*. Textes réunis et présentés par F. P. Bowman, Paris, éditions France-Empire, 1988, pp. 158-159.

2. S. Balayé, *op. cit.*, p. 43.

3. B. Deloche et J. M. Leniaud, *op. cit.*, p. 209.

4. Pour le Muséum d'histoire naturelle, voir E. T. Hamy, *op. cit.*, pp. 107 et 158. Pour les Arts et Métiers, voir « Rapport fait par le citoyen Grégoire au nom d'une commission sur le Conservatoire des arts et métiers (17 floréal an VI) », dans F. P. Bowman, *op. cit.*, p. 174.

Pour illustrer cette marche vers la perfection, le choix de ce qui doit être conservé doit se porter sur les objets excellents, rares, sur les chefs-d'œuvre considérés comme modèles à reproduire. La vocation pédagogique du modèle, si vivace dans l'éducation artistique des peintres et sculpteurs, s'amplifie soudain dans le domaine des arts mécaniques. Vicq d'Azyr et Grégoire, en raison de leur foi dans le progrès des techniques, restent soucieux d'apporter le témoignage irréfutable de l'invention réelle, grâce à la conservation de l'objet et non plus seulement grâce aux mémoires rédigés, tels que l'académie des Sciences les enregistrait le plus souvent jusqu'ici. Tous deux utilisent d'ailleurs la même formulation :

À l'aide des lumières que de telles collections ne manqueront pas de répandre, on ne verra plus la nation trompée, acheter plusieurs fois le même procédé ; ni le charlatan et le copiste s'emparer des récompenses auxquelles l'inventeur seul a des droits¹.

Cette unité de pensée relative aux critères qui président aux choix des collections, nous allons la retrouver concernant leur diffusion. En effet, lorsque l'on superpose les textes fondateurs et la genèse des projets et décrets d'organisation des grandes institutions évoquées plus haut, on constate aussi de remarquables convergences quant à la prise en compte des différents types de publics. Partant des degrés variés d'instruction, les bâtisseurs de règlements concilient en pleine conscience la conservation des objets et leur accessibilité, selon un rapport d'intimité et une fréquence de communication qui seront proportionnels à la maîtrise du domaine que l'utilisateur peut garantir.

À la Bibliothèque nationale, par exemple, on distingue le lecteur qui a accès tous les jours à tous les ouvrages (le département des imprimés doit s'ouvrir de plus en plus aux simples artisans et les autres départements conservent un public fidèle de savants et d'artistes), et les simples curieux, dorénavant admis deux fois par semaine². Au Louvre, dans les premiers temps de son ouverture (novembre 1793), les « copistes » peuvent travailler sept heures quotidiennes, cinq jours sur sept puis sur dix, le public étant admis deux jours sur dix³. Au Muséum d'histoire naturelle, les professeurs disposent de toutes les clefs du fait qu'ils sont responsables de la « disposition » des objets. Chaque matin, de neuf heures à midi, ils peuvent accéder aux objets pour les étudier, les disposer méthodiquement et préparer leurs leçons. De midi à deux heures, « les naturalistes tant nationaux qu'étran-

1. B. Deloche et J. M. Leniaud, *op. cit.*, p. 208.

2. S. Balayé, *op. cit.*, pp. 39-40.

3. D. Poulot, « La naissance du musée », dans P. Bordes et R. Michel, *Aux armes et aux arts*, Paris, Adam Biro, 1988, pp. 211-212.

gers peuvent accéder aux galeries » (et non plus aux armoires et aux objets eux-mêmes), s'ils se présentent avec un billet signé de l'un des professeurs. Enfin, le public est admis dans les galeries deux fois par semaine pendant trois heures en présence de l'huissier concierge et de l'un des professeurs. Aucun objet ne peut d'autre part être sorti des armoires pour servir aux leçons. Cependant, l'huissier concierge peut remettre aux professeurs « sur leur reçu et pour un temps qu'ils seront obligés de déterminer, les objets doubles dont ils auront besoin pour leurs travaux particuliers, pourvu que ces objets ne soient pas de nature à être altérés par le transport ». Dans le cas contraire, ils auront besoin d'une autorisation de l'assemblée des professeurs¹.

Au Conservatoire des arts et métiers, enfin, la diversité des publics accueillis n'est pas moindre : « Les galeries seront ouvertes au public les quintidi et les décadi, depuis dix heures jusqu'à deux. Tous les autres jours sont réservés aux études particulières des artistes français ». Les deux démonstrateurs, chargés de « l'arrangement des galeries », sont aussi tenus de faire une description succincte de chaque objet et d'expliquer la construction et l'emploi des outils et machines destinés aux élèves qui se livrent à l'étude des arts mécaniques. Les séances d'explication sont faites selon un programme fixé annuellement par les démonstrateurs, « soit dans les galeries, à côté des objets, soit dans une salle particulière, où chaque démonstrateur pourra faire transporter les objets dont il aura besoin, et dans ce cas, il sera pris par le Conservatoire, des précautions pour que ces objets ne soient ni égarés, ni détériorés² ».

La place nouvelle donnée au grand public ne doit pas occulter le souci constant des législateurs de favoriser la formation des artisans. On les accueille jusqu'à la Bibliothèque nationale, et bien sûr au Conservatoire des arts et métiers, où on leur apprendra la « partie mécanique », tandis que la partie « dynamique » continue à s'apprendre dans les ateliers. Les collections publiques remplacent, dorénavant, à leur façon, l'apprentissage autrefois garanti par les corporations. Le musée comme rassemblement de modèles pour l'étude, devient un lieu de sociabilité, mais surtout une étape importante dans la formation afin de combler la disparition des maîtrises. Dans ces conditions, la pratique du dessin va aussi constituer une valeur unanimement reconnue de ce nouveau programme éducatif. D'ailleurs les

1. « Projet de règlement pour le Muséum [...], d'après le décret du 10 juin 1793 », dans E. T. Hamy, *op. cit.*, pp. 151 et suivantes.

2. *Recueil des lois, décrets, ordonnances, arrêtés, décisions et rapports relatifs à l'origine, à l'institution, à l'organisation et à la direction du Conservatoire national des arts et métiers*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, pp. 19-21 : « Règlement du 1^{er} août 1796 pour l'organisation générale et la discipline intérieure du Conservatoire des arts et métiers », Titre II. « Galeries ».

écoles de dessin, en de nombreux points du territoire national, dispensent alors l'étude des modèles aux apprentis peintres mais aussi aux apprentis des arts mécaniques¹. Au Muséum, il existe d'autre part un cours d'« iconographie naturelle de la nature ». Et au Conservatoire des arts et métiers, un dessinateur est joint aux deux démonstrateurs.

Le paradoxe d'une muséologie musicale est-il irréductible ?

Ce cadre théorique et ces dispositions législatives communes aux grandes institutions éducatives et patrimoniales n'ont-elles pas nourri aussi le projet du Conservatoire de musique ? Comment leur interprétation, leur adaptation, voire leur déviation ont-elles finalement conduit si vite à l'échec ? C'est ce qui ne laisse pas d'intriguer, alors que les similitudes d'ambition, de raisonnement et d'organisation semblaient s'imposer tout d'abord.

Mais l'objet concerné est-il bien comparable ? L'instrument de musique, témoin matériel, après avoir été support d'un art comme de techniques, incarne harmonieusement cette bipolarité chère à l'esprit des législateurs de la Convention. Il renvoie en effet à l'art comme à l'industrie, aux arts d'agrément comme aux arts mécaniques. D'autre part, l'instrument se laisse inventorier selon les mêmes critères objectifs et normalisés que les autres objets d'art et de science, à savoir le type de spécimen, son auteur s'il est connu ou son origine géographique, sa date, son état de conservation assorti éventuellement d'une courte description. Si Vicq d'Azyr ne donna aucune prescription matérielle quant aux conditions de stockage et de conservation de ces futures collections, il donna bien un cadre général de sélection, héritier direct, en cela, des rédacteurs de l'*Encyclopédie*, puisqu'il plaçait lui aussi l'étude des modèles de perfection au premier rang de sa stratégie.

Cette sélection devait être opérée pour « servir à l'histoire de l'art », expression que Grégoire reprendra à Vicq d'Azyr à propos des machines et outils du Conservatoire des arts et métiers. La collection d'instruments de musique projetée s'insère donc parfaitement dans le nouveau diptyque du livre et de l'objet, de la bibliothèque et du musée, de la connaissance et du progrès par la lecture et l'exposition. Cette philosophie, Sarrette l'avait bien exprimée en inaugurant le Conservatoire. Mais à chaque étape de la formation de cette institution on perçoit une contradiction, voire une hésitation quant aux véritables destinataires de la collection d'instru-

1. É. Pommier, *op. cit.*, pp. 478-482 et D. Poulot, « Musée et Société dans l'Europe moderne », dans *Mélanges de l'École française de Rome*, T. 98, 1986, 2, pp. 1036 et suivantes.

ments de musique et aux modalités de mise à disposition. À la suite du premier projet d'organisation de 1794, seul le règlement du Conservatoire de germinal an VIII est explicite puisqu'il expose qu'« il est permis de prendre copie des ouvrages faisant partie de la Bibliothèque, ainsi que les dimensions et dessins des instruments qui y sont déposés pour modèle¹ », ceci à une époque où la bibliothèque et son cabinet d'instruments sont ouverts trois fois par décade au public et trois autres fois aux membres et élèves du Conservatoire.

Si les instruments du cabinet sont conservés pour servir de modèle, c'est donc d'abord aux luthiers et facteurs d'instruments qu'ils sont destinés, eux dont les conditions d'apprentissage sont en train de changer à la suite de la suppression des corporations. Les témoignages sur les effets de ces nouvelles conditions d'apprentissage de la lutherie restent à exhumer. Mais les commentaires de l'abbé Sibire, dans son opuscule publié en 1806 sous le titre de *La Chélonomie, ou Le Parfait Luthier*, confirme l'attente des professionnels. Pour cet amateur soucieux d'apprendre les procédés de la lutherie :

[...] Après avoir lu tout ce qui a été imprimé sur ce sujet, on n'en est guère plus avancé... [car] il est un livre élémentaire, classique, ouvert à tous les yeux, et intelligible à tous les luthiers [...]. Ce livre, ce sont les beaux modèles des grands maîtres. Voilà la seule véritable encyclopédie où tout est renfermé².

Le cabinet d'instruments du Conservatoire a-t-il vraiment joué ce rôle auprès des facteurs d'instruments ? Pouvait-il d'ailleurs remplir complètement cette attente, compte tenu des instruments recueillis ? Les clavecins, pianos, harpes, guitares et flûtes traversières illustrent bien les noms des facteurs les plus renommés de Paris — ou de Londres — depuis une génération au moins. Mais du côté de la lutherie du quatuor, une majorité d'instruments évoque essentiellement l'école parisienne récente. Or, « les Amphions de 1800, les Viotti, les Rode, les Kreutzer, les Baillot, les Lafont, etc. [qui] apparaissent tout-à-coup avec leurs concertos et leurs violons dans les cercles ou sur les théâtres », recherchent surtout la lutherie crémonaise, celle que consacre aussi Sibire lorsqu'il parle des « sept sages de la lutherie », c'est-à-dire les cinq Amati, Stainer et Stradivarius. Le cabinet du Conservatoire pouvait difficilement proposer ces parfaits modèles, car parmi les instruments inventoriés par Bruni, on ne dénombre qu'une dizaine de violons de ces grands maîtres. Il indiquait d'ailleurs lui-même, dans un de ses rapports sur les richesses de son dépôt en octobre 1794 :

1. C. Pierre, *Le Conservatoire...*, p. 235.

2. Reprint Minkoff, Genève, 1984, pp. 24-25.

Les violons y sont très rares, parce que portatifs, ils ont presque tous passés à l'étranger avec les émigrés¹.

D'ailleurs, six des plus précieux furent autoritairement attribués à des membres du Directoire et à Rouget de l'Isle². Il ne resta ainsi au cabinet d'instruments qu'un Amati de 1665, un Stradivarius, et deux Guarnerius, impossibles à suivre ensuite dans les états du matériel et dont l'authenticité reste de toute façon incertaine. Tout au plus peut-on constater que les violons, quintes et basses encore conservés et de facture parisienne commune, ont été remis à plus d'une trentaine de professeurs, peu après la vente de l'automne 1797, pour leur enseignement d'instruments à cordes mais aussi à vent (pour l'accompagnement), comme l'atteste la liste des « noms des professeurs qui se servent de violons dans les classes du Conservatoire de musique³ ».

D'autres raisons expliquent encore la désagrégation progressive du cabinet. Par exemple le défaut de soutien intellectuel auprès de Sarrette, faute de théoriciens ou d'historiens des instruments durant toutes ces décennies. Depuis que Pierre Trichet, au milieu du xvii^e siècle, réunissait dans sa collection universelle les instruments contemporains qui allaient lui servir à rédiger son *Traité des instruments de musique*, depuis l'effort entrepris par les auteurs de l'*Encyclopédie*, dont le texte repose souvent sur la visite des ateliers de facteurs, on cherche vainement dans le domaine instrumental, à l'instar de tant d'autres disciplines, qui eût pu animer et servir de garant à l'établissement de ce cabinet. Bruni ayant démissionné, Sarrette resta seul pendant dix ans à défendre un « département » somme toute très secondaire de son grand projet. L'absence d'un conservateur ou d'un savant chargé du cabinet d'instruments explique pour une grande part, la fragilité et le peu de durée de son existence.

Mais encore convient-il d'observer la grande difficulté, chez les musiciens, à dégager l'instrument de musique de son contexte fonctionnel. Ils n'y voient qu'une utilité immédiate, celle de leur art, alors que l'exercice s'est pourtant avéré possible et salutaire pour tant d'autres objets d'art et de science. Curieusement, les enseignants du Conservatoire ne surent pas trouver des solutions multiformes alliant usage musical par les instrumentistes de la maison, mise à disposition réglementée et ponctuelle aux

1. L. Tuety, *op. cit.*, T. I, p. 520.

2. J. B. Weckerlin, *op. cit.* Il s'agit de violons marqués respectivement Amati à La Revellière-Lépeaux (n° 195), A et H. Amati et A. Guarnerius au contrôleur du Directoire exécutif (n° 213 et 386), Stainer au contrôleur des Bâtiments (n° 328), A. et H. Amati et A. Guarnerius à Rouget de l'Isle (n° 334-335).

3. Document manuscrit titré « Conservatoire de musique. Bibliothèque 19745 », B.n.F., Dép. musique.

hommes de métier, notamment les facteurs, mais aussi les érudits et les connaisseurs, et enfin exposition régulière au plus large public. Que n'a-t-on imaginé au Conservatoire de musique, en cette période de foisonnement d'idées, la création de cette fonction de « démonstrateur » assortie du prêt aux professeurs des spécimens existants en double, comme au Muséum et au Conservatoire des arts et métiers ?

Si Cherubini est bien responsable du coup de grâce porté à la collection d'instruments en 1822, il n'est que le représentant d'une communauté d'artistes qui admit de sauver une grande part de la musique écrite mais qui ne sut pas s'associer à l'intense mouvement de pensée tournée vers la culture matérielle, celle qui a fondé certaines de nos plus prestigieuses écoles et nos plus grandes collections nationales.

Ce n'est qu'en 1848, en pleine effervescence de la facture instrumentale, alors qu'Adolphe Sax a déposé son brevet pour le saxophone et que Theobald Boehm bouleverse la flûte traversière, que la nécessité d'un « asile pour la lutherie », selon les termes de Sibire, ressurgit avec des arguments que Vicq d'Azyr et Grégoire n'auraient pas démentis :

« Qui ne voit de quelle utilité serait pour la facture moderne ce tableau synoptique de l'ancienne lutherie [...] cette échelle complète de tous les types avec leurs modifications infiniment variées depuis la Renaissance jusqu'à nos jours [...]. Que d'inventions réputées nouvelles reprendraient par là leur véritable date¹.

Aujourd'hui, cette collection publique, avec plus de 4 500 instruments, ses ensembles d'outillages, ses dessins techniques, ses moyens sophistiqués de conservation et d'investigation, semble bien avoir réalisé le vœu des historiens de l'instrument et des facteurs. Réunir et restituer un art et ses métiers.

Mais la grande mission d'instruction, celle qui concerne les plus larges publics, n'en est sans doute qu'à ses prémices, malgré les multiples efforts des décennies passées. Tout, en effet, a été pensé, sur le site de La Villette, pour que cette vocation y trouve dorénavant son plein épanouissement. Pourtant le débat qui présida à la genèse d'un Muséum de musique et qui voyait s'affronter l'élite des musiciens et les responsables de l'héritage semble être resté aussi présent à deux siècles de distance. Il prend d'ailleurs aujourd'hui une nouvelle actualité lorsqu'il s'agit par exemple de l'utilisation qui est faite des « grands violons », ces Amati, Stradivarius, Guarnerius, entrés seulement à la fin du XIX^e siècle dans les collections du Musée instrumental du Conservatoire. Si le nouveau musée de la Musique

1. M. Bourgues, « Projet de musée d'instruments de musique », dans *RGM*, 17 septembre 1848, n° 38, pp. 285-286.

peut se prévaloir d'en exposer, ce n'est pas que le Conservatoire ait jamais pu les acquérir moyennant finances, à l'instar d'une grande part de ses collections. C'est que des virtuoses ou des amateurs très fortunés les ont donnés ou légués, avec le souhait toujours explicite qu'ils soient offerts en permanence au regard du public dans un musée, et parfois, dans des circonstances exceptionnelles définies dans le texte de leurs dispositions, joués en public.

Cependant, certains artistes d'hier comme d'aujourd'hui admettent parfois difficilement ces clauses, et *a fortiori* les ambitions éducatives et patrimoniales évoquées longuement ici. Ces instruments uniques, si difficilement accessibles au plan de leur valeur vénale, le musicien les conçoit toujours pour son usage et pour sa mission d'interprétation dans cette autre forme de partage qu'est le concert public. Qui d'ailleurs pourrait rester insensible à l'évidence de l'instrument rendu à sa fonction première, à l'émotion que procure non seulement ces violons italiens, mais aujourd'hui, avec autant sinon plus de légitimité, les clavecins, les pianos-forte ou les violes qui ont bouleversé notre perception sonore et notre culture musicale ces trente dernières années ? Constatons d'ailleurs que, la plupart du temps, le grand public et certains luthiers admettent cette seule « fin » musicale de l'instrument patrimonial et par voie de conséquence veulent y réduire celle du musée qui le conservera ; mais seulement dans la mesure, bien sûr, où l'institution ne leur refuse pas, pour cette même raison, sa contemplation ou son étude à l'instant précis où ils voulaient pouvoir y accéder.

D'un autre côté, au temps où chacun prend conscience de la raréfaction de certaines ressources naturelles, qui ne serait sensible aussi à ces espèces en voie de disparition que sont la plupart des si rares instruments sauvegardés ? Au prix de quels extraordinaires hasards sont-ils parvenus jusqu'à nous, si l'on veut bien mesurer simplement les conséquences de l'arbitrage des musiciens quant à la destinée du dépôt national de musique aux premiers temps du Conservatoire, puis les innombrables vicissitudes que tant d'instruments eurent à subir ? Et parmi ces égarés, combien peuvent encore témoigner d'un état historique original, ou au moins des époques successives de leur usage musical ? Parce que tout ultime maintien en vie implique des compromis, et des moyens extrêmes que les méthodes médicales modernes permettent avec un efficace parallélisme d'appréhender, n'a-t-on pas déjà « sacrifié » une immense quantité de nos collections patrimoniales ? Car ces « restaurations » ont provoqué un mouvement irréversible d'appropriation de répertoires à travers le temps et l'espace, mais, en même temps, la perte irrémédiable de documents archéologiques. À long terme faut-il donc prendre le parti que toute passion vraie pour la musique commande, celui de la brillante — mais en terme de risques —

toujours destructrice et éphémère résurrection, ou celui plus ingrat et moins généreux — en apparence peut-être seulement — de la conservation attentive, du prolongement, de la survie pour les générations futures ? Où est l'ultime condamnation ? Quand faut-il la prononcer ? C'est bien d'un vrai dilemme qu'il s'agit, et l'on comprend que le débat reste entier. L'histoire peut-elle lui offrir quelques arguments ?

Les paradoxes toujours d'actualité véhiculés par l'instrument de musique muséalisé sont, on le voit, innombrables : quels publics prendre en compte, quelles modalités d'approche offrir, que peut-on ou doit-on restituer dans sa dimension sonore, quel instrument, quelle étape de sa vie musicale ; quels risques sont proportionnés à l'enjeu ? Les réponses ne peuvent être que des tentatives partielles et individuelles de solution, immergées dans trois réalités : la réalité culturelle qui est celle des attentes du grand public ; la réalité technique qui dépend des moyens actuels disponibles pour assurer la pérennité des collections ; la réalité du débat idéologique, qui s'appuie sur les compétences et les motivations exprimées par les acteurs disposant des moyens de décision. Autant dire que la célébration du bicentenaire de la Convention nationale, qui marque l'élargissement de la mission du Musée instrumental, héritier de ce cabinet d'instruments, en un musée de la Musique, annonce une nouvelle mise à l'épreuve de cette équation délicate à résoudre : le musée, la musique et ses instruments.

FLORENCE GÉTREAU.