



**HAL**  
open science

## Matière et musique : quelques réflexions des premiers organologues de langue française

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Matière et musique : quelques réflexions des premiers organologues de langue française. Rencontre européenne autour de la facture instrumentale, Labo 19 Anvers, Sep 1999, Cluny, France. pp.19-34. halshs-01333813

**HAL Id: halshs-01333813**

**<https://shs.hal.science/halshs-01333813>**

Submitted on 19 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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

# 'Matière et Musique'

## *The Cluny Encounter*

*Proceedings of the European Encounter on Instrument Making and Restoration*

*Actes de la rencontre européenne autour de la facture instrumentale*

*Akten van het Europees Congres over instrumentenbouw en -restauratie*

(Cluny 1999)

EDITED BY  
Claire Chevallier  
Jos van Immerseel



*^ Labor 19 ^*

2000

## Matière et musique

Quelques réflexions des premiers organologues de langue française

Florence Gètreau

*Toute la matière était donnée, mais la somme des combinaisons étant infinie, comment devenir ou découvrir la forme véritable, la forme topique sous laquelle ils nous sont parvenus, et qui seule pouvait leur convenir?*

*L'Abbé Sibire, La chélonomie ou le parfait luthier*

"Matière et musique", tel est le titre choisi par les organisateurs de ces journées pour fédérer notre réunion. Il me revient d'ouvrir ces échanges, sans pour autant être à l'origine de la mosaïque ainsi composée. Aussi ai-je choisi de livrer ici rapidement quelques réflexions sur ce thème qui nous relie à des titres divers. Entre "Matière et musique", entre ces deux termes, il y a en effet, me semble-t-il, les hommes, les créateurs, facteurs et musiciens, mais aussi les théoriciens, les savants, les historiens. Longtemps, la conception mécaniste des savants a fait qu'ils ont négligé de parler des hommes sans qui la matière resterait simple "idiophone" et n'atteindrait que rarement la sophistication de l'instrument de musique complexe.

On doit à l'esprit des Lumières et à l'*Encyclopédie* d'avoir valorisé l'artisan, parallèlement à une réconciliation du modèle théorique et de l'objet, lui qui allait devenir véritable source de savoir. Le monde de l'écrit ferait une place encore inconnue à la description des savoir-faire intuitifs transmis par la seule expérience d'atelier. Le discours préliminaire de l'*Encyclopédie* écrit par d'Alembert (1751) est ainsi très explicite. Il range tout d'abord les instruments de musique parmi les *Arts mécaniques*, au même titre que la dorure, la gravure, la fonderie, la bijouterie. Mais dans le même temps, la musique est toujours classée parmi les *Arts libéraux*, selon une tradition séculaire. Entre les deux, l'article "Art" de l'*Encyclopédie* confirme cependant cette nouvelle dignité du métier manuel:

*Rendons enfin aux Artistes la justice qui leur est due. Les Arts Libéraux se sont assez chantés eux-même: ils pourraient maintenant employer ce qu'ils ont de voix à célébrer les Arts mécaniques... Les artisans se sont crus méprisables, parce*

*qu'on les a méprisés; apprenons leur à mieux penser d'eux-même; c'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites.<sup>1</sup>*

L'équipe de rédacteurs de l'*Encyclopédie* a d'ailleurs utilisé une méthode qui se voulait la plus rigoureuse possible, la plus proche des exigences techniques du métier, tout en lui apportant l'expérience intellectuelle de ceux qui réduisent en axiomes les observations concrètes. Le discours préliminaire est là encore d'une grande clarté sur ces objectifs et sur les moyens mis en oeuvre:

*On a envoyé des Dessinateurs dans les ateliers. On a pris l'esquisse des machines & des outils... Dans le cas où une machine mérite des détails par l'importance de son usage & par la multitude de ses parties, on a passé du simple au composé... Nous offrons au lecteur studieux ce qu'il eût appris d'un artiste en le voyant opérer... & à l'artiste, ce qu'il seroit à souhaiter qu'il apprit du Philosophe pour s'avancer à la perfection.*

Chaque article de l'*Encyclopédie* est ensuite composé d'une partie historique et littéraire et d'une section technique, celle qui nous concerne ici, puisqu'elle est le fruit d'une véritable enquête de terrain:

*Tout nous déterminoit donc à recourir aux ouvriers. On s'est adressé aux plus habiles de Paris & du Royaume; on s'est donné la peine de les interroger, d'écrire sous leur dictée, de développer leurs pensées, d'en tirer les termes propres à leurs professions [...] de rectifier [...] avec les uns, ce que d'autres avoient imparfaitement, obscurément, & quelquefois infidèlement expliqué [...]. La plupart de ceux qui exercent les Arts Mécaniques, ne les ont embrassés que par nécessité, & n'opèrent que par instinct. A peine entre mille en trouve-t-on une douzaine en état de s'exprimer avec quelque clarté sur les instruments qu'ils employent & sur les ouvrages qu'ils fabriquent.<sup>2</sup>*

La contribution des facteurs est en tout cas patente dans tous les articles sur les instruments, ainsi que dans le supplément qui les réunit en un volume particulier en 1785 sous le titre d'*Art du Faiseur d'Instruments de Musique et Lutherie*.<sup>3</sup> Les auteurs citent nombre d'entre eux: les Blanchet pour les clavecins,

<sup>1</sup>) DIDEROT et D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, 1751, vol. I, p. 717.

<sup>2</sup>) Idem, p. XL et XXXIX.

<sup>3</sup>) [DIDEROT et D'ALEMBERT], *Art du Faiseur d'Instruments de Musique et Lutherie. Extrait de l'Encyclopédie Méthodique. Arts et Métiers Mécaniques*, Paris, 1785. Reprint Minkoff, Genève, 1972.

Pascal Taskin pour ses innovations dans le domaine du jeu de buffle, ou des pianoforte; Cousineau dans celui de la harpe à pédales et simple mouvement. Mais d'autres indices permettent de confirmer cette collaboration étroite avec des facteurs: à l'article "violoncelle", on peut trouver "les proportions du violoncelle prises sur un modèle de Stradivarius"; de même beaucoup de modèles d'instruments à vent répondent fidèlement aux caractéristiques morphologiques des instruments de cette époque, la planche 9 reproduisant même la flûte traversière basse du facteur parisien Delusse, dont le musée de la Musique de Paris conserve un unique exemplaire.<sup>4</sup> Même si cet effort descriptif est parfois défaillant (le barrage intérieur du clavecin reproduit planche 11 est des plus fantaisistes), on ne peut que louer l'utilisation de sources sûres avec la reprise des descriptions et planches d'ouvrages spécialisés, comme ceux de Dom Bédos, d'Engramelle, ou de divers auteurs ayant présenté leur Mémoires devant l'Académie des Sciences comme Cousineau (avec celui sur la harpe organisée à pédales), ou Cusenier (avec une proposition sur l'orphéon ou petite vielle à roue et à clavier).

Plus généralement, on est en quelque sorte passé du cabinet du savant, avec quelques objets curieux et des descriptions écrites, à l'atelier de l'artisan, expliquant et montrant son savoir faire et son objet. Condorcet, à quelques années de là, prouera d'ailleurs d'encourager une "instruction" prise sur les objets même<sup>5</sup>, ouvrant ainsi une autre perspective éducative: celle où les musées d'art et de science seront les "ateliers de l'esprit humain", dans la décennie où un Cabinet d'instruments sera réuni pour l'instruction publique à la bibliothèque du tout nouveau Conservatoire de musique de Paris. Quoique vite anéanti par les musiciens eux-mêmes<sup>6</sup> ce projet s'inscrivait aussi dans une réflexion globale de l'éducation par l'objet où les collections des nouveaux musées témoignaient de la remarque de d'Alembert: *C'est peut-être chez les Artisans qu'il faut aller chercher les preuves les plus admirables de la sagacité de l'esprit, de sa patience & de ses ressources.*<sup>7</sup>

<sup>4</sup> J. BRAN-RICCI, *La flûte traversière chez Diderot, Imago Musicae*, t. IV, 1987, p. 325-334.

<sup>5</sup> CONDORCET, *Écrits sur l'instruction publique. Volume premier. Cinq mémoires sur l'instruction publique*, Paris, 1791. Texte présenté, annoté et commenté par Charles Coutel et Catherine Kintzler, Paris, Edilig, 1989, p. 42-47.

<sup>6</sup> F. GÉTREAU, *Aux origines du musée de la Musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris. 1793-1993*, Paris, Klincksieck/Réunion des musées nationaux, 1996, p. 50-56.

<sup>7</sup> D'ALEMBERT, *Discours préliminaire à L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Reprint Editions Odile Jacob, Paris, 1996, p. 27.

La fin de l'Ancien Régime provoque la disparition des corporations. La liberté d'entreprise change alors les données de l'apprentissage: l'objet modèle se trouve mis à disposition des artisans dans les projets de musées tandis que les premiers manuels pratiques de lutherie (bien postérieurement aux traités de facture d'orgue, ce métier ayant toujours été à part<sup>8</sup>) confirment la valorisation des savoirs d'atelier. En 1823, l'abbé Sibire livre ainsi au public un petit ouvrage, *La chélonomie ou le parfait luthier*. C'est la transcription, mêlée de digressions littéraires, des théories et des pratiques du célèbre luthier du Conservatoire, Nicolas Lupot. Si cet ouvrage encourage explicitement le luthier à être avant tout un modeste et fidèle copiste et un respectueux restaurateur des "monuments" de la lutherie, il est habité par un souffle prémonitoire quand il aborde la genèse de la facture instrumentale et le passage de la matière à la musique:

*L'homme se hâta d'intéresser toute la terre aux succès de son amour propre, s'agita en mille manières pour lui arracher ou lui surprendre des secrets [...] et ne tarda pas à s'apercevoir que, pour réduire les masses rebelles qu'elle recérait dans son sein, ou poussait à sa surface, il avoit besoin tout à la fois de son génie et de son bras [...]. Parmi ces corps environnans ou éloignés, il interrogea d'abord de préférence ceux qui lui paraissaient foncièrement sonores, ou qui, façonnés avec art, promettaient de le devenir [...]. Tout fut mis par lui à contribution au profit du plaisir et des arts. Les mines et les forêts s'empressèrent de fournir à ses vastes laboratoires les matières primordiales des instrumens musicaux, et les outils nécessaires pour les élaborer. Le fer et l'airain se déroulèrent en lames et s'arrondirent en tuyaux; l'orme et le chêne, le pin et le plâtre tombèrent sous sa hache, retentirent sous son marteau, crièrent sous sa scie, s'amincirent et sonnèrent. D'élégantes machines sortant par sympathie de ces masses brutes et mortes, empruntèrent de sa main l'ame qui leur manquait.<sup>9</sup>*

Ecrivant au moment où les modèles de Crémone deviennent le canon définitif de toute lutherie professionnelle, Sibire, par la voix de son informateur Nicolas Lupot, indique aux futurs apprentis que le *livre élémentaire, classique, ouvert à tous les yeux, [...] ce sont les beaux modèles des grandes maîtres. Voilà la seule encyclopédie* (p. 25). Hautement conscient de vivre une sorte d'apogée dans la facture du violon, il soulève la vraie question:

<sup>8</sup> F. GÉTREAU, *L'image du faiseur d'instruments de musique*, Actes des journées d'étude *L'image de la musique à la Renaissance*, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 29-30 octobre 1996, *Imago Musicae*, t. XIII, sous presse.

<sup>9</sup> L'Abbé SIBIRE, *La chélonomie ou le parfait luthier*, Paris, 1823. Reprint Minkoff, Genève, 1984, p. 1-3.

*Oh! combien cette fabrication d'instrumens dût coûter à nos premiers parens de peines et de recherches! Que de tâtonnemens et d'essais! Que de conjectures et d'expériences! Que de temps perdu, avant de trouver les mots des énigmes! Toute la matière était donnée, mais la somme des combinaisons étant infinie, comment deviner ou découvrir la forme véritable, la forme topique sous laquelle ils nous sont parvenus, et qui seule pouvait leur convenir?<sup>10</sup>*

Intuitif autant que moderne dans ses conceptions, notamment en ce qui regarde la restauration des instruments, Sibire nous encourage aussi à faire preuve de modestie autant que de passion en concluant ainsi son livre:

*Le temps qui mine tout, emportera dans son cours, d'abord les originaux des artistes fameux, puis les plus belles copies de leurs imitateurs, et enfin, de siècle en siècle, les copies des copies. Mais si l'émulation et les talens se perpétuent parmi les hommes, la Lutherie [...] n'enverra désormais à la postérité que de fidèles images, qui, à leur tour, seront les modèles; et du moins quelques-uns de ses trop fragiles monumens traverseront tous les âges.<sup>11</sup>*

Loin de ce travail visionnaire et quasi philosophique, les divers Manuels Roret, qui paraissent à partir de 1825, popularisent et figent en quelque sorte les connaissances traditionnelles d'atelier en un discours pragmatique où les poncifs ne sont pas absents. En 1834, paraît celui du luthier.<sup>12</sup> Traité pratique et raisonné, il est un miroir fidèle des procédés du moment, des proportions admises par les luthiers les plus en vue. Notre première impression reste celle d'un appauvrissement de la matière même si la description des étapes de fabrication est d'une précision encore jamais atteinte dans les ouvrages précédemment cités. S'adressant *spécialement aux luthiers de profession*<sup>13</sup>, il conforte le lecteur dans l'idée d'un progrès dans la technique du métier, et insiste sur la prééminence de quelques modèles crémonais.

Troisième étape dans cette diffusion de la facture instrumentale, au début des années 1830, les expositions de 'produits de l'industrie' et le lancement

<sup>10</sup> SIBIRE, *op. cit.*, p. 7.

<sup>11</sup> SIBIRE, *op. cit.*, p. 151-152.

<sup>12</sup> Ce manuel fut réédité en 1869 puis en 1894. C'est cette dernière édition qui a fait l'objet d'un reprint : MAUGIN et MAIGNE, *Manuels-Roret, Nouveau manuel complet du luthier ou Traité pratique et raisonné de la construction des instruments à cordes et à archet traitant de la fabrication des Cordes harmoniques en boyau et en métal*, Paris, 1894. Reprint Léonce Laget, Paris, 1977.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 134.

d'une presse musicale ouvrant ses colonnes à la facture instrumentale achèvent de construire les outils d'information et d'émulation. François-Joseph Fétis (1784-1871)<sup>14</sup> a joué un rôle éminent dans cette phase spectaculaire de développement de la facture instrumentale européenne. Définissant, dans le premier numéro de sa *Revue musicale* parue en 1827, l'utilité d'un "journal de musique", il précise qu'il examinera *toutes les questions qui se rattachent à la musique, sous les rapports historiques, de théorie ou de pratique*, analysant les ouvrages nouveaux, les compositions en tous genres, rendant compte de toutes les représentations mais aussi des inventions ou perfectionnements d'instruments.<sup>15</sup> On peut considérer quelque peu anecdotique le fait que le chromamètre de Roller et Blanchet, petit appareil à l'aide duquel on pouvait accorder un piano sans qu'il fût nécessaire de faire une partition<sup>16</sup>, soit le premier instrument ayant retenu son intérêt.<sup>17</sup> Notons cependant que pendant les huit années que parut cette revue, plus d'une cinquantaine d'articles furent consacrés aux instruments de musique, qu'ils soient historiques ou tout récemment mis au point; que Fétis peut décrire des instruments aussi chimériques que l'Heptacorde de Raoul<sup>18</sup>, le Plectroeuophon de Gama<sup>19</sup>, le Trochléon de Dietz<sup>20</sup>, l'Acoucryptophone ou lyre enchantée de Wheatstone<sup>21</sup>, voire l'Aéréphone de Dietz<sup>22</sup>, que défendre et illust-

<sup>14</sup> Sur les différents aspects de la carrière de ce musicien, voir le catalogue d'exposition *François-Joseph Fétis et la vie musicale de son temps. 1784-1871*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1er, 1972, et plus particulièrement l'article de P. RASPE, "La collection d'instruments de musique de F.-J. Fétis. Fétis et l'organographie", p. 203-208.

<sup>15</sup> F.J. FÉTIS, "Utilité d'un journal de musique et plan de celui-ci", *Revue musicale*, 1827, I, p. 2.

<sup>16</sup> M. MAURIN, "Jean Roller, portraitiste et la manufacture de piano Roller et Blanchet", *Musique-Images-Instruments*, 1, 1995, p. 112-149.

<sup>17</sup> F.J. FÉTIS, "Inventions. Chromamètre, nouvel instrument propre à faciliter l'accord du piano", *Revue musicale*, 1827, I, p. 18-21.

<sup>18</sup> J.M. RAOUL, "Exposition des produits de l'industrie. Notice sur l'Heptacorde, ou basse de viole perfectionnée", *Revue musicale*, 1827, II, p. 56-61.

<sup>19</sup> S.n., "Le plectroeuophon", *Revue musicale*, 1827, II, p. 499-502, "...archet harmonieux. Aussi facile à toucher que le piano, il offre le précieux avantage de filer les sons, de les renforcer, et de les affaiblir à volonté, et par gradation".

<sup>20</sup> Idem, p. 499: "[M. Dietz] a livré au public le trochléon, instrument de forme ronde, garni de touches métalliques mises en vibration par un archet circulaire qu'une pédale fait mouvoir".

<sup>21</sup> S.n., "Variétés. L'acoucryptophone, ou lyre enchantée", *Revue musicale*, 1828, I, p. 441.

<sup>22</sup> S.n., "Sur l'aéréphone, nouvel instrument inventé par M. Dietz", *Revue musicale*, 1829, VI, p. 536-537: "nouvelle espèce d'instruments pneumatiques, dont le principe consiste dans des lames métalliques ...".



rer de feuilleton en feuilleton le piano droit de Roller et Blanchet<sup>23</sup>, la harpe à double mouvement d'Erard<sup>24</sup> ou le professionnalisme de Charles Sax, père du futur inventeur<sup>25</sup>, avec une conviction, une sûreté de jugement et un esprit pré-moitoire qui n'ont d'égal que sa pugnacité dans les inévitables polémiques ainsi provoquées. Sa réponse à Nadermann, opportuniste vaincu et dépassé, est un morceau d'anthologie. Fétis est un technicien de premier plan, capable d'analyser en détail les avantages de tel mécanisme sur tel autre, mais il ne prend parti que lorsque l'amélioration a une véritable efficacité sur les possibilités d'exécution et sur la qualité musicale. Il est à la fois l'un des premiers véritables historiens de la facture (il écrit plus de 525 notices consacrées à des facteurs d'instruments, plus d'un quart étant ses contemporains, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*<sup>26</sup>, une brochure sur Antonio Stradivari<sup>27</sup>), tout en étant le premier chroniqueur des expositions industrielles d'instruments de musique dès 1827 et 1834<sup>28</sup>. Le 25 décembre 1830, il offre aussi à ses lecteurs un rapport fleuve, véritable plaidoyer aux accents quasi romantiques *Sur l'industrie musicale*<sup>29</sup>, estimant que *la musique mérite que le gouvernement sacrifie quelque*

<sup>23</sup> F.J. FÉTIS, "Exposition des produits de l'industrie. Pianos de MM. Pfeiffer, Roller et Blanchet, Pleyel, Dietz, Kleper, etc.", *Revue musicale*, 1827, II, p. 82-88; 97-105.

<sup>24</sup> F.J. FÉTIS, "Sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Erard; et, par occasion, sur l'origine et les progrès de cet instrument", *Revue musicale*, 1827, II, p. 337-348; "Lettre à M. Naderman, sur sa réfutation de ce qui a été dit dans la Revue Musicale du 8 novembre 1827, en faveur de la harpe à double mouvement de M. Sébastien Erard", 1828, I, p. 1-19; "Variétés. Mon dernier mot", 1828, II, p. 265-267.

<sup>25</sup> F.J. FÉTIS, *Facture des instrumens à vent. Sur l'établissement de M. Sax, de Bruxelles*, 1834, p. 76-78.

<sup>26</sup> F.J. FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Bruxelles, Leroux, Mayence, Schott; puis Bruxelles, Meline, Cans & Cie, 1835-1844. Nouvelle édition, Paris, Firmin Didot frères, 1860-1865, 8 tomes.

<sup>27</sup> *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius, précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements*, Paris, Vuillaume, 1856.

<sup>28</sup> "Exposition des produits de l'industrie. Violons, altos et basses perfectionnés par M. Thibout", *Revue musicale*, 1827, II, p. 25-36; "Exposition des produits de l'industrie. Instrumens de cuivre. Cors à pistons", II, p. 153-162; "Distribution des médailles aux facteurs de pianos, luthiers, et fabricans d'instrumens de toute espèce", II, p. 249; "Exposition des produits de l'industrie. Instrumens", 1834, p. 140-141; "Instrumens à vent", p. 145-149; 171-175; "Instrumens à cordes et à archet", p. 177-179; "Pianos. M. Pierre Erard", p. 185-188; "MM. Pleyel, Roger, Bauvais, Langrenez", p. 204-206; "MM. Roller et Blanchet, Pfeiffer, H. Herz, Boisselot, Kriegelstein et Arnaud", p. 211-213; "Distribution des récompenses", p. 228. Voir aussi *Exposition universelle de 1867, à Paris. Rapport du jury international, publié sous la direction de M. Michel Chevalier. Instrumens de musique*, Paris, Paul Dupont, 1867.

<sup>29</sup> F.J. FÉTIS, "Sur l'industrie musicale", 25 décembre 1830, p. 193-270.

*argent à sa prospérité, qu'elle intéresse le sort d'une portion considérable de la population et qu'elle produit à l'état plus qu'elle ne coûte* (p. 194). Ce point de vue pragmatique et engagé ne peut nous laisser indifférents, car entre matière et musique, il apporte des arguments qu'artisans et hommes politiques d'aujourd'hui pourraient méditer.

Dénombrant 320 facteurs de pianos à Paris et 129 dans les départements, certains employant jusqu'à 80 ouvriers et d'autres un ou deux, il estime à 3500 les ouvriers occupés à ce métier dans la capitale. Il y ajoute les fabricants de caisses, de claviers, de mécaniques, les tourneurs de pieds, les serruriers, les fabricants de chevilles d'acier, les scieurs de placage, les fabricants de cordes, les fabricants d'ornements de bronze, les emballeurs pour l'expédition. Passant des travaux de transformation aux matières premières, il estime ensuite qu'il se confectionne en France environ 8000 pianos chaque année, tandis que 500 à peu près reçoivent des réparations. Or, ajoute-t-il,

*chaque piano consomme une peau de daim; c'est donc huit à neuf mille peaux de cette espèce qui sont employées dans ce genre de fabrication, non compris les maroquins, peaux de buffles et autres [...]. Il en est de même de la colle forte. Dix livres de colle, ou à peu près sont employées dans la fabrication d'un piano ordinaire; plus de cent mille livres de cette denrée entrent donc dans ce genre de fabrication [...]. L'article seul des charnières de cuivre est d'une certaine importance; il s'en consomme environ cinq mille douzaines* (p. 200-204).

Fétis préconise alors la fabrication de cordes métalliques et de boyau en France; l'ouverture d'une école de facture d'orgue à Mirecourt, anticipant sur des problèmes de toute récente actualité pour nous.<sup>30</sup> On le voit, le musicologue se fait autant chroniqueur de la vie musicale que de l'état de l'économie musicale. Il explique, projette, et tente d'infléchir l'actualité. Il poursuivra son action jusqu'en 1866 à la fois dans les colonnes de la *Revue et Gazette musicale*, qui absorba son propre titre à partir de 1835, et dans ses comptes rendus d'expositions universelles de Londres en 1851<sup>31</sup> et de Paris en 1855<sup>32</sup> puis en 1867<sup>33</sup>. Avec

<sup>30</sup> L'école professionnelle d'Eschau (67400) en Alsace n'a été créée qu'à la suite des 21 mesures de relance de la facture instrumentale de Jack Lang annoncées le 10 décembre 1982. Cf. "La facture instrumentale. Formations et métiers. Les centres. Eschau", *Les cahiers de l'animation musicale*, 26, mars 1983, p. 64.

<sup>31</sup> FÉTIS père, "Exposition universelle de Londres, Vingt lettres", *Revue et Gazette musicale de Paris*, XVIII, 1851, p. 273-411; XIX, 1852, p. 3-75.

<sup>32</sup> *Exposition universelle de Paris, en 1855. Fabrication des instruments de musique. Rapport de M. Fétis. Exposé historique de la formation et des variations de systèmes dans la fabrication des instruments de musique*, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

un sens dialectique remarquable mêlant histoire et actualité, chronique et parti pris, il ouvrit la voie à une littérature organologique caractéristique du XIXe siècle, dont les auteurs sont souvent à la fois compositeurs (de talents inégaux certes) et conservateurs de musée. Hector Berlioz, Gustave Chouquet, Léon Pillaut, Constant Pierre et Eugène de Bricqueville en sont les principaux acteurs.

On oublie en effet qu'Hector Berlioz commença à s'exprimer sur la facture instrumentale dans les pages du *Journal des débats* dès 1839 à l'occasion de l'exposition des produits de l'industrie<sup>34</sup> puis à la même occasion en 1844<sup>35</sup> et en 1849<sup>36</sup>. A la différence de Fétis, dont le sens historique est constant, Berlioz est un progressiste, et sa position est particulièrement explicite en 1842, lorsqu'il s'exprime dans ce même journal d'opinion à propos du tout nouveau saxophone d'Adolphe Sax:

*L'art de l'instrumentation, longtemps stationnaire, a fait depuis vingt ans de véritables progrès, grâce au mouvement imprimé par quelques grands maîtres. On a étrangement abusé de leurs inventions, il est vrai, et les excès des imitateurs ont souvent fait regretter à d'excellens esprits le temps où cette puissance musicale était encore inconnue. Mais de quoi n'abuse-t-on pas et quelle est la force dont l'emploi n'offre des dangers. Est-ce à dire pour cela qu'il faille regretter l'invention de la poudre, des métaux fulminans, celle des machines à vapeur, et la domination que l'homme est parvenu d'exercer sur le fluide électrique? Philosophiquement, la thèse des avantages de l'ignorance peut se soutenir; mais il n'en est pas moins évidemment aujourd'hui dans la nature de l'esprit humain de chercher l'inconnu, d'enregistrer chaque importante découverte et de la conserver à tout prix.*

*[...] On peut juger du pas immense [...] en comparant, par exemple, les pianos d'Erard et de Pape aux clavecins du siècle dernier; les flûtes dont on se servait au temps de Devienne à la flûte actuelle de Boehm; les anciennes clarinettes à celles que fabrique aujourd'hui M. Adolphe Sax, et l'informe et horrible serpent de nos cathédrales au magnifique instrument grave que ce jeune et habile artiste vient d'inventer.<sup>37</sup>*

<sup>33</sup> F.J. FÉTIS, *Exposition universelle de 1867, à Paris. Rapport du jury international, publié sous la direction de M. Michel Chevalier. Instruments de musique*, Paris, Paul Dupont, 1867.

<sup>34</sup> H. BERLIOZ, "Instrumens de musique. Exposition des produits de l'industrie", *Feuilleton du Journal des débats politiques et littéraires*, 28 mai 1839.

<sup>35</sup> Idem, 23 juin 1844.

<sup>36</sup> Idem, 21 août 1849.

<sup>37</sup> H. BERLIOZ, "Instrumens de musique. M. Ad. Sax", *Feuilleton du Journal des débats politiques et littéraires*, 12 juin 1842.

A Londres en 1851, Berlioz fut également rapporteur officiel pour l'exposition universelle, et confirma sa nette prédilection pour les quatre géants de la facture instrumentale, Erard, Sax, Alexandre et Vuillaume<sup>38</sup> "qui incarnaient la supériorité éclatante des facteurs français" tout en insistant sur la justesse et l'homogénéité comme critère de progrès et sur la rationalité comme méthode:

*Bien qu'on puisse difficilement prévoir le point où les perfectionnements des instruments de musique pourront parvenir un jour, il faut reconnaître que l'art de les fabriquer est aujourd'hui l'un des plus avancés. Cet art difficile était resté dans l'enfance pour certaines parties, à une époque où, sous d'autres rapports, il avait atteint déjà un degré d'excellence qui n'a pas été surpassé, ni même égalé depuis lors.*

*Quand les Stradivarius, les Amati, les Guarnerius produisaient ces admirables instruments à archet, violons, altos et violoncelles, si recherchés aujourd'hui par les virtuoses, la plupart des instruments à vent, mal faits, d'après des procédés empiriques, manquaient de justesse, de sonorité et n'avaient qu'une échelle de sons peu étendue.*

*Aujourd'hui ces mêmes instruments, construits d'après des principes rationnels, ne laissent que très peu à désirer. Leur échelle musicale s'est enrichie de nouveaux sons, leur timbre s'est épuré, et leurs familles mêmes se sont à peu près complétées.*

En 1878, Gustave Chouquet, conservateur du Musée Instrumental de Paris depuis 1871, apporte à son *Rapport sur les instruments de musique et les éditions musicales* un point de vue nuancé où l'on sent la connaissance et la fréquentation sans préjugés des instruments de toutes époques<sup>39</sup>. Il loue la facture contemporaine de piano, *n'hésite pas à préférer les cordes parallèles aux cordes croisées et le fer forgé au fer fondu*.<sup>40</sup> Dans le domaine de la lutherie en violon, il "constate avec satisfaction qu'on renonce enfin à ces imitations qui reproduisaient jusqu'à l'usure du vernis".<sup>41</sup> Il "consent volontiers à déclarer que le systè-

<sup>38</sup> *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur. Tome III. Seconde partie, Xe jury. 1re subdivision. Instruments de musique, par M. Hector Berlioz, bibliothécaire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, Paris, Imprimerie impériale, 1855, p. 1-8.*

<sup>39</sup> *Ministère de l'agriculture et du commerce. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe II. Classe 13. Rapport sur les instruments de musique et les éditions musicales par M. Gustave Chouquet, conservateur du musée du Conservatoire national de Musique, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 1-68.*

<sup>40</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 41.

me Boehm est compliqué et qu'il doit embarrasser, par conséquent, des ouvriers ordinaires et routiniers, mais il se refuse à le dire dangereux au point de vue musical. Tout au contraire, il "trouve que les notes les plus graves de la flûte, par exemple, sortent mieux et plus facilement sur les instruments nouveaux et perfectionnés que sur les flûtes anciennes à perce conique".<sup>42</sup> Par contre, sa familiarité avec les instruments de l'époque baroque l'incite à exprimer le vœu d'un retour à d'anciens modèles:

*M. Mahillon, qui reste fidèle à l'ancien système, a eu une pensée dont nous tenons à le remercier: il a resuscité le hautbois d'amour. Celui qu'il nous a fait entendre nous a paru d'un timbre délicieux. Il y aurait avantage, croyons-nous, à remettre en faveur ce genre de hautbois, souvent employé par les compositeurs du siècle dernier.*<sup>43</sup>

Avec une même sensibilité pour les timbres caractéristiques du XVIIIe siècle, Chouquet note avec regret que "Les facteurs français sont seuls à construire encore des cors simples, dits *cors d'harmonie*, et des trombones à coulisses". Il "pense qu'il convient de leur en savoir gré. Quoi qu'on puisse dire, ces instruments, pour lesquels ont écrit les maîtres de la symphonie, ont un timbre que les cors et les trombones à pistons ne reproduisent pas exactement dans certaines notes".<sup>44</sup> Même si ces comptes rendus de jury n'étaient pas diffusés dans le grand public, les facteurs s'empressaient de les lire. On peut donc penser que l'avis de ces premiers organologues contribuait à alimenter le débat et à entretenir l'émulation dans le milieu de la facture instrumentale vivante.

Une place à part est ensuite occupée par Constant Pierre, dans ce dialogue entre créateurs-facteurs et historiens-critiques. Bassoniste de formation, chef du Secrétariat du Conservatoire de Paris, il reprend avec une méthode beaucoup plus historique les jalons posés par Louis Adolphe Le Doucet, comte de Pontécoulant. Ce dernier avait en effet publié en 1861 son *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, Industrie et Commerce*<sup>45</sup>, double volume qui présentait une histoire des instruments de musique suivie d'une nomenclature des innovations, de listes de brevets, de tableaux statistiques de production. Constant Pierre avait de son côté été chargé en 1889 d'un rapport sur les instruments à vent à l'exposition universelle.<sup>46</sup> Il y analyse des instruments du début

<sup>42</sup> Idem, p. 51.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Idem, p. 53.

<sup>45</sup> Paris, Castel, 2 volumes.

du siècle avec une précision encore inconnue de ses prédécesseurs et qui n'aura d'égal que les notices de catalogues du XXe siècle, tout en s'intéressant aux récentes propositions de maisons comme Mille ou Courtois. Il conclut cet imposant ouvrage en encourageant l'ensemble des facteurs à déposer leurs modèles et innovations au Musée Instrumental de Paris, proposant ainsi un rôle de conservatoire de la propriété industrielle à cette collection patrimoniale:

*L'histoire de la facture gagnerait alors en exactitude, toutes les manifestations de l'art du facteur étant représentées. Il y aurait un constant sujet d'études et d'observations pour les futurs facteurs et pour les musiciens. Si beaucoup d'inventions n'ont pas une valeur pratique, elles offrent souvent un réel intérêt, car de ce qu'un système n'a pu prévaloir, il ne s'ensuit pas qu'il soit absolument mauvais ou dépourvu de mérite.*

*L'admission assurée de leurs instruments dans une collection aussi renommée que celle du Conservatoire, seraient pour les inventeurs une cause d'émulation et en quelque sorte la consécration de leurs efforts.<sup>47</sup>*

Trois ans plus tard, en livrant son ouvrage sur *Les facteurs d'instruments de musique*<sup>48</sup>, il ouvre des perspectives historiques également inédites grâce à des dépouillements d'archives anciennes concernant la carrière des artisans et des documents permettant de comprendre les conditions réglementaires d'exercice du métier de facteur. Il esquisse ainsi la biographie et les caractéristiques des ateliers français sur trois siècles. Il est le premier à focaliser l'intérêt sur la production des facteurs et sur les structures professionnelles.

Dans cette galerie des premiers organologues ayant oeuvré en France, j'aimerais conclure avec Eugène de Bricqueville. Organiste et collectionneur de renom, candidat malheureux au poste de conservateur du Musée Instrumental en 1903, il a laissé de nombreux écrits, tantôt musicologiques (sur le répertoire d'orgue et d'opéra), tantôt organologiques, sur des instruments peu connus (la vielle à roue, les musettes, la viole d'amour, la trompette marine), tantôt sur l'histoire du goût et des collectionneurs.<sup>49</sup> En introduction au premier catalogue de sa collection, il illustre une tendance amorcée par Gustave Chouquet mais

<sup>46</sup> C. PIERRE, *La facture instrumentale à l'exposition universelle de 1889. Notes d'un musicien sur les instruments à souf fle humain nouveaux et perfectionnés*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1890.

<sup>47</sup> Idem, p. 298-299.  
Paris, Sagot, 1893.

<sup>49</sup> Cf. F. GÉTREAU, *op. cit.*, p. 276-284.

mise franchement en pratique dans ses choix de collectionneur. En effet, pour lui l'instrument doit correspondre à son répertoire si l'on souhaite le remettre en pratique. Le renouveau de la facture ancienne va pouvoir s'amorcer comme il le soupçonne avec beaucoup d'intuition:

*On ne se figure généralement pas quelle importance a le choix des instruments dans les exécutions de musique ancienne. Tout bien considéré, il paraît impossible, dans ces sortes d'auditions rétrospectives dont le public dilettante de nos jours est si friand, d'obtenir une interprétation rigoureusement exacte d'un chef-d'oeuvre produit au XVIe, au XVIIe et même dans la première partie du XVIIIe siècle [aujourd'hui nous ajouterions "et du XIXe siècle"] [...]. On comprend l'utilité qui ressort, pour le musicien, d'une collection où la plus grande partie des éléments de l'instrumentation ancienne peuvent trouver leur place.<sup>50</sup>*

Cette ouverture vers la musique ancienne et le retour à la facture instrumentale des siècles passés n'apparaissent pas comme devant être contradictoires avec les autres responsabilités que Bricqueville assumait peu après. Il fut en effet impliqué également dans la facture instrumentale contemporaine en rédigeant le rapport sur les instruments de musique à l'exposition internationale de 1900 à Paris<sup>51</sup>, et surtout en acceptant de préparer en 1913 le chapitre sur La facture instrumentale pour le Rapport sur la musique française et contemporaine de Paul-Marie Masson.<sup>52</sup>

Dans ce dossier très officiel, on décèle chez Bricqueville une grande culture historique, une bonne connaissance des caractéristiques techniques des instruments contemporains, un jugement tourné vers le présent mais tempéré d'un sens du relatif et d'un esprit critique qui s'appuie sur deux siècles d'évolution. Quelques formules lapidaires mais contrastées en donneront la mesure:

*On peut résumer l'état de la question par cette double affirmation: généralisation des procédés de fabrication imaginés de 1850 à 1870, et marche constante en avant dans la voie du perfectionnement [...]. Une sonorité puissante, une malléabilité parfaite, une chromatisation absolue, voilà ce qu'on exige de nos jours, d'un instrument de musique. Les facteurs sont parvenus à réunir ces trois condi-*

<sup>50</sup> *Catalogue des instruments de musique anciens qui composent la collection formée par M. Eugène de Bricqueville. 1887-1889, Avignon, Seguin frères.*

<sup>51</sup> *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Jury international des récompenses de la classe XVII. Instruments de Musique. Rapport par M. Eugène de Bricqueville, rapporteur, Paris, Imprimerie A. Gautherin, 1900.*

<sup>52</sup> *Recueil de monographies réunies et précédées d'une préface de P.M. Masson. Rome, Armani & Stein, 1913, p. 151-156.*

tions et à les imposer au public [...]. Pour la lutherie proprement dite [...] les grandes écoles italiennes du XVIIe et du XVIIIe siècle ont fixé un canon que rien ne saurait modifier [...]. Il faut avouer qu'en France les luthiers se heurtent à [...] la passion de l'ancien, qui réduit leur travail au métier de réparateur, de rhabilleur, de rebouteur [...].

Pour le piano, l'adoption du cadre en fer est passée dans nos mœurs musicales. L'exportation y trouve son compte [...]. Le piano ainsi construit a des basses ultra-puissantes. Peut-on demander autre chose?

[...] Dans le domaine de la facture des instruments à vent, il faut bien constater que la France tient le premier rang [...]. Comme sûreté, justesse, finesse, il n'y a plus rien à désirer. En fait d'instruments en cuivre, le chromatisme règne en maître, et c'est à peine si quelques puristes regrettent que l'exécution des grandes compositions classiques se prive des ressources bornées que Haydn, Mozart, Beethoven avaient à leur disposition [...]. Enfin notre respect pour les traditions musicales [...] nous a fait exiger des facteurs de pianos et des luthiers, qu'ils construisissent des clavecins et des violes d'amour, pour interpréter les œuvres des siècles qui ont précédé la Révolution de 1789. Les clavecins ainsi fabriqués ont une puissance de sonorité, une solidité de mécanisme, une variété et surtout une rapidité de combinaisons de timbre, que ne connut pas l'art des Ruckers et des Denis. Dire qu'ils ont été trop forcés, en général, dans le sens de la sonorité, est chose nécessaire. Mais il en est des clavecins actuels comme des meubles Louis XIII, XIV et XVI, qui remplissent les magasins d'antiquités. Et au moins, les clavecins ne visent pas au trucage. Ils affichent franchement leur modernité. Il faut les en féliciter.<sup>53</sup>

Comment ne pas être sensible à autant de clairvoyance et d'honnêteté? A la lecture de tous ces commentaires sur l'oeuvre des facteurs, j'aimerais souligner la grande compétence de ces critiques, leur action déterminante pour créer les outils et les sources de connaissance (collections, rassemblement de documents, premiers catalogues imprimés) mais aussi leur très forte implication dans l'évolution contemporaine de la facture instrumentale. Technologie, économie, sociologie, histoire, quelle dimension a pu leur échapper? Certes, les méthodes d'analyse de ces savants humanistes n'atteignaient pas les nôtres, ni au plan morphologique des instruments, ni au plan de leurs matériaux, ou de leurs caractéristiques acoustiques. La transcription des sources écrites a également considérablement progressé avec le concours des archivistes paléographes. Mais au delà des méthodes d'investigation et des publications, quelle est la place prise

<sup>53</sup> Idem, p. 136-138.



aujourd'hui par les organologues dans le débat public sur l'évolution de la facture instrumentale? Parallèlement au déclin de la facture instrumentale après la première guerre mondiale, on doit constater leur franche désaffection des tribunes de la musicologie et leur total manque d'intérêt pour cet objet. Dépouillant la Revue [française] de musicologie (qui avait été fondée en 1917), on constate avec étonnement qu'en dehors des travaux archivistiques portant sur l'histoire de l'orgue (notamment ceux de Norbert Dufourcq), l'organologie et la facture instrumentale apparaissent moins d'une dizaine de fois dans ces colonnes. Il me plaît d'ailleurs de noter au passage Amédée Gastoué et sa Note sur la facture instrumentale à la cour de Bourgogne au XVe siècle parue en 1919<sup>54</sup> ainsi que Georges Le Cerf et son étude sur le clavicorde et le dulce melos d'Arnault de Zwolle publiée en 1931<sup>55</sup>.

François Lesure poursuivit ces premières tentatives dès 1950 (*Les Couperin et la facture instrumentale*)<sup>56</sup> et s'intéressa incidemment à la facture de la viole de gambe du XVIIe siècle<sup>57</sup> avant qu'Yves Gérard ne lui consacre une véritable étude par ailleurs<sup>58</sup> tandis qu'à partir des années 1970 apparaissent quelques articles isolés sur les cordes d'instruments anciens (Jean-Louis Val, Pierre Dumoulin), ou la vihuela (Pierre Abondance). Dans ce grand désert, le *Journal de la Galpin Society* accueille tout naturellement les travaux des rares organologues français, tels ceux de Pierre Hardouin. Récemment, il faut bien reconnaître que ce sont probablement les études des acousticiens qui ont permis d'entretenir les liens les plus étroits et les plus stimulants avec les acteurs du renouveau de la facture instrumentale.<sup>59</sup> Une leçon sans doute à méditer dans le cadre de l'initiative d'aujourd'hui qui a tenu à associer, faut-il le souligner, organologues et facteurs d'instruments, pour poursuivre cette réflexion entre "Matière et musique".

<sup>54</sup> *Revue de musicologie*, 1919, p. 195-197.

<sup>55</sup> "Note sur le clavicorde et le *dulce melos* du ms. lat. 7295 de la Bibliothèque nationale de Paris de Henri Arnault, médecin des ducs de Bourgogne (XVe siècle)", *Revue de musicologie*, 1931, p. 1-18; 99-105.

<sup>56</sup> *Revue de musicologie*, 1950, p. 119.

<sup>57</sup> "Une querelle sur le jeu de la viole en 1688: J. Rousseau contre Demachy", *Revue de musicologie*, 1960, p. 181-189.

<sup>58</sup> Y. GÉRARD, "Notes sur la fabrication de la viole de gambe et la manière d'en jouer, d'après une correspondance inédite de J.B. Forqueray au prince Frédéric-Guillaume de Prusse", *Recherches sur la musique française classique*, t. 2, 1961-1962, p. 165-171.

<sup>59</sup> *Herz & copeaux. Actes du colloque "Recherche scientifique & facture d'instruments de Musique"*, 19-20 avril 1985, Paris, Centre national d'action musicale, 1986; *Cordes, vents, rayonnement, perception. Actes du colloque "Journées pédagogiques d'acoustique musicale"*, 2-4 décembre 1988, Paris, Centre national d'action musicale, 1989. Voir aussi les actes du colloque *Acoustique et instruments anciens. Factures, musiques et science*, Paris, Société française d'Acoustique et Cité de la Musique, 1999.