

L'évolution de la notion de copie en facture instrumentale

Florence Gétreau, directrice de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (IRPMF-CNRS)

L'émergence du métier de facteur d'instruments à la Renaissance, la mise en place des corporations spécialisées dans de nombreux pays, l'affirmation de l'unicité de l'œuvre et de son caractère autographe caractérisent ce métier qui hérite, avec quelques décennies de retard, de pratiques et de valeurs déjà bien établies dans les autres arts. Les traités de musique et d'instruments utilisent par ailleurs dès cette époque un discours épistémologique fondé sur un retour à l'Antiquité et sur l'utilisation théorique ou pratique de ses « modèles ». Partant de la Lyra barberina de Giovanni Battista Doni (1595-1647), application d'une théorie des modes chère au XVII^e siècle, on s'intéressera ensuite aux tentatives de reconstitution d'instruments antiques et médiévaux proposées à la fin du XIX^e siècle dans un but historiciste, pédagogique et démonstratif. On en donnera une appréhension critique. Les réalisations du XX^e siècle et de la première décennie du XXI^e siècle, motivées par un retour aux pratiques musicales « à l'ancienne », feront ensuite l'objet d'une typologie sous-tendue prioritairement, tantôt par les exigences de répertoire, tantôt par les exigences de conservation des originaux, selon que les commanditaires sont des (collectionneurs) praticiens ou des institutions. On tentera ce faisant de comprendre la place des acteurs français dans un contexte international où s'entrecroisent des concepts touchant autant au patrimoine qu'à la création.

Mon propos se situera dans une perspective linéaire et débutera avec l'émergence du métier de facteur d'instruments de musique à la Renaissance. Paris se dote en 1599 de statuts pour réglementer sa communauté des maîtres faiseurs d'instruments de musique. Mais d'autres villes à l'activité intense tant commerciale que musicale, telle Lyon, se sont gardé de telles règles. C'est justement dans celle-ci que se développe la carrière d'un faiseur hors normes par son extraction (la dynastie des Tieffenbrucker du Tyrol), sa réussite, sa position sociale et sa postérité. La place de Gaspard Duiffoprugcar est emblématique car il est l'un des premiers à avoir revendiqué l'unicité de ses œuvres, leur caractère autographe, et ce d'autant plus qu'il fut copié et contrefait. Georges Tricou avait retrouvé et publié dès 1903 la plainte déposée en 1558 par le faiseur de luths auprès du procureur du Roi. En effet Benoît Lejeune, qui est installé depuis un an à Lyon dans le même quartier, est arrêté et il lui est interdit d'apposer « en lesdict guiternes cistres et autres instruments de la marque semblable ni approchante celle dudit dhuyfoulbrocard [...] à peine de faux et de confiscation des marchandises ainsi marquées »¹. Sa marque au fer est d'ailleurs ostensiblement représentée sur son célèbre portrait gravé par Pierre Il Woeiriot en 1652², puisqu'elle est d'une part visible dans une couronne de laurier surmontant l'effigie du maître, et d'autre part sur la brague d'un petit luth présent dans l'incroyable amoncellement d'instruments figuré devant lui. Copier peut

¹ François Lesure, « La facture instrumentale à Paris au seizième siècle », *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*, Genève, Minkoff, p. 63, citant ADR, BP 445.

² Florence Gétreau, « L'image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance », actes des journées d'étude *Les images de la musique à la Renaissance, Imago Musicae*, XVI/XVII, 1999/2000, p. 130-134.

donc signifier, en cette période d'affirmation du métier, contrefaire c'est-à-dire imiter frauduleusement un savoir faire.

Deuxième constatation, alors que le métier de faiseur d'orgues est présent dans de nombreuses représentations médiévales des *Enfants de Mercure*, cette fin du XVI^e siècle connaît une « valorisation » tout à fait nouvelle du métier en le présentant sous forme d'Allégorie. On voit ainsi dans l'estampe bien connue de Joannes I Sadeler d'après Martin de Vos représentant *Musica*³, que Jubal est entrain de monter en cordes une viole, entouré par des compagnons jeunes voire très jeunes qui tournent, percent des trous de jeu sur un hautbois, scient des pièces de bois, accueillent les clients musiciens. La ronde des nymphes en second plan ne fait que renforcer l'allégorie et l'allusion à l'Antiquité alors que les instruments construits sont bien du temps.

XVII^e siècle. Recherche de l'Antiquité

Le père Marin Mersenne va convoquer lui aussi des sources antiques à plusieurs reprises dans son *Harmonie universelle* pour montrer, à défaut de pouvoir décrire des spécimens conservés, la profondeur historique de chaque type d'instrument et d'établir sa filiation. Voulant nous *Expliquer les figures antiques de la Harpe, & des autres instrumens des Grecs & des Romains*⁴, il est sans doute l'un des premiers à faire de l'iconographie musicale avant la lettre :

Puisque plusieurs desirent sçavoir les coustumes de l'antiquité, je ne veux pas obmettre les instrumens dont les Grecs, les Romains, & les Aegyptiens se sont servirs, si les marbres antiques d'Italie, & les medailles ne nous trompent, dont les figures qui suivent ont esté prises, et m'ont été envoyées par Messieurs Gaffarel & Naudé, tous deux excellens Personnages.

Mersenne décrit ensuite des figures prises sur les monuments et renvoie aussi au traité de Plutarque pour valider ce qu'elles nous apprennent.

Puis pour *Expliquer les nouveaux instrumens à chordes & l'accord de la Lyre dont on use en Italie*⁵, il va nous introduire un personnage absolument essentiel pour approcher la méthode et les exigences historiques de son temps, *le sieur Jean Baptiste de Bonis de Cortone*. À partir de 1631, il correspond⁶ avec ce savant qui est secrétaire du cardinal Barberini, philologue, théoricien de la musique, inventeurs d'instruments de musique, auteur d'un traité en préparation à partir de 1632, qui ne fut imprimé qu'en 1763⁷.

La préoccupation principale de Doni était d'adapter des instruments modernes pour jouer les anciens modes grecs. Il conçut et construisit divers spécimens diharmoniques, ou triharmoniques. Mais son invention la plus célèbre est restée sa

³ Gétreau, *op. cit.*, p. 127-130.

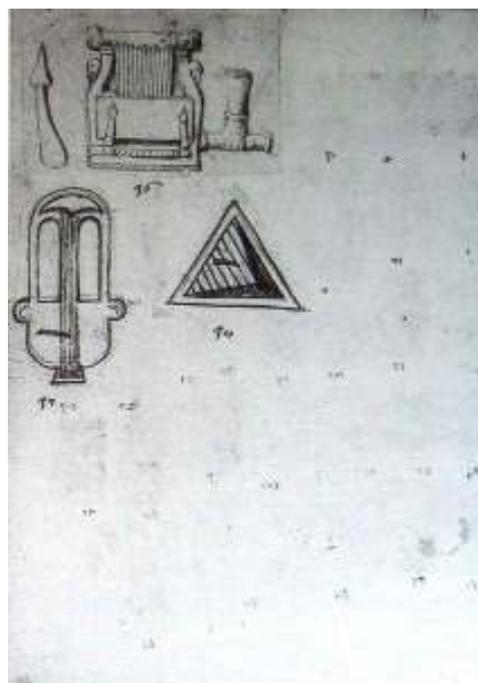
⁴ Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636, Édition fac-similé avec un introduction par François Lesure, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p 172-173.

⁵ Mersenne, *op. cit.*, p. 215.

⁶ *Correspondance du P. Marin Mersenne religieux minime*, commencée par Mme Paul Tannery, publiée et annotée par Cornelis de Waard, Paris, Éditions du CNRS, 1969 et suivantes, tome III, IV, V, VI, VI, IX, XI, XV.

⁷ Giovanni Battista Passeri, *Io. Baptistae Doni Patrici Florentini Lyra Barberina [...]*, Florence, Typis Cesareis, 1763.

lyre amphichordal ou *Lyra Barberina* qui devait permettre d'interpréter tous les anciens modes et les transpositions. La caisse piriforme de l'instrument devait être tendue d'un côté par des cordes de boyau (pour certains modes) et de l'autre côté par des cordes de métal pour d'autres modes⁸. Doni prétendait qu'elle avait une sonorité plus douce que celle d'un luth. Il décrit en tout cas son instrument dans le manuscrit qu'il dédicace en 1635 au Pape Urbain VIII, manuscrit qui n'a été retrouvé qu'en 1973 au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France par Claude V. Palisca⁹.



Ill. 1 – G.B. Doni, Illustrations pour la *Lyra Barberina*, 1632-35, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms lat. 10274, f° r et v.

Il faut souligner qu'avant de créer sa *lyra*, Doni avait fait une recherche extensive des différents types de lyres antiques, comme en atteste son manuscrit qui transcrit ses observations à partir de gemmes, de monnaies, de bas-reliefs en marbre et d'enluminures provenant d'une bible. Doni utilise aussi des dessins présents dans la collection de Cassiano dal Pozzo et on peut dire que c'est sans doute le premier grand iconographe de la musique tant son travail est systématique. On ne peut que regretter que ceux qui assumèrent la publication de 1763 ait inséré dans son traité de nouvelles figures qui n'ont pas de cohérence avec son texte car celles du manuscrit, pourtant à Paris, étaient alors introuvables. La rigueur avec laquelle Doni documenta son projet reste un point d'étonnement lorsqu'on considère avec quelles approximations les auteurs de reconstitutions travailleront au XIX^e siècle. Il consacre ainsi un chapitre aux différentes lyres et cithares représentées sur les monuments ; il traite ensuite du nombre de leurs cordes et de leur disposition ; puis de la

⁸ La version imprimée de 1763 est consultable sur le site de l'Université de Strasbourg : <http://num-scd-ulp.u-strasbg.fr:8080/686/>. On peut découvrir la morphologie de son instrument à l'adresse suivante : <http://imbase-scd-ulp.u-strasbg.fr/displayimage.php?album=839&pos=21>

⁹ Claude V. Palisca, *G.B. Doni's « Lyra Barberina. Comment and iconographical study*, Bologne, AMIS, 1981 ; « G.B. Doni, Musicological Activist, and his *Lyra Barberina* », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 467-490.

terminologie des parties de l'instrument ; ensuite des différentes formes de plectre. Comme le remarque Palisca, Doni avait méticuleusement préparé ce qui devait devenir un ouvrage sur les instruments à cordes grecs.

D'autres tentatives pour reconstituer ou s'inspirer d'instruments antiques nous sont parvenues. Telles ces deux lyres chittarrone, ou « lire atiorbate », difficiles à dater (cf. illustrations 1a et 1b), l'une aujourd'hui à Vienne (provenant du château d'Ambras) et l'autre à Bologne¹⁰. Grâce au récent travail de Patrizio Barbieri¹¹, on remarquera que ce modèle d'instrument de scène figure dans le portrait du célèbre comédien Francesco Gabrielli, dit Scapino, gravé par Carlo Biffi en 1633, preuve qu'il fut certainement utilisé¹².



- III. 2a - Lyre-chittarrone, ou *Lira attiorbata*, Anonyme, Italie, XVI^e ou XVII^e siècle, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, inv. SAM 61 (gauche).
III. 2b. - Lyre-chittarrone, ou *Lira attiorbata*, Anonyme, Italie, XVI^e ou XVII^e siècle, Bologne, Museo internazionale e biblioteca della musica, inv. 1745 (droite).

¹⁰ Sur ces deux instruments, voir leur notice descriptives respectives et leur reproduction dans *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del barocco italiano. Marvels of Sound and Beauty. Italian Baroque Musical Instruments*, Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni (ed.), Florence, Giunti, 2007, p. 160-162, n° 13-14.

¹¹ Patrizio Barbieri, *Enharmonic Instruments and Music 1470-1900*, Latina, 2008. Voir plus particulièrement son chapitre « E. Doni's polyharmonic instruments and the new music inspired by Greek theory, c 1590-1650 », p. 221-275.

¹² Barbieri, *op. cit.*, p. 262. Ce portrait gravé, où l'acteur est entouré d'une multitude d'instruments, est conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan et a été aussi étudié par Albert Pomme de Mirimonde.

XVIII^e siècle. Du modèle à la contrefaçon

Mais chez les facteurs d'instruments, copier, reconstituer, réinterpréter n'est pas une pratique cantonnée à la recherche de l'Antiquité. En effet, au XVIII^e siècle, on peut citer divers exemples dans le domaine des instruments parmi les plus joués dans la musique vivante. À Paris par exemple, en ce qui concerne les violons, on peut non seulement observer combien les facteurs parisiens de ce siècle aiment reprendre les modèles de Jacob Stainer à Absam, mais on remarque aussi que ces instruments doivent être remis au goût du jour pour répondre aux exigences musicale du temps :

Les violons qui ont le plus de réputation, sont ceux de Jacob Stainer, qui, au milieu du siècle passé, vivoit dans un petit bourg du Tirol [...].

Les violons originaux de ce fameux artiste, c'est à dire, ceux auxquels aucun facteur moderne n'a touché en dedans, sont très rares & très recherchés¹³.

Un phénomène similaire touche la facture de clavecin. Là encore, l'observation des instruments conservés est corroborée par les textes. Le *Supplément à l'Encyclopédie Méthodique* de 1785 indique ainsi :

Les meilleurs clavecins qu'on ait eus jusqu'ici pour le beau son de l'harmonie, sont ceux des trois Ruckers (Hans, Jean & André) ainsi que ceux de Jean Couchet, qui, tous établis à Anvers dans le siècle passé, ont fait une immense quantité de clavecins, dont il y a à Paris un très grand nombre d'originaux, reconnus pour tels par les vrais connoisseurs. [...] Ces clavecins flamands sont si petits, que les pièces ou sonates qu'on fait aujourd'hui, ne peuvent y être exécutées ; c'est pourquoi on les met à grand ravalement [...].

Il faut pour cet effet, les couper du côté des dessus & du côté des basses ; ensuite élargir & même allonger tout le corps du clavecin. Enfin ajouter du sapin vieux, sonore, & le plus égal qu'on puisse trouver à la table d'harmonie, pour lui donner sa nouvelle largeur & longueur.

Le grand sommier se fait tout à neuf dans ces sortes de clavecins, qui, tout bien considéré, ne conservent de leur premier être que la table, & environ deux pieds & demi de leurs vieilles éclisses du côté droit.

Les parties accessoires, comme claviers, sautereaux, registres, se font à présent avec beaucoup plus de justesse & de précision, que les maîtres flamands ne les ont faites dans le siècle passé¹⁴.

Mais de l'imitation, au raccommodage et à la modernisation, on passe parfois à l'imitation frauduleuse comme en atteste l'inventaire après décès du garde des instruments du Roi, Pascal Taskin où l'on dénombre aussi bien un clavecin « portant le nom de Jean de Rukers, réparé par Pascal Taskin », qu'un « clavecin portant le nom Rukers fabriqué par ledit feu Pascal Taskin », qu'un « clavecin faux Ruckers »¹⁵. Jean-Claude Goujon, un demi-siècle auparavant, avait agi de même en construisant plusieurs instruments portant la marque « Hans Ruckers ». Les

¹³ Article « Violon », *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie. Extrait de l'Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, Charles Pancouke, Paris, 1785, p. 23.

¹⁴ Article « Clavecin », *Art du faiseur*, op. cit., p. 5.

¹⁵ Frank Hubbard, *Le clavecin. Trois siècles de facture*, Nogent-le-Roi, Jacques Laget, 1981, « L'atelier de Pascal Taskin. Archives nationales, Minutier central, XIV, 519 du 22 février 1793 », p. 226-232.

contrefacteurs et faussaires parisiens ont en effet utilisé fréquemment le nom de l'ancêtre de la dynastie anversoise, mais ils ont fort peu respecté les caractéristiques de ses rosaces et de ses peintures de table d'harmonie dont on n'a conservé qu'un seul instrument aujourd'hui¹⁶. Grant O'Brien précise ainsi que le faux Hans Ruckers réalisé par Jean-Claude Goujon peu avant 1749 (Paris, Musée de la musique, E. 233), présente de faux papiers Ruckers, une table d'harmonie vaguement dans le style des derniers instruments de Andreas Ruckers et une fausse rose HR¹⁷. Mais des anachronismes encore plus importants vont bientôt toucher les instruments conservés hors d'usage et dorénavant collectionnés pour des raisons autres que musicales.

1800- Cabinets de gothicités

Pierre Revoil (1776-1842), peintre « troubadour » ayant mis à la mode un Moyen Âge d'Opéra comique au tout début du XIX^e siècle, représente ainsi un cistre de sa collection qu'il croit médiéval comme tous les objets de décoration qu'il a rassemblés pour soutenir son inspiration historicisante. L'instrument est pourtant signé par Girolamo Virchi, un facteur renommé de Brescia actif dans la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁸.

D'ailleurs les premières collections spécialisées d'instruments de musique ne sont guère plus rigoureuses quand à l'authenticité des spécimens rassemblés. Louis Clapisson (1808-1866), compositeur académicien oublié, passionné d'objets musicaux décoratifs mais muets, est à l'origine du Musée Instrumental. Sa collection fut souvent brocardée par Louis de Pontécoulant, organographe d'une autre importance historique. On en mesure les raisons lorsque l'on sait par exemple que deux instruments au moins, figurés sur une planche commémorative célébrant l'ouverture du musée en 1866¹⁹, qui se voulaient authentiques, sont en fait des faux : l'aulos grec a été ainsi déclassé par Catherine Homo-Lechner il y a plus de vingt ans²⁰, tandis que la trompette avec des fleurs de lis est un instrument pour panoplie de *militaria* exécutée dans un métal à bon marché indigne d'une trompette naturelle du XVI^e siècle. Voici pourtant ce qu'en dit Gustave Chouquet, auteur du premier catalogue du Musée :

*Cette trompette de cavalerie date du temps d'Henri IV. Elle est ornée de fleurs de lis et l'on remarque, sur le pavillon de cet instrument non signé, le portrait du roi au milieu de soleils, de papillons et de fleurs de lis*²¹.

La « trompe romaine », numéro 5 de l'image de 1866, est cataloguée comme « italienne » par Chouquet qui remarque qu'elle porte l'inscription « Fecit Roma 1630 », mais elle ressemble plutôt à un faux avec un pavillon de buccin en forme de

¹⁶ Grant O'Brien, *Ruckers : A Harpsichord and Virginal Building Tradition*, Cambridge University Press, 1990, p. 186 ; p. 238 notice « 1591b HR ».

¹⁷ O'Brien, *op. cit.*, p. 195 et 278.

¹⁸ Voir Marie-Claude Chaudonneret, « Les peintres « troubadours » collectionneurs d'instruments de musique », *Musique-Images-Instruments*, 1, 1995, p. 28-30 ; Joël Dugot et Florence Gétreau, « Cittern in French Public Collections. Instrumental and Musical Iconography », *Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800*, Monika Lustig (éd.), Stiftung Kloster Michaelstein, Verlag Janos Stekovics, 2005, p. 58-60.

¹⁹ Florence Gétreau, *Aux origines du musée de la Musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris*, Paris, Klincksieck/Réunion des musées nationaux, 1998, p. 126, fig. 6.

²⁰ Bulletin d'archéologie musicale. *Archaeologia musicalis*.

²¹ Gustave Chouquet, *Catalogue raisonné du Musée du Conservatoire*, Paris, 1884, Genève, Minkoff, 1993, réédition en fac-similé, p. 149, n°595.

tête de monstre²². On peut penser que Clapisson avait cherché à étendre la vocation pédagogique et universelle de sa collection par des substituts lorsqu'il n'avait pu trouver de spécimens vraiment anciens, à moins qu'il n'ait été abusé par les antiquaires qui lui fournirent ces instruments.

1855-1900 Industrie et expositions rétrospectives

C'est en tout cas ces mobiles historiques et pédagogiques qui vont sous-tendre l'écllosion d'expositions rétrospectives d'instruments anciens ou de copies à partir de 1867. Même Adolphe Sax se livra ainsi à des reconstitutions d'instruments antiques dans ce but historiographique. Sa « copie » de *tuba curva* trouvée au Danemark avait ainsi été exposée à Versailles en 1867 dans le cadre de l'exposition sur *l'Histoire du travail et des Monuments historiques*²³. Mais il est intéressant de s'arrêter sur le travail de Léon Pillaut, conservateur du musée Instrumental de 1886 à 1903. Il fut chargé d'organiser une section musicale pour l'*Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques* dans le cadre de l'Exposition universelle de 1889. Il fit tout d'abord exécuter des moulages de sculptures du Moyen Âge. Il demanda ensuite à l'atelier Gand & Bernardel, fournisseur du Conservatoire, d'exécuter des répliques d'instruments du Moyen Âge à partir de ces moulages qui sont à la fois très approximatifs et muets quant aux matériaux, modes de construction et épaisseurs²⁴.

Pillaut présenta ainsi sa démarche dans la brochure imprimée de cette exposition :

Il a fallu se borner à montrer dans l'histoire de la facture instrumentale les points qui étaient de nature à intéresser directement notre art actuel.

[...] On a rassemblé la plupart des instruments que les luthiers fabriquaient autrefois. L'identité des procédés employés à toutes les époques a permis d'y faire figurer des instruments du Moyen Âge dont il ne reste aucune pièce authentique. Ils ont été scrupuleusement exécutés d'après les sculptures. [...]. C'est d'abord un rebec du XII^e siècle, copié sur une sculpture de l'église St Pierre de Moissac. Une vièle ou viole prise sur une figure de la cathédrale de Chartres. Une sculpture de la cathédrale d'Amiens a fourni le modèle du luth au XIV^e siècle. Les instruments ont été très artistement exécutés par Bonnici, de la maison Gand et Bernardel²⁵.

C'est pour la même exposition qu'un certain Hallé, pour lequel aucun renseignement n'a pu être réuni, exécuta la réplique de harpe trigone (ill. 3) d'après le spécimen égyptien du musée du Louvre ainsi que la harpe cintrée portative²⁶. Aucune étude précise de la structure de l'originale n'ayant été faite par Christiane Ziegler²⁷, il reste impossible en l'état de porter un avis sur les caractéristiques de la copie.

²² Chouquet, *op. cit.*, p. 143, n°589 : « Trompe italienne ».

²³ Chouquet, *op. cit.*, p. 148, n°593.

²⁴ Gétreau, *Aux origines*, p. 528-531, 683.

²⁵ *Catalogue général officiel de l'exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques, Section II, Arts Libéraux*, Lille, 1889, p. 76. Cité dans Gétreau, *Aux origines*, p. 265.

²⁶ E. 1404 et 1405. Cf. Léon Pillaut, *Le musée du Conservatoire national de Musique. 1^{er} supplément au Catalogue de 1884*, Paris, 1894, Genève, Minkoff, 1993, réédition en fac-similé, p.60-61, n°1257-1257.

²⁷ Christiane Ziegler, *Musée du Louvre. Département des Antiquités égyptiennes. Catalogue des instruments de musique égyptiens*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, p. 104-105, p. 113, n°IDM 122.



III. 3 - Hallé, Reconstitution de harpe trigone égyptienne d'après l'instrument conservé au Musée du Louvre (IDM 122), 1889, Paris, Musée de la musique, E. 1405.

En revanche, on est un tout petit peu plus informé sur les méthodes utilisées par Auguste Tolbecque²⁸, violoncelliste et luthier ayant joué un rôle de premier plan dans le domaine des reconstitutions d'instruments de toutes les époques : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance et période baroque. Collectionneur d'instruments authentiques qu'il cédera au Musée du Conservatoire de Bruxelles, il commence à exécuter des reconstitutions à partir de documents iconographiques dès 1872, et il expose en 1878 une première série d'instruments à l'*Exposition historique de l'art ancien* au sein de l'Exposition universelle. Son travail s'intensifie en vue de l'*Exposition du théâtre et de la musique, Palais de l'industrie*, de 1896 pour laquelle il prépare une série impressionnante présentée dans une vitrine spéciale, assortie d'une liste imprimée. Cette collection est alors achetée par un amateur d'instruments anciens, le banquier Charles Petit de Blois, qui rédige un catalogue manuscrit que nous avons eu la bonne fortune, avec Josiane Bran-Ricci, de retrouver chez un antiquaire. Ce catalogue documente la collection Charles Petit entrée en 1927 au musée du Conservatoire dans des conditions difficiles, ce qui obéra son identification jusqu'à la préparation de notre thèse²⁹.

Comment travailla Tolbecque ? Christophe Vendries, à l'occasion du colloque organisé au Musée de la musique en 2001³⁰, s'est intéressé à la reconstitution d'une *cithara* romaine et a conclu à un « malentendu ». Si les sources utilisées ont été clairement identifiées par lui, il constata que la documentation utilisée par Tolbecque était assz réduite et ne permettait pas de comparaison suffisante. Elle le conduisit à des partis pris schématiques et des contresens dans le système d'attache des cordes, dans l'interprétation fantaisiste de la fixation des bras sur la caisse, dans la disposition du joug qui est inexact. Il utilisa aussi des techniques peu appropriées : charnières en laiton pour articuler le boîtier ajouté à la base de la *cithara* ; construction massive des bras qui augmente considérablement le poids de

²⁸ Christian Gendron, *Auguste Tolbecque luthier et musicien*, Niort, musées de Niort, 1997.

²⁹ Gétreau, *Aux origines*, op. cit., p. 310-314.

³⁰ Christophe Vendries, « La reconstitution d'une *cithara* romaine à la fin du XIX^e siècle par le luthier Auguste Tolbecque : histoire d'un malentendu », *Archéologie et musique*, Paris, Cité de la musique, Les cahiers du musée de la Musique 2, 2002, p. 62-71.

l'instrument et donc ses possibilités de jeu. Contrairement à ce qu'affirme avec véhémence Tolbecque lui-même dans sa *Notice historique sur les instruments à cordes et à archet. Origines du quatuor actuel* (1898 et 1903), ses reconstitutions étaient injouables. Lorsqu'il négocie la vente de ses instruments à Charles Petit en 1896, il dit pourtant, sans doute pour se démarquer du travail fait sept ans auparavant sous la direction de Léon Pillaut :

*Tous ces instruments ont été copiés sur des monuments, ou tableaux dont il vous sera possible de constater l'authenticité, de plus ce ne sont pas des simili pour l'œil, destinés à être accrochés bien haut pour ne pas être regardés de trop près, tous son jouables, ont été joués et sont de vrais instruments*³¹.

Concernant la série de cornets à bouquin que Tolbecque prépara pour la vitrine de 1896, voici mes observations qui rejoignent le point de vue de Philippe Vendries. Ces instruments ont été considérés comme authentiques par certains spécialistes internationaux du cornet, tel Overton³². Pourtant on ne pouvait qu'être intrigué par le fait que certains portaient à l'intérieur de leur pavillon la marque « gauche » qui renvoyait tout simplement à leur emplacement dans la vitrine d'exposition de 1896, comme je l'ai montré dans ma thèse. Un spécimen devait attirer plus particulièrement ma suspicion. En effet, il est décrit dans la liste de Charles Petit comme « reproduction » d'un instrument qui figure dans le *Dictionnaire raisonné du mobilier français* de Viollet-le-Duc³³ (ill. 4a). Or lorsqu'on consulte ce dictionnaire, on constate que celui-ci intitule fautivement l'instrument « flûte », et qu'il s'appuie sur un instrument de la collection Fau, facilement identifiable (ill. 4b). Le cornet authentique de la collection Fau était entré au Musée instrumental de Paris en 1873³⁴. Il eut été tout de même plus rigoureux d'étudier cet original (ill. 4c) et non la planche au demeurant déjà fort approximative de Viollet-le-Duc pour exécuter cette reproduction. En dehors de notables différences morphologiques, visibles extérieurement on peut bien sûr s'interroger sur la rigueur de la perce réalisée par Tolbecque !

³¹ Musée de la musique, archives Petit-Tolbecque, Lettre du 13 octobre 1896.

³² Friend Robert Overton, *Der Zink. Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments*, Mainz, Schott, 1981, p. 106-109, P. 2, 9, 12, 12, 15, 17.

³³ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, Veuve A. Morel et Cie, 1874, t. II, p. 270-271.

³⁴ E. 581. Gétéreau, *Aux origines*, op. cit., p. 214-215.



III. 4a Cornet à bouquin, Italie, XVI^e siècle, Paris, Musée de la musique, E.581. Ancienne collection Julien Fau.



III. 4b Viollet-le-Duc, Planche d'une « Flûte » de la collection Julien Fau, *Dictionnaire du mobilier*, 1874.



III. 4c Auguste Tolbecque, reconstitution d'un cornet à bouquin d'après la planche de Viollet-le-Duc, 1896, Paris, Musée de la musique, E.087.

Les mêmes approximations et inventions sont perceptibles aussi dans sa « reproduction »³⁵ de la basse de viole présente dans le tableau du Dominiquin représentant *Sainte Cécile* conservé au musée du Louvre³⁶. On constate cette fois la propension de Tolbecque à enrichir la surface de la caisse et le cheviller d'éléments absolument absents de son modèle. En tout cas Tolbecque ne fut nullement le seul luthier actif dans le domaine des reconstitutions à la fin du XIX^e siècle. Le collectionneur Paul Cesbron, dont j'ai expliqué ailleurs l'amateurisme en termes de réparation et unification de sa collection, possédait, dans sa collection qu'il offrit au Musée du Conservatoire en 1934, une « reconstitution » de pandore (E.2077), dont la paternité n'a pas encore été trouvée, mais qui semble s'inspirer, comme les autres exemplaires anonymes conservés au Musée de la musique (E.1513, ancienne collection Eugène de Bricqueville ; D.AD.48585, ancienne collection du marquis de Ganay) d'après la planche de Marin Mersenne³⁷. Cesbron avait aussi acquis une « Reconstitution de Lyre ou Basse de Lyre » exécutée par le luthier Casimir Lallié à Paris en 1903 (E.2048). Si on la compare à celles qui sont également conservées au Musée de la musique mais qui ont perdu leur identité et qui restent anonymes (E.050 et E.0205), on observera les mêmes défauts que chez Auguste Tolbecque : transformation du patron de l'instrument, ajout d'un décor conséquent et inventé, non respect du type de cheviller. On voit combien une étude systématique de ces pandores et lirone conjointement de leurs sources d'inspiration, seraient bienvenue. Mais remarquons qu'à aucun moment Cesbron n'indique dans le catalogue manuscrit de sa collection conservé au Musée de la musique qu'il ait tenté de jouer ses « reconstitutions ».

³⁵ Gendron, *op. cit.*, p. 68-69, basse de viole à six cordes, 1899.

³⁶ Domenico Zampieri, *Sainte Cécile avec un ange tenant une partition*, Inv. 793.

³⁷ Mersenne, *op. cit.*, p. 53.

Même si la pratique des instruments anciens émerge lors des concerts organisés dans le cadre de l'Exposition universelle de 1889, il faudra attendre les années 1930, avec Eugène de Bricqueville ou la famille Casadesus par exemple, pour que ces objectifs soient formulés et mis en pratique sur des reproductions d'instruments.

1889- Interprétation des musiques anciennes

Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975), jeune musicologue et collectionneuse de partitions rares dès le début de ses études en Sorbonne avec André Pirro, achète en 1929, quelque trois cents instruments au Commandant Le Cerf. Parmi ces instruments anciens figurent une trentaine de répliques modernes destinées à l'utilisation lors de concerts (on remarque par exemple des flûtes à bec de l'atelier Dolmetsch). Trois ans auparavant, Madame de Chambure avait fondé la Société de Musique d'Autrefois dont les statuts précisaient qu'elle avait pour but de restituer ces répertoires sur les instruments appropriés. Deux concerts annuels, l'un de musique religieuse et l'autre de musique profane, furent organisés, avec quelques interruptions, entre 1926 et 1975³⁸. Les programmes imprimés de ces concerts, d'une grande précision, montrent qu'ils étaient l'occasion de jouer de nombreux instruments anciens de sa collection mais aussi des répliques modernes de violes, comme celles faites en 1929 et 1933 par Nicolas Masson (E. 980.2.633 et 635). G. Thibault disposait aussi d'une contrebasse de viole d'après Vinarolli exécutée par lui et de trois reconstitutions de *lira da braccio* toutes construites par le luthier Ferdinand Wilhelm Jaura de Munich entre 1930 et 1960 (E. 980.2.481, 482, 483). Toutes ces reconstitutions ont rejoint le patrimoine national en 1980.

1990- Recherche et archéologie expérimentale

A partir des années 1960, un mouvement sans précédent touche la pratique des musiques anciennes, du Moyen Âge à l'époque baroque, cette dernière étant la plus développée. On peut considérer qu'une facture instrumentale très diversifiée, mais beaucoup plus fidèles aux modèles, est dorénavant disponible pour la pratique usuelle. Cette plus grande fidélité est bien sûr concomitante des études et analyses de plus en plus sérieuses, des spécimens anciens. La diffusion de ces savoirs, par exemple dans le cadre des cours d'organologie du Musée instrumental auxquels assistent de nombreux facteurs nouvellement installés, a contribué à la démocratisation de cette facture basée sur des copies de plus en plus fidèles à l'esprit des spécimens anciens conservés en nombre relativement important.

Par voie de conséquence, un retour aux questions plus difficiles de l'instrumentarium du Moyen Âge se développe en même temps que des travaux d'archéologie instrumentale ou de paléo organologie. On peut dire qu'étude et reconstitutions expérimentales ont alors cohabité harmonieusement, par exemple dans le projet scientifique et culturel de Saint-Jacques de Compostelle³⁹ puis dans celui de Moissac⁴⁰. Récemment, un projet ambitieux est né autour des instruments réels et factices présents dans les parties supérieures du tombeau de Moritz de Saxe dans la

³⁸ Florence Gétéreau, « Les archives de la Société de Musique d'Autrefois (SMA), 1929-1975, conservées au musée de la Musique à Paris », *Fontes Artis Musicae*, 54/1, 2007, p. 33-54.

³⁹ José López-Calo (dir.), *Los instrumentos del pórtico de la Gloria*, La Corogne, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.

⁴⁰ André Calvet, *De la pierre au son. Archéologie musicale du tympan de Moissac*, Accord édition, 1999.

cathédrale de Freiberg⁴¹. Certains des instruments perchés sur les substructures sont parmi les plus anciens datés connus en Europe, notamment un violon de 1594 exécuté par un luthier de Randeck. Ils sont particulièrement bien documentés et leur étude scientifique a été accompagnée par un programme de reconstruction à l'identique. Recherche et archéologie expérimentale se rejoignent une fois encore et débouchent sur une restitution musicale à de larges publics.

1990 - Conservation et diffusion dans les musées

L'ouverture du Musée de la musique en 1996 a été préparée pendant une dizaine d'années. Aux travaux muséographiques et de restauration, s'était ajouté dès le début des années 1990 un programme ambitieux de copies d'instruments ayant une double finalité : mettre en pratique des données analysées sur les instruments ; offrir au public une sélection d'instruments jouables. Les plus spectaculaires ont été par exemple celle du clavecin de Vincent Tibaut, instrument de 1691, retrouvé presque intact mais dans un état de très grand délabrement. Les étapes de sa reconstruction par Émile Jobin ont permis à ce facteur, parallèlement à un fac-similé (ill. 5) aussi proche que possible de l'original, de tenter également des expériences diverses sur des détails sonores particulièrement caractéristiques de l'esthétique de Tibaut⁴². Un autre exemple a été la remise en vie, par le fac-similé, d'une unique basse de viole de Michel Collichon, arrivée jusqu'à nous en pièces détachées, et présentée comme un document dans les salles du Musée de la musique (ill. 6).

La déontologie de restauration a été consubstantielle à cette démarche puisque deux types principaux de fac-similés ont été entrepris depuis plus d'une dizaine d'années : des fac-similés partiels (pour des parties d'instruments particulièrement endommagées par l'usure mécanique), ou des fac-similés de l'instrument entier⁴³. C'est la même question qui fut posée par les responsables de la *Galleria nazionale* de Florence lorsqu'ils réunirent un colloque afin de préparer les décisions à prendre au sujet d'une épinette ovale de Cristofori. Là encore c'est un fac-similé qui été réalisé et non la remise en jeu de l'original. Depuis ces démarches n'ont fait que se multiplier ici et en Europe comme l'illustre amplement cette journée d'étude.

⁴¹ Wenn Engel musizieren. *Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Eszter Fontana, Veit Heller et Steffen Lieberwirth (éd.), Leipzig, Verlag Janos Stejovics, 2004.

⁴² Émile Jobin, « Les enseignements posthumes et très modernes d'un maître vraiment ancien ou quelques expériences réalisées grâce à la construction d'un fac-similé et d'une copie du clavecin de V. Tibaut 1691 du musée de la musique », *Acoustique et instruments anciens. Facture, musiques et science*, Laurent Espié, Vincent Gibiat (éd.), Paris, Cité de la musique, Société française d'acoustique, 1999, p. 179-193.

⁴³ Florence Gétreau, « Considerazioni sulla conservazione degli strumenti a tastiera e linee guida per la costruzione di copie e ricostruzioni in Francia. Consideration on Keyboard Conservation and Policy for Facsimiles and Replicas in France », *Restauro e conservazione degli strumenti musicali antichi. La spinetta ovale di Bartolomeo Cristofori. Restoration and Conservation of Early musical Instruments. The spinetta ovale by Bartolomeo Cristofori*, Gabriele Rossi Rognoni (ed.), Florence, Nardini editore, 2008, p. 31-52.



III. 5a - Clavecin Vincent Tibaut, E.977.11.1, Toulouse, 1691.
Paris, collection Musée de la musique.



III. 5b – Fac-similé du clavecin Vincent Tibaut, Toulouse, 1691
Émile Jobin, 1994. Collection Musée de la musique



Fig. 6a - Vue des salles du Musée de la musique avec la présentation de la basse de viole de Michel Collichon, E.980.2.667, Paris, 1683.



Fig. 6b - Réalisation du fac-similé de la basse de viole de Michel Collichon, Paris, 1683, Tilman Muthesius, Postdam, 2002.

Crédits photographiques

III. 1 : BNF, Paris

III. 2 : Galleria dell'Academia, Florence

III. 2. : © Cité de la musique/Musée de la musique, photo Claude Germain

III. 3a. et 3 c : © Cité de la musique/Musée de la musique, photo Jean-Claude Billing.

III. 4a et 4 b : © Cité de la musique/Musée de la musique, photo Jean-Marc Anglès.

III. 5a. : © Cité de la musique /photo Pierre-Emmanuel Rastoin.

III. 5b. © Photo Tilman Muthesius.