

# L'iconographie du clavecin en France, 1789-1889

Autor(en): **Gétreau, Florence**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **46 (2006)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858755>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# L'iconographie du clavecin en France, 1789-1889

---

Florence Gétreau

«1789-1889: deux dates-clés dans l'histoire du clavecin français. Abandon et Renaissance.» Voilà les mots qui concluent le petit livre de Christiane Becker-Derex sur Louis Diémer qu'elle a tiré de sa thèse de musicologie sur cet artiste, présentée au Conservatoire de Paris en 1983.<sup>1</sup> En vérité, ces dates vont se révéler plus schématiques que véritablement pertinentes du point de vue historique. Reprenons à la fois les sources visuelles, les traces matérielles des clavecins et les indices de leur présence sociale et musicale.

Avec Denis Herlin, j'ai tenté, il y a quelques années, un premier recensement des «Portraits de clavecins et de clavecinistes français» aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup> Le document le plus tardif que nous avons sélectionné était un dessin de Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814) intitulé *La soirée à Saint-Cloud*. Il est daté 1774.<sup>3</sup> Quant à Augustin de Saint Aubin (1736-1807), avec un dessin, daté cette fois «du 16 décembre 1774», qui sera gravé par Antoine-Jean Duclos avec pour titre *Le concert*, il offre l'une des dernières évidences visuelles que nous avons pu réunir, même s'il faut mentionner la planche didactique de Jean-Benjamin de Laborde montrant une épinette en aile d'oiseau dans son *Essai sur la musique* de 1780.<sup>4</sup> Il ne faudrait pas pour autant en déduire que le clavecin n'inspire plus les peintres durant le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le dépouillement des livrets du très officiel *Salon de l'Académie de Peinture*, exposition qui se tint chaque année au Louvre, apporte plusieurs références d'œuvres que nous ne désespérons pas de retrouver et qui démontrent qu'il ne faut pas conclure trop hâtivement:<sup>5</sup>

- 1 Christiane Becker-Derex, *Louis Diémer et le clavecin en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2001, 65. Thèse: Christine Becker-Derex, *Louis Diémer, pianiste, claveciniste, professeur, compositeur (1843-1919)*, Thèse de musicologie sous la direction de Marcelle Benoit, Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, 1983, 2 vols.
- 2 Florence Gétreau, Denis Herlin, «Portraits de clavecins et de clavecinistes français», *Musique-Images-Instruments* II, 2000, 88-115; *idem*, III, 2001, 64-89.
- 3 *Ibid.*, II, 2000, 83, ill. 13 (collection particulière).
- 4 Pierre Chenu, d'après Silvestre David Mirys, *Forte Piano. Violon vu de profil / Epinette. Violon vu en face*, dans: Jean Benjamin de Laborde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, 4 vols., Paris 1780, I, 346. Voir: fig. 1 dans: Paul Poletti, «Temperament and intonation in ensemble music of the late eighteenth century: performance problems then and now», dans le présent volume, 109-132, ici 128.
- 5 Jules Guiffrey, «Table des portraits exposés aux salons du dix-huitième siècle jusqu'en 1800», dans: *Nouvelles archives de l'art français* 5, 1889, réimpression: *Revue de l'art français ancien et moderne*, Paris 1973, 1-47.

- un portrait de femme «appuyée sur son clavecin» a figuré au *Salon* de 1793; mais comme il est naturel, la même année on note aussi un portrait de femme «touchant du fortepiano»;<sup>6</sup>
- en 1795 le livret signale un portrait de «Couperin avec sa femme et son enfant»: il y a tout lieu de croire qu'il s'agissait de Gervais François Couperin, auteur des *Deux sonates pour le clavecin et le pianoforte* (1788) et des *Variations pour le clavecin sur le Ah! Ça ira!* (1790).<sup>7</sup>
- en 1798 sont mentionnés plusieurs portraits de jeune fille «touchant du piano» tandis qu'on ne peut qu'être intrigué par la mention d'un portrait de femme «assise, touchant du glace-corde», selon toute vraisemblance cet instrument à clavier et à lames de verre mis au point par Adam Beyer et dont on connaît encore aujourd'hui trois exemplaires.<sup>8</sup> En 1800 on trouve à nouveau trois mentions de portraits de «jeune fille à son piano», cet instrument semblant l'avoir dorénavant emporté sur le clavecin.<sup>9</sup>

Du côté des évidences matérielles, nous avons montré ailleurs comment, peu après la Révolution française, durant la Convention nationale, une partie des clavecins provenant des instruments des émigrés et condamnés du département de Paris avaient été attribués en 1796 au tout jeune Conservatoire, comment une partie d'entre eux avaient été dispersée aux enchères publiques en 1797 et surtout comment une dizaine parmi eux, ainsi que les «débris et caisses de 24 vieux clavecins», étaient encore dans le dépôt des vieux instruments de cette école au retour des Bourbons en mai 1816.<sup>10</sup> L'arrivée de Luigi Cherubini à la tête du Conservatoire marque la dispersion de ce dernier ensemble et l'abandon, pour un demi-siècle, du projet patrimonial visant à conserver des modèles d'instruments passés d'usage parmi lesquels auraient dû figurer ces clavecins. La page semble donc alors véritablement tournée quant à la pratique de cet instrument.

Si nombre de clavecins conservés hors de Paris sont restés saufs dans les demeures privées qui les avaient abrités depuis leur époque d'utilisation, des collectionneurs aux motivations fort diverses ont commencé à rechercher des

6 *Ibid.*, respectivement 28 et 49.

7 *Ibid.*, 22. Gervais François Couperin (1759-1826) et Hélène Narcisse Frey (1775-1862), cantatrice, son épouse depuis 1792, avec leur toute jeune fille Céleste Thérèse, née en 1793 et future organiste de Saint Gervais. A défaut du tableau lui-même, on ne peut, d'après cette mention lacunaire, en déduire si un instrument y était représenté; il faudrait dépouiller la presse du temps pour découvrir si par bonheur l'œuvre est décrite avec précision.

8 *Ibid.*, 27, 45, 65. L'un au Musée de la Musique à Paris (inv. no. E.992.1.1., offert à Benjamin Franklin en 1785), l'autre au Musée du Conservatoire national des Arts et Métiers à Paris (inv. no. 01611, daté 1787), enfin un troisième exemplaire à Vienne au Kunsthistorisches Museum (inv. no. IN 20, après 1785). L'instrument avait été présenté aux membres de l'Académie des Sciences à Paris en 1785.

9 *Ibid.*, 23, 35, 36.

10 Florence Gétreau, *Aux origines du musée de la musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris. 1793-1993*, Paris 1996, 45, 52-3, 59-60.

instruments de musique anciens et parfois des épinettes et clavecins. Marie-Claude Chaudonneret a montré comment ce sont les peintres dit «troubadours» qui les premiers, ayant besoin d'une documentation concrète sur la vie au Moyen Age, commencèrent à réunir des ensembles d'objets entre 1800 et 1825.<sup>11</sup> Leur peinture historicisante s'appuie sur des «citations» d'objets réunis avec un souci de véracité, mais sans la moindre rigueur chronologique. Pierre Revoil (1776-1884) réunit ainsi le premier un «cabinet de gothicités», objets de la vie quotidienne qui apparaissent en 1811 comme «objets d'étude» et non de curiosité.<sup>12</sup> Sa collection, vendue en 1828 au Louvre, comprend aussi bien des meubles, des pièces d'orfèvrerie, des costumes que quelques instruments de musique.<sup>13</sup> Parmi eux deux au moins ont été utilisés plusieurs fois par l'artiste pour ses compositions, notamment un olifant d'ivoire et un rare cistre de Girolamo de Virchis qui figure dans deux de ses œuvres: le *Troubadour et lévrier* et la *Jeune fille à la fontaine*.<sup>14</sup> On regrettera donc vivement que «l'Épinette plaquée en ébène et ivoire ornée de figures d'hommes et de femmes habillées à la mode du temps de Henri IV» qui lui appartenait aussi et qui présente indéniablement les caractéristiques de l'école d'Augsbourg du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, ne semble pas l'avoir inspiré pour ses peintures.<sup>15</sup> Mais l'olifant comme le cistre (que Revoil décrit comme un petit théorbe «à la tête de femme coiffée à la mode du temps de Henri II») pouvaient être associés à la chevalerie et à l'inspiration courtoise. Pour intégrer l'épinette, il eut fallu un sujet domestique dont l'œuvre de l'artiste n'a pas laissé de trace.

Alexandre Charles Sauvageot (1781-1860) est le deuxième collectionneur à avoir permis, grâce à sa donation en 1856, l'entrée au Louvre d'objets du Moyen Age et de la Renaissance, et par voie de conséquence d'instruments de musique anciens. Violoniste à l'Opéra de Paris (entre 1810 et 1829), il y prit le goût de la collection auprès de deux autres musiciens du rang, comme le rappelle Alexandre Sauzay:

- 11 Marie-Claude Chaudonneret, «Les peintres «troubadours» collectionneurs d'instruments de musique», *Musique-Images-Instruments I*, 1999, 22-33.
- 12 Voir le commentaire de l'archéologue Louis-Aubin Millian, visitant ce cabinet à Lyon (cité par Chaudonneret, «Les peintres» *op. cit.*, 26, note 7).
- 13 *Ibid.*, 32, notes 8 et 9 donnant l'inventaire complet.
- 14 Le cistre est aujourd'hui en dépôt au Musée de la Musique à Paris, inv. no. MRR 434. Voir: Joël Dugot et Florence Gétreau, «Citterns in French public collections. Instruments and musical iconography», dans: Monika Lustig, ed., *Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800*, (Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 63), Michaelstein 2001, 51-68. Pour le *Troubadour et lévrier*, voir: Marie-Claude Chaudonneret, Fleury Richard et Pierre Révoil, *La peinture troubadour*, Paris 1980, 158, no. 108, fig. 258. Pour la *Jeune fille à la fontaine*, voir: *ibid.*, 159, no. 119, fig. 261.
- 15 L'épinette se trouve dans le dépôt au Musée de la Musique à Paris, inv. no. MRR 441.

Cette admission eut une telle influence sur son avenir que sans crainte d'être taxé d'exagération, on peut dire que c'est à elle qu'il dut, en grande partie, ce goût fin, sûr et délicat, qui, bien qu'inné en lui, fut largement développé par les conseils et l'exemple de deux collègues d'orchestre, Norblin et Lamy, le 1<sup>er</sup> bien connu des numismates par sa superbe collection de monnaies dispersée après sa mort, le second pour un choix très intéressant des productions artistiques de la Chine et du Japon.<sup>16</sup>

Mais son entrée à l'Administration des Douanes permit sans doute à Sauvageot d'approcher les milieux du commerce d'art. Parmi sa douzaine d'instruments de musique (comportant cistres, pochettes, flûte à bec, ce qui le rapproche de Revoil), figurait un important clavecin de Pietro Faby construit à Bologne en 1681 que le Louvre avait reçu lors de la deuxième donation du collectionneur en 1860 et qui fut mis en dépôt au Musée Instrumental du Conservatoire en 1911.<sup>17</sup> Les deux portraits de Sauvageot au milieu de sa collection heureusement conservés, l'un dessiné en 1833 et gravé en 1852 par «son ami Henriquel Dupont», l'autre peint en 1857 par Arthur Henry Roberts (1819-1900), ne montrent aucun de ces instruments.<sup>18</sup> Aucune évidence visuelle ne permet donc d'accompagner ce début d'intérêt patrimonial pour le clavecin.

Du côté des clavecins anciens conservés, il est intéressant de rechercher les indices d'un maintien en jeu au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. La première mention relevée d'un entretien au cours du XIX<sup>e</sup> siècle se trouve dans le premier catalogue de la célèbre collection Eugène de Bricqueville publié en 1887.<sup>19</sup> A la rubrique des instruments à clavier on note :

Clavecin. Il a 5 octaves et 3 notes à chacun des deux claviers. Les pieds et le mouvement du châssis rappellent l'époque Louis XV. Ce clavecin, fait par *L. Bas*, à Marseille, en 1781, a été habilement restauré et mis à neuf par *Martel*, chantre à la cathédrale d'Aix-en-Provence, en 1831. Il a sa clé.<sup>20</sup>

Grâce à une photographie de cet instrument portant le tampon «Col.<sup>on</sup> DE BRICQUEVILLE», il n'y a aucun doute que l'instrument avait deux claviers et un piètement cabriole.<sup>21</sup> Il ne peut donc pas être identifié avec le pianoforte de

16 Alexandre Sauzay, *Le Musée Impérial du Louvre. Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris 1861, viii.

17 Gétreau, *Aux origines*, op. cit., 306-8.

18 Henriquel Dupont: Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, N2 1713. La peinture par Roberts est conservé à Paris au Louvre, inv. no. MI 861.

19 Tamara Franzova, «Il n'y a de nouveau que ce qui a veilli». *Le clavecin en France entre 1832 et 1889*, Mémoire de licence pour l'obtention de la licence ès lettres, mention musicologie, Année académique 2000-2001, Université de Genève, Faculté des Lettres, Directeur de mémoire: Professeur Jean-Jacques Eigeldinger, 79.

20 Eugène de Bricqueville, *Catalogue des instruments de musique anciens qui composent la collection formée par Eugène de Bricqueville*, Avignon 1889, 18.

21 Ensemble de planches photographiques, annotées de la main de Bricqueville, collection de Françoise Baudry, 1989. Nous la remercions de nous avoir procuré à cette époque une photocopie de l'ensemble de sa documentation.

Louis Bas, 1781, conservé aujourd'hui au National Music Museum à Vermillion aux Etats-Unis.<sup>22</sup>

Nous avons relevé au moins deux autres mentions sur des instruments du XVIII<sup>e</sup> siècle qui prouvent qu'ils furent entretenus en plein milieu du XIX<sup>e</sup> siècle: le premier est un petit clavecin à un seul clavier de Pascal Taskin, fait à Paris en 1786, conservé depuis 1869 au Victoria & Albert Museum de Londres.<sup>23</sup> Il porte au revers de sa planche du nom: «Refait par Charles Fleury facteur de pianos à Paris an 1856 fleury.»<sup>24</sup> Six sautereaux avaient été remplacés par Fleury et il ajouta un chœur supplémentaire de cordes dans les aigus pour permettre une transposition d'un demi-ton. Fleury intervint également en 1858 sur le clavecin à deux claviers de Hieronymus Albrecht Hass, 1734, entré au Musée Instrumental de Bruxelles peu avant 1895 à la suite d'un don d'Auguste Wolff, directeur de la maison Pleyel.<sup>25</sup>

S'il est avéré qu'un renouveau d'intérêt pour le répertoire du clavecin apparaît autant dans l'édition musicale que dans la pratique des concerts, l'utilisation de clavecins d'époque apparaît plus conjecturale. Les mentions d'instruments de musique dans les programmes de François-Joseph Fétis en 1832 et les années suivantes, ne semblent pas totalement explicites quant à l'usage d'instruments anciens et à la technique de jeu employée pour les remettre en usage. Lorsque la *Revue et Gazette musicale de Paris* mentionne le concert de M. Tellefsen, pianiste norvégien qui exécuta à Paris des pièces de Jean-Philippe Rameau le 20 décembre 1853, la remarque suivante reste difficile à interpréter:

Sur un clavecin dont la construction date aussi d'un siècle, et qui a appartenu à Philippe-Emmanuel Bach, M. Tellefsen a dit quelques fugues de l'illustre Sébastien Bach.<sup>26</sup>

On peut se demander si la référence à un instrument de Carl Philipp Emanuel Bach ne se réfère pas plutôt à un clavicorde du facteur Henric Johan Söderström, instrument qui aurait pu être apporté par l'artiste lui-même et dont l'usage était encore courant en Suède.<sup>27</sup>

La première véritable mention d'un clavecin ancien joué en concert public est celle que donne la même *Revue et Gazette musicale* le 5 avril 1857:

22 National Music Museum, inv. no. NMM4653.

23 Gétreau, *Aux origines*, op. cit., 419.

24 Howard Schott, *Victoria & Albert Museum. Catalogue of musical instruments. Volume I. Keyboard instruments*, Londres 1985, 100-3 (no. 37).

25 Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 2<sup>ème</sup> éd., Gand 1909, tome 2, 39, no. 630.

26 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1853, no. 52, 447.

27 On connaît des instruments datés 1810, 1815 et 1816. Voir: Donald H. Boalch, *Makers of the harpsichord and clavichord. 1440-1840*, 3<sup>ème</sup> éd. (éd. Charles Mould), Oxford 1995, 634.

A l'une des dernières réunions de M. et Mlle Martin, cette dernière a fait entendre un clavecin construit en 1770 par Pascal Taskin. Cet instrument, devenu fort rare, a produit une vive sensation, et le succès tout nouveau qu'il a partagé avec l'exécutante a été complet.<sup>28</sup>

Quatre ans plus tard, le 31 mars 1861, *Le Ménestrel* mentionne à nouveau un clavecin rendu à sa fonction musicale sous les doigts de Georges Pfeiffer:<sup>29</sup>

Parmi les nouvelles qui intéressent l'art musical, nous pouvons mentionner l'acquisition faite, par M. le baron de Rothschild du fameux clavecin du XVI<sup>e</sup> siècle [sic] que possédait un architecte de la ville de Paris, fondateur de la *Revue des Beaux-Arts*. Cet instrument, fort précieux au point de vue archéologique, a été inauguré cette semaine dans les salons du roi de la banque, et c'est encore M. Georges Pfeiffer qui a été prié de ressusciter sa voix endormie depuis trois cents ans. Rameau, Grétry, Mozart, Haydn, ont été interprétés sur ce léger clavier, l'aïeul du piano et l'on a pu faire une étude doublement intéressante et de l'exécution et de la fabrication de l'instrument qu'une plume spirituelle a nommé l'orchestre des boudoirs.<sup>30</sup>

C'est dans ce contexte que le compositeur Louis Clapisson fut le premier parmi les collectionneurs parisiens à se consacrer entièrement aux «curiosités instrumentales». Dès 1857, Adolphe Le Doucet, comte de Pontécoulant, cite l'importance de son «cabinet harmonique».<sup>31</sup> Il se différencie des collections Revoil ou Sauvageot en raison de sa spécialisation et du nombre impressionnant d'instruments de musique réunis; il est également très différent des collections d'instrumentistes du quatuor à cordes ou des collections de luthiers qui rassemblent des spécimens italiens de grand prix comme nous avons pu le montrer à l'occasion d'une étude sur la lutherie à l'époque de Jean Baptiste Vuillaume.<sup>32</sup> Clapisson ne possède aucun violon précieux. Pour sentir l'état d'esprit qui habite ce collectionneur,

28 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1857, no. 14, 118. Il se peut qu'il s'agisse du clavecin aujourd'hui conservé à la Yale University, offert en 1957 par Bettina Warburg Grimson, et qui acquit un prestigieux mais très contestable pedigree au tournant du XX<sup>e</sup> siècle grâce à un décor surajouté, comme l'a récemment démontré Richard Rephann. Voir: Richard Rephann, «A fable deconstructed. The 1770 Taskin at Yale», dans: Howard Schott (éd.), *The historical harpsichord*, IV, Stuyvesant 2002, 215-41.

29 *Le Ménestrel*, 31 mars 1861, no. 18, «Nouvelles diverses», 141. Dans la même revue, le 7 avril 1861, no. 14 il était précisé que l'instrument appartenait à M. Pigeory, architecte de la ville de Paris. Il est cité également dans: Léon de Burbure, «Recherche sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers, depuis le seizième siècle jusqu'au dix-neuvième siècle», *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique* XV/2, 1863, 1-32. De Burbure mentionne un commentaire de E. Pfeiffer paru en 1858 dans *L'Illustration*. L'instrument serait de Hans Ruckers, Anvers, 1630. Voir: Boalch, *Makers of the harpsichord and clavichord*, op. cit., 590.

30 M. le baron de Rothschild: probablement Jakob Rothschild (1792-1868), fondateur de la banque de Paris, ou de son fils Alphonse (né en 1827). «Un architecte de la ville de Paris»: il s'agit de Monsieur Pigeory. Voir: note 29.

31 Adolphe Le Doucet, *Histoires et anecdotes*, Paris 1864, 45-6.

32 Florence Gétreau, «Le marché de la lutherie à l'époque de Vuillaume: quelques éléments d'approche», dans: *Vuillaume* (catalogue d'exposition), Paris 1998, 110-21.

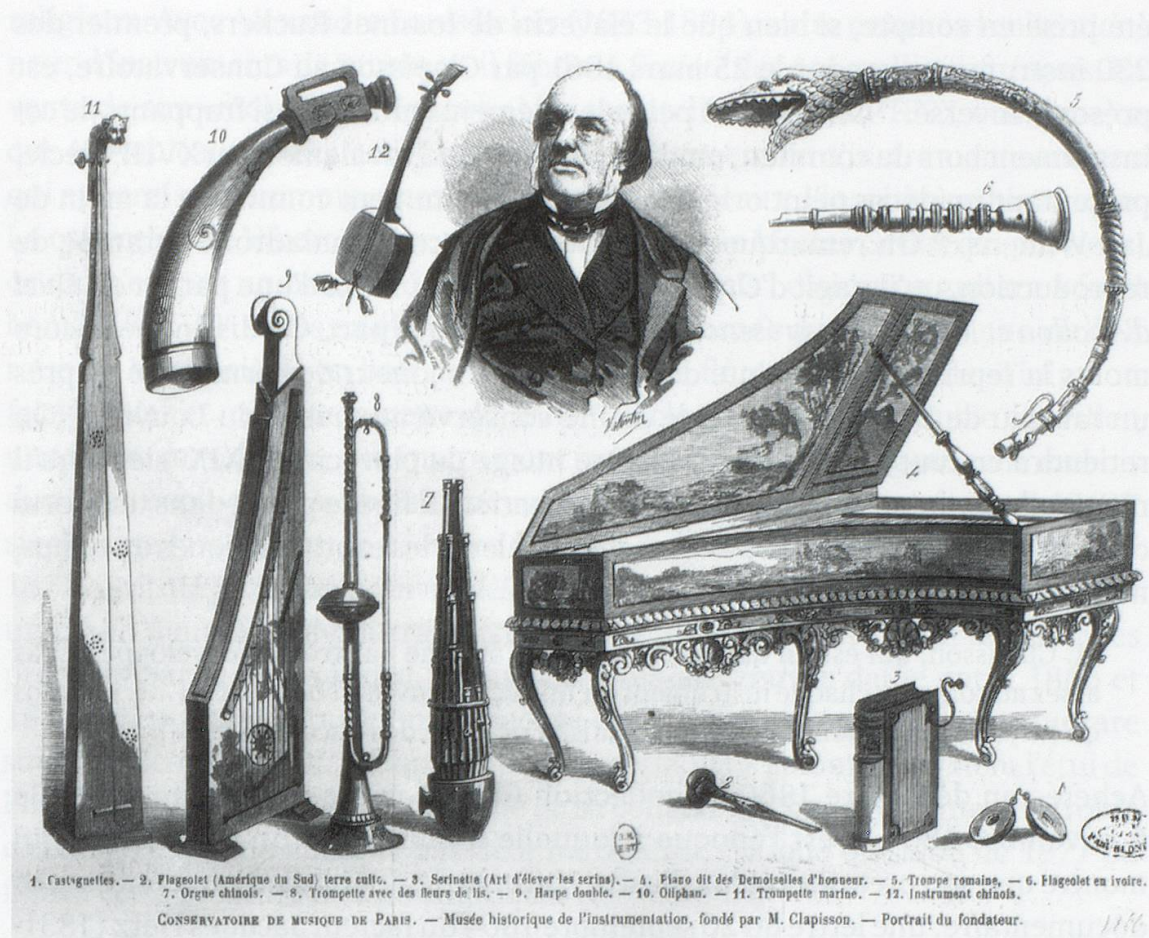


Figure 1: Henry (?) Valentin (1820-1855?), Conservatoire de Musique de Paris. Musée historique de l'instrumentation, fondé par M. Clapisson. Portrait du fondateur, Estampe, 1866, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes. Cliché Bibliothèque nationale de France

il suffit d'observer ce qui semble être le premier document iconographique attestant de la présence du clavecin au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle: naïve planche gravée destinée à une revue qui parut en 1866 au moment où la collection Clapisson, vendue à l'Etat par le compositeur, devint publique et forma le Musée Instrumental (fig. 1). Cette image est ainsi légendée: *Conservatoire de Musique de Paris. Musée historique de l'instrumentation, fondé par M. Clapisson. Portrait du fondateur.*<sup>33</sup> Henry (?) Valentin (1820-1855?) a repris ici l'un des portraits photographiques officiels de Clapisson (tels ceux laissés par Pierre Petit en 1866 et dont plusieurs exemplaires différents figurent au Musée de la Musique et à la Bibliothèque nationale de France) et il a fait un choix d'instruments très divers dans cette collection quelque peu disparate. Les proportions des instruments ne sont pas vraiment respectées. D'ailleurs, la technique de la gravure n'a pas

33 Paris, Bibliothèque nationale de France. Estampes, Va 286, Fol. 11.



été prise en compte, si bien que le clavecin de Ioannes Ruckers, premier des 230 instruments vendus le 25 mars 1861 par Clapisson au Conservatoire, est présenté inversé.<sup>34</sup> On devine à peine les éléments mobiliers si frappants de cet instrument hors du commun, modifié par un grand ravalement au XVIII<sup>e</sup> siècle, présentant un décor peint original identifié récemment comme de la main de Jan Wildens.<sup>35</sup> On remarque difficilement, sur cette maladroite estampe de reproduction, qu'il s'agit d'*Orphée charmant les animaux* d'une part et du *Duel d'Apollon et Marsyas en présence du roi Midas* d'autre part. On distingue encore moins la reprise, sur la pointe des éclisses, d'un joueur de cornemuse d'après un tableau de David Teniers II le Jeune conservé au musée du Louvre.<sup>36</sup> On retiendra en tout cas de cette première image du clavecin au XIX<sup>e</sup> siècle qu'il n'est nullement montré en situation d'utilisation. Il figure plutôt dans une sorte de bric-à-brac que n'avaient pas manqué de relever les esprits critiques du temps, notamment Pontécoulant:

M. Clapisson, qui est un amateur du beau, s'attache par trop à l'enveloppe et pas assez au contenu, chaque instrument est un chef d'œuvre d'ébénisterie [...], je crains qu'[...]on admire non les tableaux, mais la richesse de l'encadrement [...].<sup>37</sup>

Achetée en décembre 1860, la collection Clapisson est ouverte au public le 6 novembre 1864. C'est l'époque à laquelle il faut situer un court billet qui montre que son premier et plus illustre clavecin devint immédiatement source documentaire: une lettre du 20 septembre 1864 du facteur Jacques Herz (1831-1864) indique ainsi:

Mon cher Clapisson,

Faites-moi le plaisir de donner à Monsieur Schoenverk, notre contremaître, la permission de visiter votre clavecin désirant en faire réparer un très beau que j'ai trouvé et qui date de 1626.

Merci d'avance

J. Herz

45 Place de la Victoire.<sup>38</sup>

Parce qu'elle est contemporaine de ces marques de résurrection, il faut s'attarder sur l'œuvre picturale de Jean-Georges Vibert (1840-1902). Ce peintre d'histoire et de genre débute au *Salon* de 1863 et se fait une spécialité de sujets espagnols, de sujets sur la vie de l'aristocratie comme celle des moines et des

34 Gétreau, *Aux origines*, op. cit., 642.

35 Thomas Aurelius Belz, *Das Instrument der Dame. Bemalte Kielklaviere aus drei Jahrhunderten*, Bamberg 1998, 112 ff.

36 Nicole Lallement, «Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (V): peintures hollandaises et flamandes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», *Musique-Images-Instruments VI*, 2004, 233. Voir: no. 98, Inv. 1890.

37 «Musée instrumental», *L'Art Musical*, 11 avril 1861, 146.

38 Paris, Bibliothèque nationale de France, Lettres autographes, Lettre 12.1a.

religieux. Avec Alexandre Louis Leloir (1843-1884), autre peintre et collectionneur d'instruments de musique, il fonde la *Société des Aquarellistes français*. La vente de son «mobilier artistique et de son atelier» en avril 1887, confirme ce que ses tableaux indiquent: il a réuni un petit ensemble d'instruments anciens qui apparaissent comme accessoires dans ses tableaux d'inspiration historique. La collection de Vibert comportait: un archiluth de Matteo Sellas qui provient, ce qui n'est pas un hasard, de la collection de Louis Leloir; une guitare à fond bombé du XVII<sup>e</sup> siècle en ébène à filets d'ivoire, ornée de rinceaux; une vielle à roue du XVIII<sup>e</sup> siècle en bois de citronnier, une flûte traversière de «Tiulmann [sic] F. Walter», une trompette du XVIII<sup>e</sup> siècle, deux luths à double cheviller, une petite mandoline, «un instrument japonais à cordes, long manche en bois dur», deux ophicléides, un basson russe, un cor de chasse, un tambour du XVIII<sup>e</sup> siècle, une lyre incrustée de nacre.<sup>39</sup> Cette dernière figure sur un tableau daté 1872, intitulé *L'artiste et son modèle dans l'atelier* dans lequel on aperçoit aussi un piano à queue qui pourrait être «en forme de clavecin» selon les modèles produits par la firme Érard.<sup>40</sup> Dans *La sérénade*, œuvre datée entre 1866 et 1870, il représente «un galant à tricorne et à manteau rouge, raclant sa guitare sous le balcon d'un palais, tandis qu'un vieux laquais galonné [...] tient l'étui de l'instrument.»<sup>41</sup> La guitare italienne de sa collection y figure comme une froide citation, ce que ne manque pas de remarquer le critique du salon de 1877 où figura cette peinture très anecdotique:

M. Vibert devrait bien retailler son cayon que nous avons connu si souple et si vif. Il se fige et il se raidit dans le comique à la glace des petits vaudevilles qu'il expose depuis quelque temps [...]. Un fond photographique perce sous le dur coloriage de leurs figures et de leurs costumes. Je me rappelle la première manière libre et franche de M. Vibert, et je le regrette devant l'aride mécanisme qui a étriqué et rapetissé son talent.<sup>42</sup>

Une œuvre, en tout cas, concerne notre sujet: *Le cœur au couvent*, petit panneau sur bois, signé et daté 1865, représente des religieuses chantant, accompagnée à l'épinette.<sup>43</sup> Cet instrument rectangulaire, bien que difficilement visible dans

39 Paris, Hôtel Drouot, *Catalogue de la vente du mobilier artistique et atelier J. G. Vibert, vente par suite de divorce*, 21 avril 1887, no. 602-616. Tous ces instruments se retrouvent sur des œuvres de l'artiste. L'instrument japonais est représenté dans le tableau intitulé *Jeune fille japonaise jouant du Samisen*, Vente Christie's Londres, 25 novembre 1982, no. 64. Tilmann F. Walter n'est pas répertorié dans William Waterhouse, *The new Langwill index*, Londres 1993.

40 Cleveland, Collection M. et Mme Noah L. Butkin. Voir R. L. Zakon (ed.), *The artist and the studio in the eighteenth and nineteenth centuries*, exposition chez The Cleveland Museum of Art, 1978.

41 Paul Saint-Victor, «Un salon composite : le salon de 1877», *L'Artiste*, juillet 1877.

42 *Ibid.*

43 Vente Christie's, New York, 24 mai 1989, no. 41.

la pénombre de la sous-pente représentée, n'est pas sans rappeler un instrument de l'ancienne collection Geneviève Thibault de Chambure, attribué par elle à Alessandro Trasuntino et rendu récemment à Stefanus Bolcionius de Prato.<sup>44</sup>

On voit bien que ce peintre tombe dans une vision anecdotique du passé et qu'il ne reflète en rien un engouement réel et musical pour l'instrument. Les efforts des musiciens ont pourtant été constants depuis plusieurs années. Jean-Amédée Méreaux (1802-1874), en introduction à son ouvrage *Les clavecinistes* indique:<sup>45</sup>

La publication que j'offre aux artistes musiciens et aux amis éclairés de l'art musical n'a pas d'antécédents [...]. Fouiller dans le passé pour chercher les produits artistiques qui intéressent l'histoire de l'art musical, pour renouveler les éditions de ces œuvres et les arracher ainsi à l'oubli ou plutôt au néant, voilà ce qui a été déjà fait plus d'une fois. Mais ces essais de publicité rétroactive n'avaient pas eu et ne pouvaient guère avoir de fécondes conséquences. D'abord, ces éditions nouvelles n'étaient que les reproductions plus ou moins fidèles des anciennes et faites, pour la plupart, sans aucun effort tenté pour les rendre plus aptes à la vulgarisation [...]. Cette littérature musicale était encore, il y a quelques années, à l'état de *curiosité*; elle est, de nos jours, devenue une *utilité*, un élément indispensable d'éducation.

Les études historiques, si longtemps négligées en matière musicale, ont été ravivées, avec autant de rapidité que de savoir et de talent, par Choron, par M. Fétis et par leurs élèves ou continuateurs, au nombre desquels se placent en première ligne MM. Danjou et Adrien de La Farge [*sic*]. Leurs utiles travaux ont eu d'immenses résultats: les archives de la musique ont été explorées avec ardeur: le désir de s'instruire s'est éveillé partout [...]. Cet enseignement périodique et propagateur a bientôt porté fruit. Nous nous trouvons aujourd'hui dans un moment et à un degré d'éducation générale également favorables aux publications rétrospectives. [...] Clementi le premier, a fait connaître les organistes, contrapuntistes et clavecinistes qui se sont illustrés dans les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il a publié leurs chefs-d'œuvre en notation moderne et dans une édition très correcte, intitulée *Practical Harmony*. Une société de savants musiciens allemands a publié de nouvelles éditions de Jean-Sébastien Bach et de Domenico Scarlatti. – On a réédité à Paris les *Suites* de Haendel et des *Recueils de pièces* de François Couperin et de Rameau: M. Danjou a également remis au jour, dans les *Archives de la Gazette musicale*, quelques œuvres des grands clavecinistes oubliés. Enfin, tout récemment, M. A. Farrenc vient de faire paraître les premières livraisons du *Trésor des pianistes*, collection très soignée des œuvres des clavecinistes et des pianistes depuis le seizième siècle jusqu'à notre époque. [...] Il y avait tout un travail esthétique à joindre aux travaux purement historiques qui avaient été si bien faits. A ces œuvres, pour être comprises, il fallait des lecteurs

44 Musée de la Musique, inv. no. E.980.2.638. La nouvelle identification est due à Denzil Wraight. Voir: Gétreau, *Aux origines*, *op. cit.*, 360.

45 *Les clavecinistes (De 1637 à 1790). Œuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et accentuées. Avec les agréments et ornements du temps. Traduits en toutes notes*, Paris 1867. Cet ouvrage fondamental n'est pas mentionné dans toutes les histoires du clavecin au XX<sup>e</sup> siècle.

initiés par des principes pratiques d'archéologie musicale, d'étude du vieux langage mélodique. Voilà ce que j'ai entrepris d'offrir aux musiciens et surtout aux pianistes que l'histoire du clavecin intéresse à un si haut degré.<sup>46</sup>

Méreaux connaissait le Musée du Conservatoire et il prend soin de reproduire sur une planche (intitulée *Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Musée Clapisson*) trois instruments du musée: deux épinettes et le clavecin marqué *Hans Ruckers 1590*, qui est donné depuis 1967 à Jean-Claude Goujon (Paris, 1749), très reconnaissable à son décor du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>47</sup> Il est frappant de remarquer que cet instrument porte sur le quatrième rang de sautereaux la date du 21 mars 1867 et le nom de «Cerclier», comme s'il avait été tenté de le mettre en état de jouer durant ces mois où Méreaux lançait son volume. Y eut-il une démonstration au musée? En marge de l'Exposition universelle organisée à Paris en 1867?

Il est indéniable que la sensibilisation d'un nouveau public s'est faite aussi grâce aux collections de ce musée. Deux gravures d'Eugène Tradoné, illustrant la deuxième édition du catalogue raisonné de Adolphe-Gustave Chouquet, publié en 1884, indiquent que d'élégants amateurs s'intéressent dorénavant à cette collection d'instruments anciens.<sup>48</sup> Le réalisme n'est cependant pas absent de ces deux points de vues qui permettent d'identifier avec précision l'ensemble des instruments représentés, de l'octobasse de Jean-Baptiste Vuillaume, aux harp-lyres de J. F. Salomon en passant par un archiluth de Cristoforo Cochs.<sup>49</sup> On remarque aussi l'épinette italienne anonyme dite d'Orléans et surtout une fois encore, l'important clavecin à chinoiserie, considéré alors comme de Hans Ruckers en réalité de Jean-Claude Goujon (fig. 2). Son piètement Régence à motifs de termes sculptés et dorés est reconnaissable entre tous, de même que son décor de faux laques de Chine en relief sur fond noir. On peut penser qu'il impressionna plus d'un visiteur, car Charles Bargue (1826-1883), peintre de genre et lithographe qui reçut les leçons de Jean Léon Gérôme et exposa au *Salon* à partir de 1867, en donne une réplique plus vraie que nature dans son tableau intitulé *Le flûtiste*, vendue un prix très important à la vente Pillet en 1881 et passé en vente publique à New York en 1998 (fig. 3).<sup>50</sup>

46 Jean-Amédée Méreaux, *Histoire du clavecin. Portraits et biographies des célèbres clavecinistes*, Paris 1867, 1.

47 Les épinettes: inv. no.s. E.2 et E.3, le clavecin «Ruckers» (Goujon): inv. no. E.233.

48 Adolphe-Gustave Chouquet, *Le musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue descriptif et raisonné*, (2<sup>ème</sup> éd.), Paris 1884, entre pp. 4 et 5.

49 L'octobasse: inv. no. E.409.1; les harp-lyres: inv. no. E.271 et E.272; l'archiluth: inv. no. E.538. L'orthographe de «Cochs» varie dans la littérature, par exemple: «Cocko» et «Cocks».

50 *Allgemeines Künstlerlexikon* (circa 100 vols.), Munich, Leipzig, Osnabrück, 1991 ff., I, 496. Je remercie Laurence Libin de m'avoir envoyé un extrait de ce catalogue de vente malheureusement sans référence précise.



Figure 2: *Eugène Tradoné*, Vue de l'une des deux salles du Musée Instrumental du Conservatoire de Paris en 1884, illustration pour la deuxième édition du *Le musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue descriptif et raisonné*, Adolphe-Gustave Chouquet, (deuxième édition), Paris 1884, entre pp. 4 et 5. Cliché F. Gétreau



Figure 3: Jean Léon Gérôme (1824-1904), *Le flûtiste*, huile sur toile, 1867, localisation actuelle inconnue. Cliché F. Gétreau

L'image des salles du musée du Conservatoire, avec ses vitrines mettant à distance les instruments, répond une autre vision de la collection, proche de celle qu'a laissée le peintre Henri Sauvage (1853-1912) en 1888 de la collection de Charles Petit (1833-1926). Ce banquier de Blois est mentionné de 1879 à 1886 dans le *Répertoire annuel général des collectionneurs de la France* de Ris-Paquot.<sup>51</sup> Son *Portrait de Charles Petit*, conservé dans sa ville, au musée des Beaux-Arts, donne une idée de la richesse de cette collection de plus de 500 pièces dont rien ne laisse penser qu'elles étaient utilisées; Petit étant premier violon dans un quintette à cordes et non re-découvreur de musique ancienne (fig. 4).<sup>52</sup> Ce portrait un peu emprunté permet en tout cas de retracer l'ambiance du cabinet privé dont les instruments et les bibelots envahissent les parois. Grâce à une liste dressée en 1905 et conservée par les héritiers du collectionneur, il a été possible de reconnaître nombre d'instruments représentés sur le tableau (plusieurs vieilles à roue, un violon triangulaire type Savart, un flageolet, une harpe ditale d'Edward Light, une harpe à pédales du XVIII<sup>e</sup> siècle). Le plus visible est bien sûr ce clavecin d'allure française, à piètement cabriolet, peint d'arabesques sur fond bleu. Considéré par Charles Petit et ses descendants comme de Hans Ruckers, il porte la date apocryphe de 1615 (il a une rose aux initiales HR identiques à celle utilisée par Hans Ruckers avant 1598), mais est en fait français, du début du XVIII<sup>e</sup> siècle (le dernier sautereau du clavier supérieur porte les initiales IG – Jean Goujon? – et la date 1732). Ses claviers sont modernes, la table flamande mais dans un style néo-Ruckers rappelant Andreas et le décor de caisse serait des années 1870, à la manière de François Boucher. Alors qu'il appartenait encore à la collection de Mme Fernand de Bousquet-Leroux, petite-fille de Charles Petit, il a été restauré en 1977-1978 par Hubert Bédard à Maintenon pour être joué. Il est maintenant dans une collection privée à Marseille.<sup>53</sup> Le Musée de la Musique à Paris a eu la bonne fortune d'acquérir en 2001 un Album réunissant les photographies des instruments de la collection Petit. La plupart ont pu être identifiés grâce à cette liste que nous avaient communiquée les descendants de Mme Fernand de Bousquet-Leroux.

51 Ris-Paquot, *Annuaire artistique des collectionneurs*, Paris 1879-1880, 161; *idem.*, 1882-1883, 157; *idem.*, 1885-1886, 138.

52 Catalogue d'exposition, *Henri Sauvage. Peintre et humaniste blésois (1853-1912)*, Blois 1977, no. 45.

53 Voir: Grant O'Brien, *Ruckers. A Harpsichord and Virginal Building Tradition*, Cambridge 1990, 278, (1615 HR).



Figure 4: Henri Sauvage (1853-1912), Portrait de Charles Petit, huile sur toile, 1888, Blois, Musée des Beaux-Arts. Cliché du musée



Remarquons en tout cas que cette vision du cabinet d'un amateur provincial, riche banquier violoniste, n'indique en rien une pratique du répertoire approprié à ces instruments et plus particulièrement à ce clavecin. Même si le couvercle est légèrement relevé, tout, dans le caractère statique de la disposition, indique un lieu de délectation passive et non de pratique musicale.

Après les sporadiques mentions de jeu du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle citées plus haut, nous avons mis en évidence, dans notre ouvrage sur les collections instrumentales du Conservatoire, les premières mentions explicites de restauration pour mise en jeu effectuées par Luigi Tomasini. C'est Paul Eudel qui nous les fournit dans un ouvrage qui est consacré à *L'hôtel Drouot et la curiosité*:

Que de panneaux encadrés, admirés dans des galeries importantes qui ne sont que des morceaux de ces clavecins charmants. Celui dont je veux vous parler est sorti des mains du frère cadet de Hans Ruckers, André Ruckers, né le 30 avril 1579 et mort vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, à une date qui n'est pas connue.<sup>54</sup> Il est oblong, de forme pentagonale et [...] à part le support disparu et remplacé par des pieds cannelés du temps de Louis XV [*sic*], il a su, mieux que ne pourront sans doute le faire nos pianos modernes, résister aux effets désastreux du temps et de la mode.

C'est un produit charmant, sorti de la collaboration de la musique et de la peinture. L'une a travaillé à cette œuvre en Flandres, l'autre l'a achevée en France. La boîte, en effet, d'abord garnie d'un papier décoratif, a dû [...] être décorée de peintures ravissantes, aussi fines que celles des plus beaux carrosses ou de la plus remarquable chaise à porteurs de ce temps [...].

Sur le dessus se détachent, sur un fond d'or, un menuet, des fruits et des oiseaux, d'une tonalité chaude et vigoureuse. Les peintures qui se trouvent dessous le couvercle sont de sujets mythologiques, véritables tableaux qui pourraient bien être de Nicolas Poussin [*sic*]. Sur l'un des morceaux, une scène de bacchantes dansent au son du tambour de basque. Sur l'autre, un petit coin de l'Olympe, sans doute avec un groupe de musiciennes [et] Minerve.

Claude Gillot [*sic*], le rival de Bérain, a mis les plus charmantes choses de son talent d'ornemaniste sur les côtés extérieurs [...].

Eudel décrit ensuite la table d'harmonie, la rose, les claviers, la sourdine (jeu de pizzicato) et en vient aussi au jeu de buffle et au système de genouillères:

On peut velouter le son ou varier les nuances à l'aide de cinq pédales ou mieux, de boulons [genouillères] que presse le genou de l'exécutant [qui donnent] des sonorités différentes comme dans l'harmonium. Primitivement, il allait du fa grave au mi aigu [*sic*]; mais sous Louis XVI [*sic*] on fit réparer et agrandir les clavecins. P. Taskin, un liégeois très en vogue de 1775 à 1790, fut chargé [...] de le mettre de fa à fa [...].

Le clavecin appartenait au chanteur Hermann Léon et fut acheté chez un marchand nommé Basset, par le baron Jérôme Pichon, président de la Société des Bibliophiles français. Il orna pendant plus de 15 ans son salon de l'ancien hôtel de Lauzun qu'il habite au quai d'Anjou.

54 Cet Andreas Ruckers était en vérité le second fils de Hans Ruckers. Andreas mort entre juin 1651 et mars 1653.

La restauration de ce vénérable instrument, un Italien de Paris, M. Tomasini, s'en est chargé. Il a accompli sa tâche avec succès. Il n'y avait du reste que quelques sautereaux à remplacer et à accorder l'instrument, car d'après sa structure, il est aisé de voir qu'il avait dû, dans le principe, être bien au dessous du diapason actuel.

Une audition a été donnée devant un public d'élite par un jeune artiste de grand talent, Gabriel Pierné. Au premier abord, l'oreille a été désagréablement impressionnée, sous l'influence de l'égratignure de la corde par la plume du sautereau; mais la limpidité argentine et délicate du son rendait si purement la mélodie que, le 1<sup>er</sup> moment passé, cette musique nouvelle a charmé et séduit tous les dilettanti présents, qui ont successivement applaudi le charmant menuet de Boccherini, une sonate de Mozart, une symphonie de Haydn, une gavotte de Lulli et quelques morceaux choisis dans les opéras de ce maître bien à nous et si peu connu, notre gloire française, Jean-Philippe Rameau.<sup>55</sup>

Eudel aborde ensuite la délicate question de la restauration de ces instruments, et évoque la figure centrale de Luigi Tomasini, facteur de piano de Milan qui travailla à Paris et qui a laissé la trace de son passage dans de nombreux clavecins conservés aujourd'hui dans de grands musées du monde.

[...] Les coll. d'instruments de musique se font et se défont comme les autres. En 1881, nous avons eu la vente Arrigoni, ... celle de M. Savoye... Mais beaucoup d'amateurs hésitaient à aborder cette branche de la curiosité dans la crainte d'introduire chez eux un meuble artistique peut-être, mais absolument hors d'usage. Il n'en sera plus ainsi désormais. Ce sera sans doute une bonne fortune pour nos lecteurs d'apprendre qu'il y a un facteur de clavecins, tout comme nous avons des facteurs de pianos. Il s'agit d'un véritable artiste, modeste et trop peu connu peut-être, sur lequel on nous saura gré de revenir et de dire quelques mots de plus, dans l'intérêt de tous.

Tomasini, c'est son nom, vient de s'installer, 149 rue Oberkamp, pour se livrer à la réparation de tous les vieux instruments. Il a déjà fait ses preuves: M. Chouquet, le savant directeur du musée du Conservatoire, a pu, grâce à lui, rétablir en leur état primitif, quelques uns des chefs d'œuvre de sa galerie musicale. L'élan est peut-être donné, qui sait? tout se modifie ici-bas. La mode des épinettes va peut-être reflourir. Pourquoi pas après tout?

Les musiciens disent le plus grand bien du clavecin. Les amateurs aimeront compléter la couleur locale de leur ameublement ancien par un instrument qui ne sera pas aussi disparate que le piano à queue d'Érard à côté des fauteuils Louis XIV, des tentures en vieilles soiries, des bergerades de Boucher et des bahuts de Riesener ou André Boule.

On dit que les dilettanti cherchent les clavecins de tous côtés. M. Taskin, de l'Opéra Comique, en a retrouvé un signé de son ancêtre [...]. Il s'est adressé à Tomasini, le priant de rétablir toutes les cordes métalliques qui manquaient ainsi que beaucoup

55 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1882*, Paris 1883, tome 2, 10-15. Pour Poussin, voir: Florence Gétreau, «Allégories et symboles dans le décor du clavecin Ruckers-Taskin: hommage à Geneviève Thibault (1902-1975) et à Albert Pomme de Mirimonde (1898-1985)», Catalogue d'exposition: *La facture instrumentale européenne*, Paris 1985, 95-8; et voir: Thomas Belz, *op. cit.*, 134-5, 354.

d'accessoires et le clavecin rendu à la vie et à la voix a repris son antique splendeur. Vous pouvez en juger. Il est exposé au rez-de-chaussée du Palais de l'Industrie et il est un des étonnements des visiteurs de l'Exposition de l'Union Centrale. Lorsqu'on entend à certaines heures les gavottes de Couperain [sic], les menuets de Lulli ou les airs de Rameau, joués par un habile virtuose, la foule arrive de tous côtés pour écouter ces accords nouveaux, fins et mélodieux. Tomasini n'est pas le premier facteur venu. Il a étudié très longtemps à Milan, la construction délicate des anciens instruments à cordes: les épinettes et les virginales. On lui doit beaucoup, car il a sauvé de la destruction de charmantes choses. C'est un charmant luthier du XVIII<sup>e</sup> siècle, et s'il y avait encore une corporation des ménestriers à Paris, c'est lui qui serait, à coup sûr, leur fournisseur attribué.<sup>56</sup>

Eudel, chroniqueur des ventes parisiennes, biographe du baron Davillier, collectionneur entre tous, et de Champfleury, non moins célèbre historien de l'art, atteint ces sommets d'éloquence car il a été l'heureux possesseur d'un autre célèbre clavecin signé cette fois Andreas Ruckers 1646, ravalé au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, repeint dans le goût de Jean Bérain le Vieux, retouché en 1756, peut-être dans l'atelier Blanchet, et puis renouvelé par Pascal Taskin en 1780. L'instrument figura ensuite dans sa vente en 1898, puis dans la collection de Mademoiselle Lyon au musée rétrospectif de l'Exposition universelle de 1900. Son pedigree s'acheva brillamment dans la collection de Madame de Chambure avant d'entrer au Musée Instrumental en 1979.<sup>57</sup> En 1995, nous avons pensé pouvoir identifier cet instrument dans la vignette reproduite dans *L'Illustration*, le 27 avril 1889, et qui reproduit une œuvre d'Horace de Callias (1847-1921), intitulée *Une soirée de clavecin* (fig. 5).<sup>58</sup> Nous avons également proposé alors d'identifier le claveciniste avec Louis Diémer.

Elève de Cabanel, Horace de Callias avait présenté au Salon de 1888 *Une répétition de Gluck chez la baronne de T...* Dans cette peinture nous pouvons voir un salon majestueux, dans lequel un chef d'orchestre faisait répéter un chœur tandis que deux personnes, peut-être des solistes, sont assis sur une estrade.<sup>59</sup> L'accent était mis, comme dans la soirée de clavecin, sur l'assemblée choisie et sur l'apparat de l'architecture intérieure. Tout est fait, semble-t-il, pour opposer ces scènes de musique du passé aux lieux du concert symphonique. Cette *Soirée de clavecin* semble bien être en tout cas bien la première représentation d'un concert de musique ancienne sur un instrument historique, quelques mois avant les célèbres concerts organisés dans le cadre de l'Exposition universelle

56 Eudel, *L'hôtel Drouot*, op. cit., 480-1.

57 Gétreau, *Aux origines*, op. cit., 359. Maintenant Musée de la Musique, inv. no. E.979.2.1.

58 Horace de Callias, *Une soirée de clavecin*, 27 avril 1889, vignette reproduite dans: «Le salon de 1889», *L'Illustration* 2409, 334. Voir: Gétreau, «Images du patrimoine: collectionneurs d'instruments anciens et ensembles de musique ancienne (1850-1950)», *Musique-Images-Instruments I*, 1999, 42-3.

59 Voir: *L'Art français* 62, 30 juin 1888. Le chef d'orchestre est peut-être Charles Lamoureux.

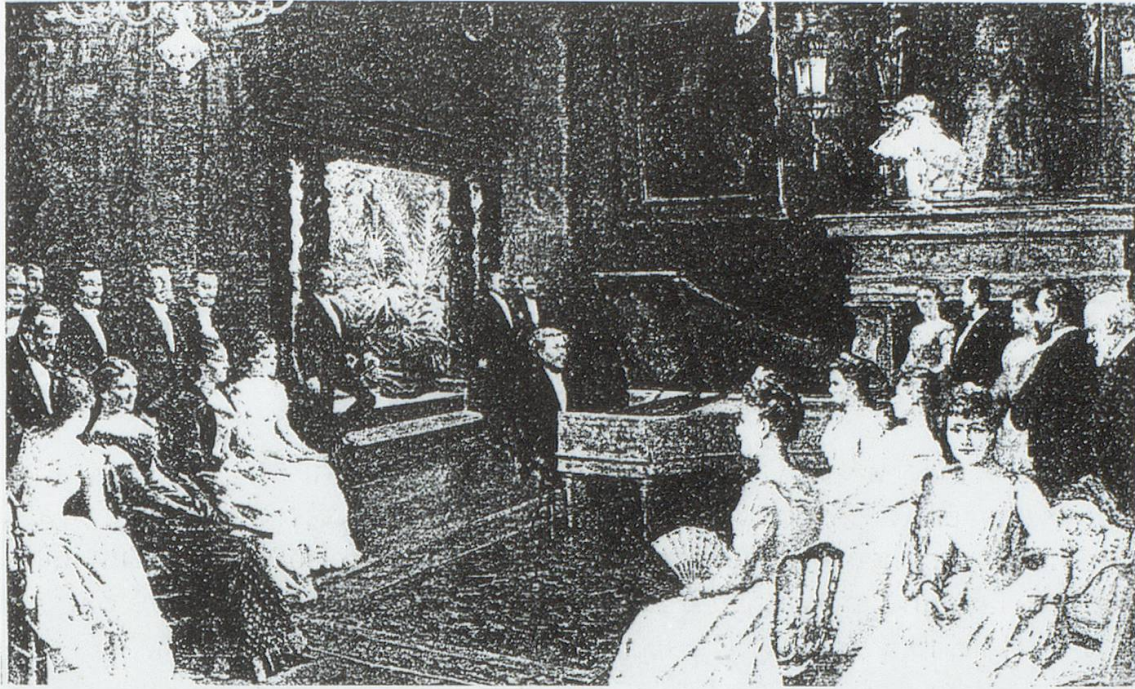


Figure 5: *Horace de Callias (1847-1921), Une soirée de clavecin, vignette extraite de L'Illustration, avril 1889. Cliché F. Gétreau*

à Paris en 1889, concerts durant lesquels Diémer tint également la vedette, et qui furent commentés à l'époque et plus récemment.<sup>60</sup>

Louis Diémer est un musicien agissant, au cœur du mouvement de facture moderne des firmes Érard, Pleyel puis Gaveau dont nous entretenons ici même Jean-Claude Battault. Eugène de Bricqueville notera quelques années plus tard à leur propos:

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 mécanique, 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, XV, 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>61</sup>

60 Harry Gaskell, *The early music revival. A history*, Londres 1988, 44-5; Becker-Derex, *Louis Diémer et le clavecin*, op. cit., 43-4.

61 Eugène de Bricqueville, «La facture instrumentale», dans: Paul-Marie Masson, *Rapport sur la musique française contemporaine*, Rome 1913, 155-6.

La photographie si souvent reproduite de la *Société des Instruments Anciens* en 1895 semble en tout cas avoir eu une influence inattendue sur François Bru-nery, peintre italien installé à Paris qui expose au *Salon de la Société des Artistes français* à partir de 1898 (fig. 6).<sup>62</sup>



Figure 6: La Société des Instruments anciens à Paris, circa 1895, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes. Cliché Bibliothèque nationale de France

Reprenant la verve de Vibert, il offre des scènes pseudo rococo et des scènes d'un goût douteux mettant en scène des prélats musiciens. Dans *Dilletantisme* (1899) ou *Concerto* faisant abstraction du grotesque de la situation, on observe bel et bien un instrument moderne qui renvoie au travail de la maison Pleyel (figs. 7 & 8).<sup>63</sup>

62 Paris, Bibliothèque nationale de France, Musique. [Editor's note: see Jean-Claude Battault, «Les clavecins Pleyel, Érard et Gaveau, 1889-1970» in this volume, p. 197, figure 2 for the same harpsichord.]

63 *Dilletantisme* est reproduit dans *L'Illustration*, 29 avril 1899, 267. Il a figuré à la *Société des artistes français* et est réapparu dans la vente Christie's, Londres, 13 mars 1964, annoncée dans le *Burlington Magazine* de février 1964 (documentation du Département des peintures du Louvre, sans référence de page) sous le titre de *The Rehearsal*. *Concerto* est reproduit dans le catalogue de vente Sotheby's, Londres, 24 juin 1981, no. 413.



Figure 7: *Francesco Bruneri dit François Brunery (dates inconnues), Dilettantisme, huile sur toile, 1899, localisation actuelle inconnue. Cliché F. Gétreau*

Refermant la boucle que nous avons ouverte au début de cette communication en parlant du dessin exécuté en 1774 par Augustin de Saint Aubin, tardive représentation d'une scène au clavecin au XVIII<sup>e</sup> siècle, voici que nous retrouvons cette œuvre mentionnée à la fois par le plus grand historiographe des collections d'instruments de musique, des ventes publiques au XVIII<sup>e</sup> siècle et du renouveau de l'instrument; je fais bien sûr référence à Eugène de Bricqueville, ainsi que par les frères Goncourt, redécouvreurs du XVII<sup>e</sup> siècle. Écoutons celui qui, praticien en plus de collectionneur et musicographe, explique comment son groupe de musique ancienne *La Couperin* est né après qu'il ait réuni des instruments pendant une génération:

Est-il rien de plus exquis que le dessin d'Augustin de Saint-Aubin intitulé: *Le concert*, que Duclos a gravé, et dont les Goncourt ont fourni la légende en ce style caressant que personne n'a manié comme eux: \* «Le monde alors était un salon: l'été, dans l'après-dîner, un salon rond, où un peintre avait posé le ciel au plafond, joli ciel où tout ce qui va au firmament, soupirs et souvenirs, ne trouvait que des fleurs et des feux d'amour. Au-dessous des trophées de musique, des rideaux de soie à tête bretonne, tirés non de côté, mais tout droits comme de stores, froncés et falbalassés, laissaient passer par la fenêtre la gaieté d'un beau jour. Entre les pilastres, les bustes des déesses de la musique, couronnées de fleurs et de lierre, et le sein nu ou soulevant la draperie, souriaient. Et en cercle, petites mules et hauts talons sur le carreau noir

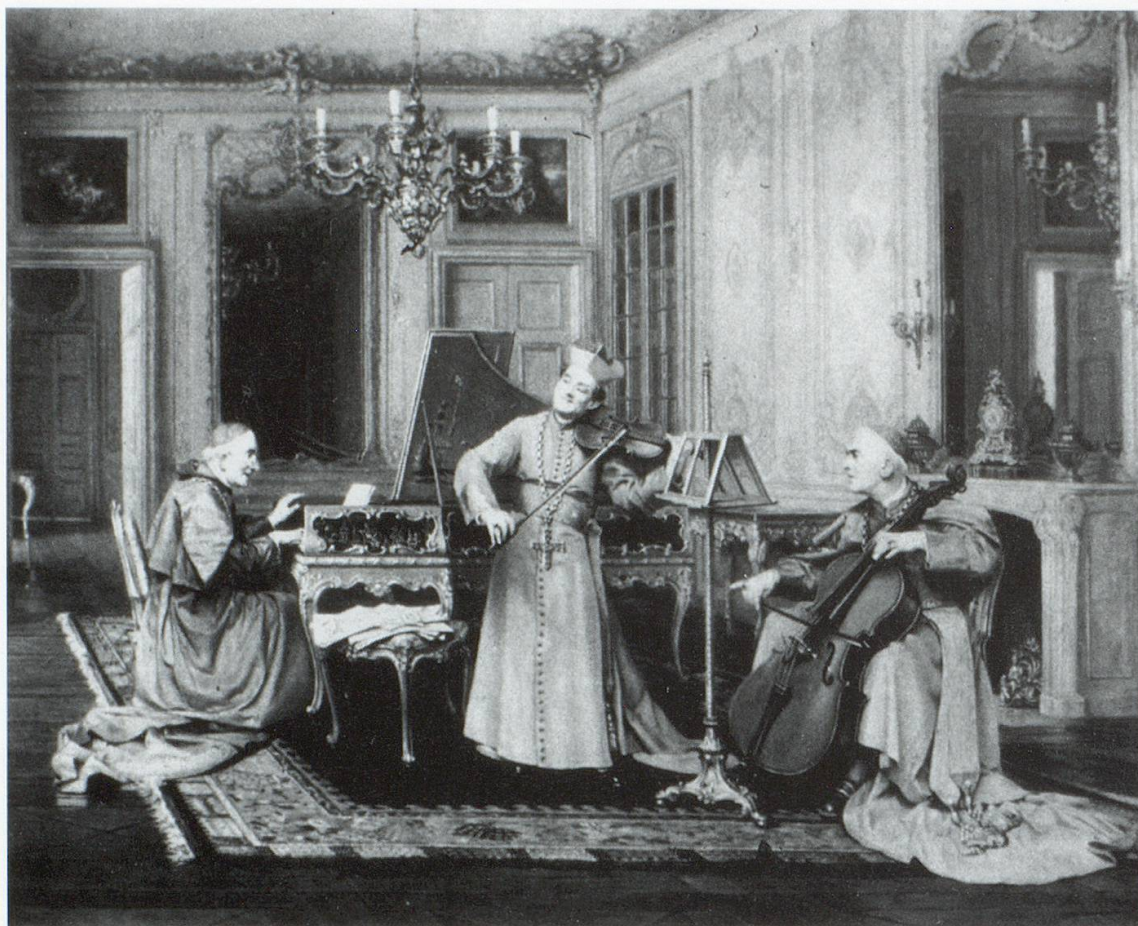


Figure 8: *Francesco Bruneri dit François Brunery (dates inconnues), Concerto, huile sur toile, localisation actuelle inconnue. Cliché F. Gétreau*

et blanc, paniers et basques çà et là sur les bois dorés aux formes rondissantes, autour du clavecin radieux des fantaisies de quelque Gillot, la belle compagnie écoutait. Elle écoutait quelque musique de M. de Laborde, ce choix de chansons qui a pour frontispice une lyre entre des lys et des roses [...].\*\*

Evoquer cette époque musicale, et celle plus sérieuse, qui la précéda, dans un cadre qui leur fut propre, et à l'aide des moyens d'action dont disposaient les artistes du temps, telle fut la préoccupation du fondateur de La Couperin. [...] On pouvait, pour commencer, disposer d'un lot complet d'instruments de musique qu'on appelle instruments anciens et qui seraient plus exactement désignés par l'épithète *démodés*; vénérables et authentiques spécimens d'une lutherie qui avait le souci, à degré égal, de produire un engin sonore et de façonner un objet d'art. En outre, la Bibliothèque de Versailles offrait une riche collection de musique aussi bien que de musiquette, jadis colligée par des copistes officiels [...].<sup>64</sup> Il restait à trouver des jeunes musiciens assez intelligents pour se pénétrer du charme qu'offre cet art disparu, assez habiles pour pouvoir manier des violes, qui n'ont qu'un lointain rapport d'organisation avec les violons, les altos ou les violoncelles; des théorbes, qui se distinguent nettement

64 Voir: Denis Herlin, *Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles*, Paris 1995.

de la guitare; [...] des clavecins dont l'attaque est à l'opposé de celle du piano! On y arriva aisément; et voilà comme est né, au mois de mai 1904, un petit orchestre fort original, composé présentement de seize exécutants, amateurs et professionnels, confondus dans le culte de l'Art et de la Bienfaisance [...].\*\*\* La Couperin dispose encore: 1° d'un clavecin à un clavier de Philippe Denis (1691), mis au ravalement en 1763, c'est-à-dire augmenté d'une octave, et qu'une restauration minutieuse et habile met à l'épreuve des accidents de la sénilité; 2° une épinette rectangulaire, diminutif du clavecin, et qui sert surtout à l'accompagnement du chant; 3° un piano-forte du type primitif [...] daté de 1786 signé de Pascal Taskin [...] 39, rue des Bourdonnois, à Versailles [...].

En praticien averti, Bricqueville conclut justement:

Il faut avant tout prendre soin, en écoutant ces fragments de musique de chambre, d'éloigner toute comparaison avec l'art musical de notre époque. On devra se pénétrer de cette vérité, que, dans l'espace de deux siècles, et sous l'influence des découvertes modernes et des procédés d'éducation, nos organes ont subi des modifications profondes au point de vue de la perception [...].<sup>65</sup>

\* L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle, par J. et E. de Goncourt.

\*\* Claude Gillot (1673-1722), qui fut le maître de Watteau, excellait à décorer des couvercles de clavecins.

\*\*\* L'orchestre est ainsi composé: [...] Clavecin ... M. de Bricqueville.

65 Eugène de Bricqueville, «La Couperin. Un Orchestre d'anciens Instruments à Versailles», dans: *Versailles illustré*, no. 105, décembre 1905.



