

LES RAPPORTS SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES (1851-1900)

Dans le premier numéro de la revue *Musique-Images-Instruments* fondée par Florence Gétéreau en 1995, Malou Haine, initiatrice des recherches sur la facture instrumentale industrielle en France et en Belgique au XIX^e siècle, désigne comme « une source d'information très riche »¹ les catalogues et les rapports des expositions nationales (la première ouvre en 1798) et universelles (la première qui est organisée à Paris a lieu en 1855). L'organisation de ces expositions industrielles est un fait de société majeur qui entraîne un changement de regard sur l'objet en général, et sur l'instrument de musique en particulier. Pourquoi ? Parce que le produit issu des savoirs techniques particuliers est porté à la connaissance de la communauté professionnelle mais aussi à celle d'un large public. D'une exposition à l'autre, le praticien directement concerné par une innovation ou un perfectionnement technique, tout comme le musicien amateur attentif à une meilleure accessibilité de la pratique, dispose d'une source d'information complète. Les rapports de jurys d'expositions imprimés aux frais de l'État, reproduits ou commentés par la presse, connaissent une large diffusion. À partir de 1851, année où Londres accueille la première exposition universelle, ils prennent le relais des rapports commandés par le ministère de l'Intérieur, et rédigés jusque-là par l'Académie des Sciences et celle des Beaux-Arts². Ce changement est significatif. Il se produit alors que la fabrication de l'instrument de musique, si elle recourt encore au prototype expérimental, passe du stade artisanal au stade industriel par l'application des moyens de production en série et par la division du travail. Cette mutation a pour effet de renforcer l'efficacité de la formule corrélatrice du principe de marché : production/diffusion/exécution = marchand/professeur/client. L'instrument de musique, assimilé aux produits manufacturés, est perçu comme l'outil qui façonne un son

1. Malou HAINE, « Participation des facteurs d'instruments de musique français aux expositions nationales et universelles du XIX^e siècle », *Musiques-Images-Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n°1/1995, p. 81 ; *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

2. Joël-Marie FAUQUET, « L'innovation instrumentale devant l'Académie (1803-1851). Du son de l'instrument – machine au timbre du corps sonore », in Hugues DUFORT et Joël-Marie FAUQUET (éds), *Musique et Médiations. Le métier, L'instrument, L'oreille*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 197-249.



typé par son timbre. Il paraît nécessaire de le montrer pour bien expliquer le fonctionnement de sa complexion mécanique devenue complexe parfois. En sa qualité d'outil du musicien, emblème de l'esprit d'invention, il est porteur de la valeur morale et civilisatrice qu'à travers lui on accorde à la musique.

Au-delà de leur aspect descriptif et honorifique, les rapports des expositions universelles donnent une caution scientifique aux critères de qualité mis en avant par l'argumentation commerciale. Le jugement porté sur l'instrument de musique peut s'appuyer désormais sur le critère comparatif et permet d'effectuer des choix qui font intervenir la notion de concurrence. Ces rapports introduisent donc de nouveaux paradigmes propres à soutenir la réflexion scientifique du chercheur. En effet, ils participent à la mise au point d'un discours critique spécifique qu'il convient d'aborder à la fois sous l'angle du savoir technique d'une part et de l'anthropologie musicale d'autre part : quelle sonorité, quelles performances ces savants critiques recherchent-ils ? Comment capter l'attention du public et ouvrir son goût à des modes de pratique instrumentale instaurés par des instruments nouvellement inventés ou venus d'autres contrées du globe, ou du passé ?

Ces questions sont parmi celles qui trouvent une réponse dans le vaste corpus imprimé que forment les rapports d'expositions industrielles nationales et internationales rédigés par ceux qui sont, à des titres divers, des experts de la facture instrumentale. Hector Berlioz, en tant qu'auteur d'un *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844), est désigné officiellement pour écrire les premiers rapports, ceux des expositions universelles de 1851 (Londres) et de 1855 (Paris). Puis ce sont des musicographes de grand renom qui se chargent de les écrire ou bien, en marge d'une mission officielle, d'établir des bilans détaillés de la production instrumentale telle qu'elle est présentée aux visiteurs : François-Joseph Fétis (1851, 1855, 1867), Adrien de La Fage (1855), Adolphe Le Doucet comte de Pontécoulant (1867), Gustave Chouquet (1878), Constant Pierre, Julien Tiersot, Jérôme Thibouville-Lamy, Léon Pillaut (1889), Eugène de Bricqueville (1900). Tous ces noms, dont certains sont liés à

l'essor du Musée instrumental du Conservatoire de Paris³, sont reconnus aujourd'hui comme ceux des fondateurs de l'organologie moderne.

À travers ces textes, l'évolution de l'instrumentarium se dessine avec netteté, soutenue par un élan inventif d'une force exceptionnelle qui porte les procédés techniques de la facture instrumentale à un degré de perfectionnement jamais atteint, et crée une multitude d'instruments dont beaucoup, fruits d'une hybridité ingénieuse, à défaut de pouvoir entrer dans l'usage, nourrissent l'imaginaire sonore de la société. En revanche, plusieurs d'entre eux ouvrent pour longtemps le champ musical à de nouveaux modes d'expression : en premier lieu le piano qui, par l'autonomie expressive que lui vaut d'acquérir l'application du double échappement d'une part, par ses capacités cumulatives et transcriptrices d'autre part, connaît un essor universel en pénétrant dans les classes sociales les plus aisées comme dans les plus modestes ; l'harmonium, l'accordéon, l'harmonica qui, grâce à l'invention de l'anche libre, s'intègrent dans les formes populaires de la musique. Qui plus est, parmi toutes les innovations décisives faites par Adolphe Sax dans le domaine des instruments à vent, le saxophone dote la famille des bois d'une famille complète, homogène du point de vue acoustique, dont chaque représentant possède un timbre original et une maniabilité aisée.

Les rapports officiels rendent ainsi possible et fructueuse l'étude comparative de l'évolution d'un même instrument d'une exposition à l'autre, ce qui n'est pas un moindre avantage pour l'organologue. Car il ne faut pas perdre de vue que, dans le cadre de l'exposition, si l'instrument acquiert une visibilité déterminante, c'est d'abord en tant que « produit de l'industrie » qui peut être l'objet d'une démonstration par un exécutant de renom. Produit de l'industrie, l'instrument l'est à plusieurs points de vue.

Sur le plan pratique d'abord. En dépit des essais qui ont vu le jour avant la Révolution, l'établissement d'une classification instrumentale rationnelle n'aurait pas été concevable sans les étapes que lui a fait franchir le classement adopté par les catalogues d'exposition. Ce classement offre à la mise en espace souvent contestée par les exposants eux-mêmes,

3. Florence GÉTREAU, *Aux origines du musée de la Musique. Les Collections Instrumentales du Conservatoire de Paris 1793-1993*. Paris, Klincksieck-Réunion des Musées Nationaux, 1996.

dans des locaux peu propices à un résultat sonore satisfaisant ⁴, la contrepartie d'une mise en ordre idéale des familles instrumentales selon le mode de jeu et les caractéristiques acoustiques.

Sur le plan symbolique, ensuite. En même temps que la technicité mécanique de l'instrument se fixe, dès les premières expositions des produits de l'industrie, sur une notion améliorative, le regroupement des instruments permis par l'exposition s'inspire plus ou moins explicitement du modèle social. Le véritable bénéficiaire de cette convergence d'innovations plus ou moins performantes est, par excellence, l'instrument qui les englobent tous, l'orchestre, qu'il s'agisse de l'orchestre symphonique et ou des musiques militaires, en vue du renouvellement desquelles Adolphe Sax donne corps à ses inventions les plus décisives. Il n'est pas jusqu'aux facteurs de pianos – Sébastien Érard, Camille Pleyel, Jean-Henri Pape, Henri Herz – ou d'orgues – Aristide Cavallé-Coll, John Abbey, Joseph Merklin – qui n'ambitionnent de donner à leurs créations une dimension « symphonique ». Mais on ne doit pas en déduire que cette tendance esthétique s'exerce au détriment de l'autonomie du timbre. À l'intérieur de l'orchestre, l'instrument, dont l'amélioration mécanique et sonore est un enjeu de progrès, gagne en individualité expressive. Il est identifié par son timbre à un certain nombre d'affects définis par ses différents registres. D'autre part, les produits de la facture qui sont exposés parlent en faveur d'une recherche de la juste assise sonore de l'orchestre. À cet égard, les initiatives prises tout au long du siècle en ce qui concerne l'extension et la stabilité du registre grave des familles instrumentales, engendrent des instruments « monstres » – l'octobasse de Jean-Baptiste Vuillaume pour les cordes, l'ophicléide-contrebasse de Jean-Hilaire Asté dit Halary, le trombotonar de Gustave Besson pour les cuivres, etc.

D'exposition en exposition, l'effort accompli pour obtenir une meilleure adaptation des dispositifs mécaniques à la morphologie de l'utilisateur est davantage perceptible. Il fait ressortir la dépendance organique dans laquelle la relation de l'exécutant avec son

4. Joël-Marie FAUQUET, Florence GÉTREAU, « Nouveau statut de l'instrument de musique en France au XIX^e siècle dans les expositions nationales et universelles », in Actes du colloque *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Roberto ILLIANO et Luca SALA (ed.), Crémone, 1-3 juillet 2006, Bologne, Ut Orpheus Edizioni, 2010, p. 361-389.

instrument est perçue. Ce qui tend à expliquer que l'organologie, comme la nosologie, forge à partir de l'étymologie grecque les termes dont elle affuble un grand nombre d'innovations instrumentales.

Sur le plan historique et ethnologique, les expositions universelles, mégapoles idéales conçues pour exalter l'excellence créative de l'esprit humain dans une perspective futuriste de paix et de progrès, sont aussi les lieux où la virtualité qui caractérise la confrontation de l'espace et du temps, du passé et du présent, trouve ses modalités d'expression les plus tangibles. Ainsi, les instruments de musique anciens finissent par avoir le même droit de cité que les instruments modernes, et les instruments exotiques la même légitimité à figurer auprès des instruments requis par la musique savante occidentale, ceci étant un fait acquis dans les expositions universelles de 1889 et 1900.

Ainsi, le temps des expositions apparaît comme celui où la musique vécue comme un art d'amateur devient dans le champ productif du travail humain, un métier à part entière dont la pratique, ramenée vers la concentration des outils qu'elle requiert, associe la science et l'art. En effet, l'exploitation du corpus constitué par les rapports des expositions universelles, permet d'envisager au moins deux objectifs de recherche : le premier, d'ordre pratique, est de mettre en relation l'innovation instrumentale et l'usage qui en est fait. Le second, d'ordre épistémologique, est de retracer avec l'histoire d'un objet celle d'une pensée.

En résumé, les rapports des expositions universelles recourent à une méthode descriptive qui fait apparaître plusieurs niveaux dans la catégorisation de l'instrument (l'aspect qualitatif, l'aspect pratique, l'aspect patrimonial, l'aspect commercial, etc.) Leur étude doit associer obligatoirement l'étude des brevets d'invention, ce que le site de l'IRPMF rend possible grâce à la base de données Janus, constituée par Jean Haury et à la mise en ligne de l'inventaire complet de ces brevets dressé de longue date par Malou Haine.

En dehors de l'apport essentiel qu'ils apportent à l'histoire de la facture instrumentale en France au XIX^e siècle, ces textes naissent à la jonction d'une problématique du timbre, d'une anthropologie de la pratique et d'une histoire du goût. L'exposition de l'instrument constitue en elle-même l'invention de la manière de le voir. Si le XVIII^e siècle prit l'initiative de le

représenter avec les planches de l'*Encyclopédie*, le XIX^e siècle le montre et le décrit pour qu'on l'entende mieux, dans tous les sens du terme.

Joël-Marie FAUQUET
Directeur de recherche honoraire
IRPMF / CNRS

