HAL
open science

De bric et de broc dans les tranchées : la fabrication d'instruments de musique par les "poilus" pendant la Première Guerre Mondiale.

Jean-Yves Rauline

To cite this version:

Jean-Yves Rauline. De bric et de broc dans les tranchées : la fabrication d'instruments de musique par les "poilus" pendant la Première Guerre Mondiale.. La Musique et la Guerre, Mar 2014, Rouen, France. hal-02117038

HAL Id: hal-02117038

https://normandie-univ.hal.science/hal-02117038v1

Submitted on 1 May 2019

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

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

De bric et de broc dans les tranchées : la fabrication d'instruments de musique par les "poilus" pendant la Première Guerre Mondiale.

J.Y. RAULINE

C'est un fait établi, mais peu connu du grand public, que les soldats de la Première Guerre mondiale ont, lors des périodes d'accalmie des combats ou à l'occasion d'un déplacement vers l'arrière du front, construit, en récupérant divers objets, des instruments artisanaux. Ce phénomène concerne l'ensemble des belligérants, tant du côté allié que du côté ennemi, y compris sur le front russe…

L'ouvrage de Claude Ribouillaut, *La Musique au Fusil*[1], en porte témoignage, photos à l'appui car ces instruments ont bien sûr été joués à diverses occasions : périodes d'accalmie entre deux assauts, spectacles du « théâtre aux armées », divertissements divers…, celles-ci constituant le plus souvent un dérivatif permettant de mieux supporter la vie épouvantable vécue dans les tranchées…

Peu de ces instruments semblent nous être parvenus, mais certaines collections, comme celle du musicien traditionnel Philippe Krümm ou celles du Musée de l'Armée, restent à examiner sous ce rapport, comme le précise l'article de Florence Gétreau, paru en 2009, qui fait l'état provisoire de la question[2] : cet article mentionne, outre les instruments manufacturés, 11 instruments artisanaux, 9 conservés à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne (5 mandolines, 3 violons et un violoncelle) et 2 au Musée de la Musique (1 violon et 1 violoncelle). Il faut y ajouter une basse de violon conservée au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles, ainsi que 11 autres instruments conservés à Péronne (2 mandolines, 1 luth, 1 guitare, 2 balalaïkas, 1 monocorde, 3 violons et 1 violoncelle) et au moins quatre pièces (3 mandolines et 1 violon) exposées dans la salle D 08 du Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux. C'est sur ce corpus que portera la présente communication.

1. Circonstances de création.

Ces instruments artisanaux, tous des instruments à cordes (les autres relevant de la catégorie des instruments manufacturés), élaborés au cœur des combats, soit par les soldats eux-mêmes, soit avec le concours de menuisiers ou de « camarades » collaborateurs, témoignent des circonstances de leur construction, d'où les considérations patriotiques ne sont pas absentes, et qui ne sont pas sans faire éprouver une certaine émotion : sur les 27 instruments du corpus, 9 ne portent ou ne semblent porter aucune mention, les 18 autres présentent diverses inscriptions qui en font foi, et que l'on peut catégoriser ainsi :

---

[1] Ribouillaut, Claude, *La Musique au Fusil*, Éditions du Rouergue, 1/Rodez : 1996, 2/ Arles : 2014, 287 p.

[2] Gétreau, Florence, « Instruments de soldats : typologie, fonctions, transmission », in Audoin-Rouzeau, Stéphane, Buch Esteban, Chimènes, Myriam, Durosoir, Georgie (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon : Symétrie, coll. Perpetuum mobile, 2009, p. 41.

a) Les mentions d'auteurs, de dates et de lieux de fabrication
b) Les mentions de dates de campagnes
c) Les mentions de « collaborateurs », d'amis ou les signatures de personnalités
d) Les mentions de circonstances et à caractère patriotique
e) Les inscriptions diverses.

1.1. Mentions d'auteurs, de dates et de lieux de fabrication :

Une mandoline « française », sans autre précision (cote 6 ART 3.1, Inv. 12648), un violon (Cote 6 ART 1.1, Inv. 4659) et six instruments, conservés à Péronne, peuvent être considérés comme d'auteurs anonymes car seule la date et/ou le lieu y sont expressément inscrits : il s'agit de la mandoline cotée 6 ART 2.2 (Inv. 9281), fabriquée en 1917, de celle cotée 6 ART 13.1 (Inv. 33786) portant une vague inscription de lieu : « PAS DE CALAIS », de celle cotée 6 ART 5.1 (Inv. 16954) qui porte l'inscription suivante « F.B. JUILLET 1918. AVEC LE CONCOURS DE BERTRAND », et de celle cotée 6 ART 12.1 (Inv. 40013), qui ne mentionne que la date 1916 et les lettres A.C., toutes deux en nacre et incrustées sur la table d'harmonie. Concernant ces deux dernières, peut-on légitimement supposer qu'il puisse s'agir des initiales du fabricant ? Rien n'est moins sûr… Les deux derniers, la mandoline 6 ART 10.2 (Inv. 34086), portant l'inscription « KRIEGGEFANGENSCHAFT 1914_1918. FORT DE CROZON » et la balalaïka 6 ART 23.10 (Inv. 68843) ont été construites par deux prisonniers, l'un allemand, l'autre russe : ce dernier, interné au camp de Saint-Gall en Suisse, a offert son instrument à son gardien Wassis Corfou, lors de sa libération en 1918…

Parmi les instruments conservés à Péronne, deux autres, mentionnent seulement le nom de l'auteur : la mandoline 6 ART 6.1 (Inv. 17068-A), de Charles Didon (?-1959) et le violon 6 ART 21.1 (Inv. 48793), de G. Derepas (écrit à l'encre violette à l'intérieur). Deux violons portent le nom de leur auteur ainsi que la date de fabrication : celui de Jean de Laincourt, fabriqué en juillet 1916 (cote 6 ART 9.1., Inv. 25058) et celui de M.H. Faure, construit le 7 septembre 1915 (Cote 6 ART 22.1, Inv. 48794). Le violoncelle fabriqué par Marcel Larguier mentionne, entre autres, l'auteur, la date (2 décembre 1916) et le lieu de construction (Mareuil, dans l'Oise). Enfin l'inscription à l'encre présente sur le violoncelle conservé au Musée de la Musique de Paris (Inv. E 969. 3.1), ayant appartenu à Maurice Maréchal, mentionne notamment les fabricants (les menuisiers Neyen & Plicque) ainsi que la date précise de fabrication (30 juin 1915). Florence Gétreau ajoute que les fabricants « ont signé leur travail » et donne le lieu de fabrication écrit aussi sur l'instrument : Ourton dans le département du Pas-de-Calais.[3]

1.2. Mentions de dates de campagnes

Mis à part le violoncelle du Musée de la Musique de Paris sur lequel est aussi écrit à l'encre « 274e Regt d'infie / en campagne », ces mentions se retrouvent toutes sur les inscriptions d'instruments conservés à Péronne :

[3] *Ibid.* p. 48.

- Sur la mandoline « française » mentionnée *supra* est seulement inscrit « campagne 1914-15 »,
- Sur celle marquée F.B. REIMS JUILLET 1918. AVEC LE CONCOURS DE BERTRAND et cotée 6 ART 5.1., il est expressément écrit en lettres noires, le début de l'inscription, « (JUILLET 1918 : BATAILLE DE LA MONTAGNE DE REIMS, LORS DE LA 2DE BATAILLE DE LA MARNE) »,
- Sur celle de Charles Didon se trouve gravée, avant le nom de l'auteur : « 364 SOUVENIR DES CAMPAGNES 1914-15-16 », à laquelle il faut ajouter, à l'intérieur, au crayon et à la craie « CAMPAGNE 1914-15 ---- 98E 12E CIE » et, dans un encadré rouge sur la table d'harmonie « CAMPAGNE 1914-15 »,
- Sur le violoncelle de Marcel Larguier sont aussi indiqués : « SOUVENIR DE LA GUERRE 1914_1918 » et « COMPAGNIE DU 7EME GENIE 15/60 »
- Sur la balalaïka construite par le prisonnier russe (cote C ART 23.10) sont inscrites en triangle les dates de 1914, 1915 et 1916, qui correspondent sans doute aux campagnes effectuées par ce prisonnier avant son internement…

Toutes ces indications, certaines ayant manifestement été ajoutées après la fabrication, sont évidemment chargés de significations mémorielles…

1.3. Mentions de « collaborateurs », d'amis ou signatures de personnalités

Ces mentions sont particulièrement révélatrices d'intentions d'hommages et des conditions d'utilisations de l'instrument qui les portent :

- Hommage à celui qui a aidé à la confection de l'instrument, soit par mention de son seul prénom (« AVEC LE CONCOURS DE BERTRAND » sur la mandoline cotée 6 ART 5.1), ou de son identité complète et de la nature de sa collaboration (SUR LE PLAN DE JOSEPH GRIBAUD sur le violoncelle de Marcel Larguier, cote 6 ART 15.1).
- Hommage à des « amis », vraisemblablement camarades de tranchée sur le même instrument : « LES NOMS QUI SUIVENT SONT CEUX DE MES AMIS » (inscription à l'encre sur un papier collé au fond). Malheureusement, la notice de l'instrument n'en mentionne pas les noms… Peut-être n'étaient-il pas lisibles facilement : un examen détaillé de celui-ci serait bienvenu…
- Signatures des généraux « Foch, Gouraud, Joffre, Mangin, Pétain » sur le violoncelle ayant appartenu à Maurice Maréchal : ce dernier, qui avait obtenu son 1er prix de violoncelle au Conservatoire de Paris en 1911 et débuté une carrière de soliste aux Concerts Lamoureux en 1913, avant son service militaire à Rouen comme timbalier de la musique du 74e RI puis sa mobilisation deux mois après, n'a pas combattu, mais a servi comme infirmier, brancardier, agent de liaison cycliste et radio : il a donc été exposé aux plus grands dangers, ses carnets de guerre en témoignent.[4] En février 1916, il rencontre Lucien Durosoir qui cherche un violoncelliste pour

[4] *Lucien Durosoir et Maurice Maréchal : deux musiciens dans la Grande Guerre*, Textes présentés par Luc Durosoir, Paris : Tallandier, 2005, p. 217-219.

constituer un quatuor : ils joueront, jusqu'en septembre1917, pour le général Mangin et son état-major, d'où la présence de ces signatures[5]…

1.4. Mentions de circonstances et à caractère patriotique

Sur les deux instruments construits par les prisonniers allemand et russe, sont mentionnées leur statut et le lieu d'internement. Si l'inscription présente sur la mandoline construite par le prisonnier allemand s'avère peu fournie en détail, il n'en est pas de même pour la balalaïka du prisonnier russe : la traduction de l'inscription donnée par la notice indique « CAMP DE PRISONNIER DE GUERRE ESSEA ARTILLERIE SOUS OFFICIER OFFICIER D'ETAT-MAJOR. SOUVENIR ». Il apparaît nettement que, interné dans un Oflag, ce prisonnier avait au moins un grade de sous-officier…

Pour d'autres instruments, toujours conservés à Péronne, des inscriptions sont présentes qui possèdent une connotation patriotique évidente : telles, les reproductions des drapeaux alliés sur une pièce de métal peinte au dos de la mandoline de Charles Didon ou les lettres « R.F. » (vraisemblablement « République Française ») peintes en jaune sur fond rouge sur le même instrument… De même, les inscriptions gravées de chaque côté du talon du manche sur le violon anonyme coté 6 ART 1.1. indiquent d'un côté « LE VIOLON DU POILU » et, de l'autre, « SOUVENIR DES TRANCHEES 1914-18 ». Mais l'inscription la plus évidente d'un point de vue patriotique et la plus chargée de signification est celle de l'étiquette du violoncelle de Marcel Larguier : « EN CE MOMENT APRES TROIS MOIS DE CAMPAGNE DANS LA SOMME A 5 KILOMETRES DES BOCHES ». On devine aisément les sensations éprouvées si près du front et le caractère exutoire d'une telle fabrication, en plein cœur des combats…

1.5. Inscriptions diverses

Hormis les lettres A.C et F.B. présentes sur les deux instruments anonymes déjà mentionnés et pour lesquelles il n'est absolument pas certain qu'il puisse s'agir des initiales des fabricants, le luth de Péronne coté 6 ART 16.1 (Inv. 48788) présente deux indications gravées dans le bois « ALIMENTAI » et « POTT ». Si la signification de la deuxième reste une énigme, la première fait évidemment référence à la caisse de résonance fabriquée avec des planches provenant d'une caisse de transport de produits alimentaires… Enfin, sur la table d'harmonie de la balalaïka construite par le prisonnier russe figure une pensée – selon la notice de l'instrument – mais malheureusement non traduite…

Parmi les 20 instruments conservés à Péronne, 7 ne portent aucune mention écrite. Il faut préciser, pour terminer cette évocation des inscriptions présentes sur les instruments, que la catégorisation proposée nous a conduits à fragmenter, pour plus de clarté, certaines d'entre elles, dont l'intégralité s'avère nettement plus chargée de sens, telle celle écrite à l'encre sur un papier collé à l'intérieur du violoncelle de Marcel Larguier, la plus complète, et que nous mentionnons ci-dessous entière :

[5] *Ibid.*, p. 219 et 324-325.

« SOUVENIR DE LA GUERRE 1914-1918. CE VIOLONCELLE RUSTIQUE A ETE FABRIQUE A MAREUIL OISE SUR LE PLAN DE JOSEPH GIRAUD. IL A ETE EXECUTE PAR LE SAPEUR MARCEL LARGUIER, COMPAGNIE DU 7EME GENIE 15/60. EN CE MOMENT APRES TROIS MOIS DE CAMPAGNE DANS LA SOMME A 5 KILOMETRES DES BOCHES. SAMEDI 2 DECEMBRE 1916. LES NOMS QUI SUIVENT SONT CEUX DE MES AMIS. »

2. Lutherie populaire ou lutherie élaborée ?

Précisons d'emblée que ces instruments artisanaux fabriqués par les « poilus », aidés ou non de « collaborateurs » ou confectionnés par des menuisiers comme pour le violoncelle ayant appartenu à Maurice Maréchal, utilisent des matériaux de récupération, nécessité oblige… Certains d'entre eux témoignent de l'imagination particulièrement créative de leurs concepteurs… Ils partagent en tout cas des caractéristiques communes :

- Leur forme ainsi que leurs dimensions, dépendant du matériau utilisé et de l'impossibilité, en période de guerre de recourir aux gabarits et aux outils usuels du luthier, ne sont pas toujours conformes aux canons de la lutherie traditionnelle,
- Si le matériau utilisé est le bois, il ne s'agit pas forcément d'un bois de lutherie, et il peut se trouver altéré par le contenu de l'objet qui a servi de point de départ à la construction de l'instrument,
- Les bois de la caisse de résonance peuvent être assemblés par cloutage, par collage ou les deux ou encore celle-ci peut être monoxyle et taillée dans la masse,
- Pour les fixations des accessoires (cordier, chevalet, éléments de l'archet), faute de matériaux manufacturés disponibles, les concepteurs ont souvent recours à des astuces de substitution : fils de fer, pièces de métal grossières, peau, ficelle, etc.
- Pour les mêmes raisons, certaines pièces sont manquantes : tendeurs sur les violons et les violoncelles (les cordes étant simplement nouées au cordier), de même que l'âme ou la barre d'harmonie (qui peuvent éventuellement être rajoutées après coup).
- Les archets, souvent en bois brut, ne sont pas forcément construits avec toutes les pièces constitutives nécessaires et l'assemblage de ses éléments ne peut pas forcément suivre les règles traditionnelles…
- Il en est de même des cordes qui ne sont pas forcément construites avec les matériaux et les procédés habituels et ne sont pas toujours au complet…

Du fait des conditions précaires de leur élaboration et de leur utilisation, ces instruments étaient et restent extrêmement fragiles, en dépit du fait qu'ils ont moins d'un siècle d'existence (les premiers datent de 1915) : pendant leur utilisation sur le front, il a souvent fallu en renforcer les structures et, pour la quasi-totalité des instruments conservés à l'historial de la Grande Guerre de Péronne, les notices indiquent un mauvais état de conservation rendant leur restauration nécessaire et souvent urgente…

Ces préalables étant posés, on peut alors évoquer trois stades de lutherie plus ou moins avancés :

a) L'instrument « rustique », parfois revendiqué comme tel, ou « populaire »,
b) L'instrument de structure non conventionnelle mais à un stade d'élaboration avancé,
c) L'instrument dit « de luthier » ou « de sculpteur », plus ou moins conforme aux règles traditionnelles.

Examinons maintenant sous cette approche quelques instruments significatifs du corpus, avant d'évoquer l'ornementation de certains d'entre eux…

2.1. Instruments rustiques ou populaires :

À cette catégorie appartiennent tous les instruments dont la caisse est constituée de matériaux de récupération divers :

- casque Adrian (mandoline – banjo selon Florence Gétreau[6] – de Péronne, cote 6 ART 2.2, mais aussi vraisemblablement un la partie supérieure de la caisse d'un violon à trois cordes exposé au Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux, la partie inférieure n'étant pas visible) : pour la mandoline de Péronne, au casque est ajoutée une grande dans laquelle sont fixés quatre clous faisant office de cordier. La table d'harmonie est une planche de bois clair avec, au centre, une ouïe en forme de casque à pointe. Le cheviller (légèrement axé vers l'arrière et comprenant 6 chevilles de bois dont deux cassées) et la touche (garnie de 14 frettes en cuivre, dont cinq manquantes) sont d'un seul tenant en bois foncé. Le manche est collé au casque et à la table d'harmonie. Cordes, chevalet et plectre manquants.
- casserole (mandoline de Péronne, cote 6 ART 5.1) : la table d'harmonie est en peau (de mouton ou de vache), soutenue en dessous par une planche et reliée par une corde à un cercle métallique entourant la casserole, le cordier y est cloué à l'extrémité inférieure. Présence de cinq rainure pour les cordes dont deux sont encore présentes (boyau). La queue de la casserole fait office de manche, surmonté d'une touche en bois comprenant 7 frettes métalliques et un sillet mobile en bois. Le cheviller, original, finit en deux pointes comprenant deux douilles triangulaires en bois et métal. Trois chevilles manquantes.
- Boite métallique (sans doute un bidon) façonnée en forme de poire pour la mandoline de Péronne cotée 6 ART 13.1 : les éclisses sont côtelées. Manche, touche et cordier en métal soudés à la caisse. La table d'harmonie est légèrement bombée, avec au centre un chevalet en bois et huit rainures pour les cordes. Sur la touche, 17 frettes en métal soudées. Chevillier axé légèrement vers l'arrière avec huit chevilles en métal et ivoire et un sillet blanc. Les huit cordes ne sont pas d'origine.

[6] *Art. cité*, p. 45.

- Vraisemblablement un plat à barbe pour une des mandolines exposées au Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux.
- Boite de masque à gaz pour le « violon du poilu » conservé à Péronne (cote 6 ART 1.1). Les pièces sont clouées entre elles. Cette boite est maintenue par des planches sur le côté gauche et un rectangle a été découpé pour y former une ouïe. Un cordier traditionnel découpé est attaché par un fil de fer à une pièce de bois. Manche, touche et chevillier taillés dans une même pièce de bois, le sillet étant de bois foncé, collé, avec 4 rainures. Renforts en tissu et planchettes pour le cheviller et son axe. Quatre chevilles grossièrement taillées passent dans des trous creusés dans le cheviller. 4 cordes en boyau, certainement d'origine, nouées au cordier. Pas d'archet ni de mentonnière.

Le monocorde ou « Bumbass », instrument très populaire parmi les combattants et conservé à Péronne sous la cote 6 ART 18.1., à fond plat rectangulaire, est en bois peint, la table d'harmonie et le dessus du manche en jaune, le reste en brun… La table est légèrement bombée et les pièces de bois sont collées entre elles. Un clou planté dans l'éclisse inférieure fait office de bouton et de cordier à la fois et une pièce en cuir sur le dessus de cette éclisse empêche le frottement de la corde sur le bois. Le chevalet n'est qu'une grosse pièce de bois collée au centre de la table mais les ouïes en « f » sont finement réalisées. Présence d'une âme et sans doute d'une barre d'harmonie. Le manche, très long, et la touche forment une seule pièce. Le sillet est en bois foncé collé, le cheviller est simple et la volute non travaillée. On observe des renforts métalliques latéraux, avec système de vis, la cheville est en ivoire et la corde en boyau. Mis à part la cheville et les ouïes, la facture de cet instrument est particulièrement « rustique ».

Il en est de même pour le luth de Péronne coté 6 ART 16.1 : la caisse, de bois grossier, est, nous l'avons vu, faite à partir d'une caisse de transport de produits alimentaires et les pièces de bois sont clouées entre elles. Une grande ouïe ovale est sciée dans la table. Cette caisse n'est pas en forme de demi poire comme les luths traditionnels car c'eût été impossible à réaliser dans un contexte de guerre. Une grosse vis métallique, à laquelle sont attachées toutes les cordes, fait office de bouton et une barrette métallique est clouée entre le bouton et l'ouïe. Le manche est légèrement décalé par rapport à la caisse, il est grossièrement taillé et cloué à la table. Les douze frettes sont sculptées sur le manche. Le sillet est marqué par huit entailles profondes, une pour chaque corde. Le cheviller, légèrement courbé vers l'arrière, comprend huit chevilles dont certaines ne sont pas proportionnées au trou qui les accueille.

En ce qui concerne les violons populaires, celui de Jean de Laincourt (Péronne, cote 6 ART 9.1) présente une facture analogue à celle des pochettes des maîtres à danser[7] : petite taille et taillé dans la masse, affiné avec une râpe ou une lime, noyer comme bois de substitution de l'épicéa de la table d'harmonie ou de l'ébène des touches.

Il faut aussi noter celui qu'Alban Chassac, violoneux de campagne, près de Bordeaux, se fit construire en 1915 : si les accessoires (chevilles, cordier et chevalet) sont de

[7] Florence Gétreau, *Art. Cit.*, p. 45-46.

fabrication industrielle, le fond plat est en noisetier et la table en sapin provient d'une caisse d'emballage, et le corps est en forme d'ogive, ce qui permet un travail au canif, à la scie et à la râpe. Cependant, la volute, la finesse de la touche et le joint du dos témoignent de la dextérité indéniable du fabricant. Curieusement, cet instrument ne figure pas parmi ceux considérés comme artisanaux dans la base de données de l'Historial de Péronne que nous avons consulté. Il n'est mentionné que par Florence Gétreau.[8]

Quant au violoncelle de Marcel Larguier (Péronne, cote 6 ART 15.1), il est ouvertement revendiqué comme « rustique » : de fait, même s'il a les proportions d'un ½ violoncelle traditionnel et s'il est recouvert d'un vernis, sa table et son fond plat, de même que certains éléments comme son chevalet à trois trous sans tendeurs et son mode de fixation au cordier, le fait qu'il n'ait que trois cordes au lieu de quatre, ses ouïes en « f » inversées, etc. le désignent bien comme tel… Florence Gétreau précise en outre que la forme de l'instrument évoque le violon de Chanot et que cet instrument rustique, aux proportions maladroites et aux ouïes en « S » - et non en « f » comme mentionné sur la notice - inversées et placées trop haut, « eut vraisemblablement une utilisation populaire ».[9]

2.2. Instruments au stade d'élaboration intermédiaire :

Même si sa caisse de résonance est constituée d'une bassine en fer blanc à fond plat, traversée par le manche et vissée à la table d'harmonie, nous avons classé cette mandoline conservée à Péronne (cote 6 ART 12.1) parmi les instruments au stade d'élaboration intermédiaire en raison du bois d'acajou de cette table d'harmonie et des incrustions de nacre qui la parsèment (sur le pourtour, les inscriptions et les symboles d'un jeu de cartes, « pique » & « trèfle » autour du manche, « carreau » & « cœur » vers le cordier), auxquelles s'ajoutent des ronds sur le manche. Cela dénote un travail particulièrement artistique et soigné. Ce que confirment les ouïes en forme de « f », le chevalet de bois sombre avec plaque d'os cloutée apposée à la table, le vissage du cordier et du sillet en os, la présence que quatre tendeurs en os (dont un cassé) et le manche court surmonté d'une touche en ébène. Ajoutons pour terminer que manche comprend sept frettes métalliques, que le cheviller porte huit cerceaux de nacre surmonté chacun d'une cheville taillée artisanalement, que les cordes sont métalliques, qu'un trou en haut et un fil métallique permettent d'accrocher l'instrument et l'on aura une idée du soin particulier apporté à sa fabrication.

Avec son fond et sa table arrondis, une âme, ses ouïes en « f » finement réalisées, sa touche en ébène collée au manche, et ses quatre cordes en boyau très abimées, ce demi-violon conservé à Péronne sous la cote 6 ART 17.1 aurait certainement pu être classé dans la catégorie des instruments de luthier… Mais le fait que les pièces soient cloutées entre elles, la présence d'une pièce de bois collée dans le fond de la caisse et servant de renfort, celle d'une vis dans l'éclisse inférieure faisant office de bouton et rattachée au cordier traditionnel manufacturé par une ficelle épaisse, l'absence de tendeur et de volute, ses chevilles de bois grossièrement taillées le rattachent de fait au stade d'élaboration intermédiaire.

---

[8] *Ibid*., p. 45.
[9] *Ibid.*, p. 48.

Malgré sa volute finement travaillée et ses chevilles en bois clair, il en est de même pour le violon de grande taille fait par M.H. Faure le 7 septembre 1915 (Péronne, cote 6 ART 22.1), avec sa table et son fond plats, ses éclisses et ses arêtes, son bouton en bois encastré dans l'éclisse, son cordier en bois clair maintenu par des ficelles, sa touche collé au manche surélevée par rapport à la table d'harmonie, son manche trop long, ses cordes en boyau fixées au cordier par un nœud et attachées aux chevilles en désordre. En outre, le sillet est marqué par cinq rainures, les différentes pièces de bois, très épaisses, sont cloutées et collées, il n'y a ni âme, ni barre d'harmonie, ni tendeur, ni filet, ni même de chevalet, d'archet et de mentonnière : ce manque de respect des règles de la lutherie traditionnelle semble rendre le jeu de l'instrument difficile, sinon impossible…

Le cas est identique pour le violon de G. Derepas (Péronne, cote 6 ART 21.1) qui présente à peu près les mêmes caractéristiques, avec, à son désavantage, une absence de volute, un cordier trop large par rapport à la touche, des chevilles inversées et une attache des cordes au cordier non en accord avec la position des chevilles…

De cette même catégorie relève la basse de violon conservée au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles : la notice obtenue sur internet, très peu détaillée, complétée par la représentation de l'instrument, permet de s'en faire une idée. La forme de la caisse est trapézoïdale et porte à sa base un pied fixé dans l'éclisse inférieure pour le poser. La table d'harmonie, plate, montre en son centre une ouverture circulaire. Le chevalet comporte 4 rainures, ce qui suppose la présence de 4 cordes : deux passent vraisemblablement de chaque côté de la touche et semble correspondre à des bourdons puisque qu'elles paraissent fixées sur des boules métalliques sans doute soudées ou vissées sur un axe aussi métallique placé vissé sur un renfort métallique également sur le dessus du cheviller. Ce dernier, finement travaillé porte deux chevilles claires sur lesquelles sont accrochées les deux cordes centrales qui passent donc au-dessus de la touche. Cette dernière ainsi que le manche, sont de belle facture mais la méthode de fixation de ce dernier n'est pas visible, la touche dépassant sur la caisse. Les 4 cordes sont accrochées sur le chevalet qui semble être collé et recouvert d'un sillet en matière claire. Ajoutons que la notice indique comme matériaux, sans autre précision, du bois du métal et du caoutchouc (pour le sillet et la tête des chevilles ?). L'instrument est désigné sous le nom de basse de violon mais il appartient au type luth occidental. Il a été fabriqué par Jean Blanchon, en France en 1915 mais la notice ne mentionne aucune inscription qui corroborerait ces noms, lieu et date. Les dimensions de l'instrument sont les suivantes : longueur totale, 116,5 cm, largeur, 22 cm, hauteur [du pied ?], 17 cm.

Cependant, l'instrument le plus abouti à ce stade d'élaboration intermédiaire reste le violoncelle construit par Montereau pour François Gervais, violoncelliste à l'orchestre des Concerts Lamoureux et soldat au 313e régiment d'infanterie (Péronne cote 6 ART 7.1 pour l'instrument et 6 ART 8.1 pour son archet). Mais l'abondance de documents originaux accompagnant cet instrument et son archet (mémoire manuscrit et carnet de guerre de Gervais), comprenant notamment des dessins précis, exige une analyse à part…

2.3. Instruments de luthiers ou de sculpteurs :

Ce sont les instruments qui se rapprochent le plus des canons de la lutherie traditionnelle en matière de proportions et de construction, même si ceux qui les ont fabriqués n'étaient pas luthiers de profession mais parfois menuisiers, ou simplement habiles en matière de sculpture sur bois. Parmi les instruments du corpus relevant de cette dernière catégorie conservés à Péronne figurent la mandoline de Charles Didon et celle du prisonnier allemand, un violon avec sa boite et son archet, une guitare, deux balalaïkas dont celle du prisonnier russe, instruments auxquels il faut ajouter ceux conservés au Musée de la Musique de Paris : le violon de René Moreau (Inv. E 972.2.1) et le violoncelle ayant appartenu à Maurice Maréchal (Inv. E 969.3.1).

La mandoline de Charles Didon, de type napolitain, avec sa caisse en forme de demi-poire, respecte les règles de la lutherie, même si les pièces de bois sont cloutées entre elles et renforcées par des supports métalliques et si son cheviller est assez grossier. Ce qui en fait un instrument de sculpteur plutôt que de luthier reste sa décoration, comme nous le verrons plus loin… Florence Gétreau précise que « Sa caisse circulaire et son manche sont en chêne, bois trop lourd pour être utilisé en lutherie. »[10] Il est plus que vraisemblable que c'est le contexte de la guerre qui a imposé ce choix… Il en est de même pour la mandoline construite par le prisonnier allemand qui présente à peu près les mêmes caractéristiques, bien qu'elle soit moins décorée…

Le violon entier au manche court et au cheviller très axé vers le bas, de facture traditionnelle (Péronne, cote 6 ART 11.1), a certainement, d'après la notice de l'instrument, été fabriqué par un luthier puisque que ses proportions sont respectées, qu'il est verni, et que sa table d'harmonie est légèrement arrondie. Cependant, certains éléments, de nature plus grossière, témoignent des circonstances de sa fabrication…

Relevant de la lutherie traditionnelle également, par son travail soigné, la guitare de Péronne cotée 6 ART 19.1, possède néanmoins une caisse octogonale peu orthodoxe, nécessité oblige, et certaines pièces sont collées, d'autres cloutées pour les mêmes raisons… C'est l'un des rares instruments encore en bon état, ce qui témoigne de sa solidité et de la qualité de sa construction…

Il en est de même pour les deux balalaïkas (Péronne, cotes 6 ART 20.10 et 6 ART 23.10). Si la première est de facture assez brute, la deuxième, celle faite au camp de Saint-Gall par le prisonnier russe présente un véritable travail d'ornementation artistique, comme nous le verrons ci-après…

Selon Florence Gétreau,, « Le violoniste René Moreau (1883-1964), un élève de Guy Ropartz au conservatoire de Nancy, n'est sans doute pas l'auteur de son instrument de campagne, contrairement à ce qu'écrit sa fille lorsqu'elle offre l'instrument au musée du Conservatoire de Paris. »[11] Il apparaît en effet que ce serait plutôt l'œuvre d'un sculpteur que d'un luthier habitué aux gabarits italiens traditionnels : cheviller et manches

[10] *Art. cité*, p. 45.
[11] *Ibid.* p. 47.

monoxyles, éclisses sans trace de pliure, encastrées dans la table et le fond et achevées avec de la peau de chèvre… Son ornementation, sur laquelle nous reviendrons, est assez inhabituelle…

Les violoncelles, du fait des contraintes entraînées par leurs proportions, répondent à deux critères principaux : « conception et réalisation individuelles, mais réutilisations d'objets utilitaires (notamment d'indispensables caisses de bois de sapin). »[12]

Tel est le cas du violoncelle de renom ayant appartenu à Maurice Maréchal, construit par les menuisier Neyen et Plicque, « qui ont signé leur travail ».[13] La caisse, massive et sobre est élaborée à partir d'une caisse de munitions et, selon la veuve de Maréchal « seuls le chevalet et le sillet ont été envoyés au front par la mère de l'artiste ».[14] Cet instrument est abondamment évoqué dans les carnets de guerre de cet interprète mais ceux-ci n'indiquent pas les circonstances de sa conception.[15] Sa sonorité se rapprochait de celle de la viole de gambe, ce timbre nasal et peu ample étant dû, selon Florence Gétreau, probablement « à une caisse plate et polygonale, éclisses comprises, à l'utilisation d'un bois résineux grossier pour tout l'instrument et aussi à l'absence de voûtes ».[16]

2.4. À propos de l'ornementation de certains instruments :

Nous avons déjà évoqué le travail soigné d'incrustations de nacre présent sur la mandoline dont la caisse est constituée d'une bassine (Péronne, cote 6 ART 12.1). Florence Gétreau évoque les ornementations du violoncelle « rustique » de Marcel Larguier, formées de « motifs floraux gravés et teintés ».[17] Celles du violon de René Moreau (Musée de la Musique de Paris, Inv. E 972.2.1) constituent, selon elle, « un cas extrême » avec une « sculpture en relief du fond » constituée de « feuilles de chêne (reprises sur la table) et des tiges végétales verticales inspirées de l'Art nouveau ». Il en est de même de « l'exubérance de la volute – mi-hippocampe, mi-feuillage ».[18]

Mais les deux instruments qui présentent une décoration particulièrement originale restent la mandoline de Charles Didon et la balalaïka fabriquée par le prisonnier russe : la première présente « un décor floral en relief (on y dénombre coquelicot, rose, laurier disposé en couronne, lierre courant sur les éclisses) »[19], témoignant de l'habileté manuelle et de la veine créatrice du sculpteur… Quant à la seconde, d'après la notice, sa décoration peinte et vernie sur la table, s'avère particulièrement riche : décors floraux, deux edelweiss (sans doute évoquant la végétation environnant le camp d'internement de Saint-Gall) aux angles inférieurs, trois couronnes avec trois rubans (noir/jaune ; noir/blanc/rouge ;

---

[12] Florence Gétreau, *art. cité*, p. 47.
[13] *Ibid.*, p. 48.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, voir aussi : *Lucien Durosoir et Maurice Maréchal […], op. cit.*
[16] *Art. cité*, p. 48.
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*, p. 47.
[19] Florence Gétreau, *ibid.*, p. 45.

blanc/rouge) et deux blasons… La notice ne précise pas si ces couronnes et ces rubans correspondent à des nations et des drapeaux précis, ni les maisons auxquelles se rattachent les deux blasons…

3. Le cas du violoncelle de François Gervais.

Comme nous l'avons déjà mentionné *supra*, cet instrument constitue un cas unique, du fait de l'exceptionnelle documentation autographe qui l'accompagne : nous empruntons à Florence Gétreau certains éléments d'analyse, que nous compléterons par quelques réflexions relatives au carnet qui le décrit précisément, sans trop revenir sur le mémoire qui évoque les circonstances de sa conception et que Florence Gétreau a reproduit *in extenso* avec ses dessins, en appendice de son article.[20]

François Gervais (1885-1956), violoncelliste à l'orchestre des Concerts Lamoureux, fit fabriquer ce violoncelle, par un dénommé Montereau, charpentier de profession et compagnon de l'artiste au 313e Régiment d'Infanterie, entre fin mai et début juin 1915. Outre le mémoire et le carnet autographes qui le décrivent, la documentation comprend plusieurs photographies montrant le musicien en situation de jeu.

Le manuscrit non relié transcrit en annexe de l'article de Florence Gétreau, explicite « sous une forme rédigée, mais avec des repentirs, la genèse et la construction de l'instrument. » Il n'est pas daté mais a vraisemblablement été rédigé entre sa fabrication et décembre 1915, puisqu'il ne mentionne pas la mise en place, à cette date, de la barre d'harmonie, laquelle est décrite dans le carnet…

Celui-ci est composé de huit feuillets recto verso et décrit sommairement l'instrument, mentionne les différents matériaux mais surtout donne des croquis techniques détaillés comportant les dimensions précises des différentes parties constitutives. Ces informations complètent utilement les données et les dessins présents dans le mémoire… En outre, une « Critique » est ajoutée à la fin pendant ses mois d'utilisation, sur sa solidité, sa sonorité, et sa réalisation. Le carnet se termine par une très courte notice sur un « violoncelle Koch », de facture similaire, instrument qui semble n'être pas conservé, ainsi que par un tableau – écrit à l'envers en commençant à la fin du carnet - indiquant les pertes du régiment d'août 1914 à septembre 1917…

La consultation de ces documents nous apprend que le corps trapézoïdal (donc comparable à la basse de violon du Musée de Bruxelles, à ceci près qu'il ne s'agit pas ici d'un type luth) a été fait à partir d'une caisse d'emballage en sapin ayant contenu du chlorure de chaux, ce qui explique la sécheresse particulière du bois… Un axe monoxyle intégrant le manche la traverse de part en part, suggérant un banjo ou une vièle de facture non-européenne. La pique est télescopique. L'archet est à hausse coincée reprenant les principes de tension de la mèche des archets du XVIIe siècle, celle-ci est fixée à la pointe de l'archet d'une manière rappelant les techniques observées en ethnographie et ses crins noirs ne

[20] *Ibid.*, p. 49-56 et annexe, p. 63-73.

sont pas sans évoquer certains archets représentées dans les natures mortes baroque. Pas de colle : l'assemblage de toutes les pièces se fait par des ligatures, des clous et des vis, tel le boulon de la pique télescopique.

Les mentions présentes sur les huit feuillets du carnet montrent l'originalité frappante de la démarche conceptuelle et, conformément au type de réalisation expérimentale adopté, le continuel souci d'évaluation des solutions, de rectification des défauts constatés. Certaines mentions en sont la preuve évidente :

a) feuillet 3, r°, en haut : « La planche dans laquelle le manche a été découpé était gauchie et n'a pas été redressée, de sorte que le côté chanterelle (manche seul) est un peu concave. En conséquence, la touche a été clouée un peu de biais, pour rectifier. »

b) feuillet 3, v° : « Le manche est isolé de la touche par une petite rondelle de caoutchouc, pour éviter le claquement de bois contre bois [suit le dessin du dispositif]. Cette baguette sert en même temps de butoir à la caisse » [il s'agit d'une petite baguette traversant l'axe du manche et parallèle à l'éclisse supérieure, la rondelle occupant l'espace entre le sommet de celle-ci et le dessous de l'extrémité de la touche]. Suit la coupe transversale de manche et de la touche montrant les débords de cette dernière.

c) Feuillet 6, v° et 7, r°, concernant la barre d'harmonie (en hêtre) : « Longueur = 0,17 m // - au-dessus du chevalet : 0,105 m // au-dessous : 0,055 m // hauteur : 0,01m // épaisseur : 0,003 m // passe au milieu du pied de l'ut et au travers l'f // écart du bord (ext., tang^{t} à la barre) : 0,043 m. » Ces dimensions sont précédées du dessin de la barre et suivies de celui de son dispositif de placement. // « Cette barre a été placée dans le courant de déc. 1915. // Au début elle avait 0,20 m de long (soit 3 cm de plus), une hauteur de 0,015 m (1/2 cm de plus) et était placée à l'intérieur du pied, sans traverser l'f, à mi-distance du bord intérieur du pied & de l'axe-manche. // Le résultat ne fut pas absolument satisfaisant et qq jours après, réduite aux dimensions actuelles et placé comme plus haut, elle apporte aux basses une amélioration sensible comme précision d'émission. »

Le verso du 7e feuillet et le recto du 8e fait un bilan des opérations réalisées et dénote le souci d'une distance critique complémentaire : il mentionne une matière première quelconque « faute de choix », compensée par une solidité satisfaisante puisque qu'aucune pièce n'a bougé, ainsi que par une « quantité de son invraisemblable », notamment sur les cordes graves, rapprochant, comme pour le violoncelle de Maurice Maréchal, le timbre de celui d'une viole de gambe. En qualité, le son est jugé « très timbré » mais « un peu raide par rapport à un instrument authentique ». L'instrument répond bien en ce qui concerne les nuances de gradation et s'améliore de surcroît en cours de jeu du fait de l 'échauffement.

Le carnet se termine par l'évocation des deux options de construction précédentes prévues, mais abandonnées pour des raisons différentes non précisées : système dit en

« chassis d'aéroplane » pour la première et planche découpée rectangulaire encastrant la caisse pour la seconde…

4. Conclusion :

À travers ce panorama des instruments artisanaux conservés dans quelques musées nationaux et internationaux, nous avons pu appréhender l'inventivité de ces divers fabricants, la nature de leur travail, leur niveau de compétences d'un strict point de vue organologique ainsi que l'esprit qui les anime, visible notamment à travers les diverses catégories d'inscriptions présentes sur ces objets. Ceux-ci possèdent une valeur patrimoniale indéniable, trop méconnue et dont il était nécessaire de rendre compte en cette période de commémoration du déclenchement du premier conflit mondial : ils témoignent, certes, d'une période douloureuse de notre histoire qui a laissé des traces profondes dans notre mentalité et notre mémoire, mais portent en eux-mêmes, par-delà les souffrances et la mort, une indéniable volonté de vivre, de se distraire, même à titre d'exutoire, et, à travers ces distractions et le réseau de camaraderie et d'entraide qui les accompagne, ils révèlent la profonde humanité de leurs concepteurs, tous aujourd'hui disparus et dont ils contribuent à transmettre la mémoire envers les générations futures…