

Le cas des instruments extra-européens : relation spécificité/déontologie

Christian Binet, restaurateur, enseignant, Paris

La construction des instruments de musique extra-européens est souvent peu ou pas documentée. Le plus souvent, les bois employés n'ont pas fait l'objet d'études détaillées qui, par conséquent, expliquent le manque d'échantillon ou de description anatomique de référence.

Outre leur valeur patrimoniale, les instruments extra-européens conservés dans les collections du Musée de la musique sont aussi des témoignages culturels à l'usage des chercheurs : ethnomusicologues, facteurs d'instruments, musiciens, visiteurs, etc. Si le maintien en état de jeu peut être envisagé, la remise en état de jeu est plus problématique en raison des lacunes de la documentation mais aussi parce qu'à de rares exceptions, la question ne fait pas sens pour les musiciens. Les interventions faites sur ces objets sont des interventions visant à permettre la conservation de l'instrument et/ou sa présentation au public. Le but est de sauvegarder le maximum des informations présentes sur l'objet, traces de façonnage, traces d'utilisation et de conserver le maximum de matière d'origine pour permettre leur identification dans l'avenir. Le choix des matériaux de comblement ou de restitution et en particulier les choix des bois ne doivent pas créer d'ambiguïté. Le bois de balsa offre des caractéristiques intéressantes pour cet usage. Il n'est pas employé pour ses qualités sonores, il est facile à travailler et sa légèreté permet d'utiliser une gamme intéressante d'adhésifs réversibles.

Extra-European instruments: relation between specificity and deontology

The making of extra European musical instruments is most often hardly or not documented. The woods used have not always been studied in details and we do lack a set of reference samples or suitable anatomic descriptions. The extra-European musical instruments kept in the Musée de la musique, Paris, are considered as study documents available to any researcher: ethnomusicologists, instrument makers, musicians, visitors, etc. Although it is possible to envisage to maintain these instruments in a state of working order, it is rather problematic, due to the weakness of documentation and therefore not carried out, to restore their working order state. The interventions made on these instruments serve a purpose of conservation or of presentation to the public. The aim is to preserve a maximum of information found on the object, traces of manufacturing, traces of use, as well as conserving as much as possible of the original material in order to identify it in the future.

I Spécificité

La première question que l'on peut se poser, est : « où se situe cette spécificité? »

Pour l'ethnomusicologue elle se situe aussi bien dans les musiques auxquelles participent ces instruments que dans la typologie de ces mêmes instruments. Pour le restaurateur, c'est moins évident.

L'on pourrait parler ici de musiques populaires et de musiques savantes, de musiques religieuses et de musiques profanes, de transmission orale et de transmission écrite. Toutes ces distinctions permettraient certainement de classer, de caractériser, des musiques et par là même les instruments européens ou non européens qui s'y rapportent. Du point de vue de la conservation et de la restauration, ces distinctions s'effacent derrière des matériaux, leurs sensibilités, leurs réactivités, que l'instrument ait été fabriqué en Europe, en Afrique ou en Asie. On ne peut pas dire que les instruments africains se comportent d'une manière et les instruments asiatiques d'une autre. Ce sont plutôt les matériaux ou le type d'instrument qui sont plus ou moins réactifs.

Il est intéressant de constater que l'on retrouve les mêmes grandes familles de matériaux : le bois, la peau, l'os, la corne, le métal, etc. Bien sûr la provenance change et l'on trouvera du bois de paulownia, ou du mûrier là où l'on aurait de l'éricéa ou de l'épicéa, de la peau de varan là où l'on aurait trouvé du veau ou de l'agneau. Certains matériaux sont plus spécifiques comme lesalebasses ou le bambou. Certaines qualités de peau : peau de poisson, peau d'agneau mort-né sont rarement ou pas du tout utilisées dans la facture européenne. Les adhésifs sont aussi souvent différents. On rencontre des amalgames, des mastics que l'on ne connaît pas sur les instruments européens. Les finitions de surface, quand elles sont présentes, ne nous sont pas toujours coutumières : laque de chine par exemple.

Ces matériaux et ces ingrédients ne sont pas toujours identifiables et pas toujours reconnaissables.

Cela nous amène à prendre conscience de l'importance de la documentation de tels objets. Où trouver ces informations? Auprès de qui? Pour le restaurateur, c'est là la vraie spécificité de ces instruments.

Nous héritons d'un passé colonial qui a modelé les esprits. Pour un grand nombre d'occidentaux du XIX^e siècle, période où ont été constituées la plus grande partie des collections ethnographiques qui nous sont parvenues, la « Musique », c'est la musique savante occidentale. Cette « étroitesse intellectuelle », heureusement en cours d'évolution, ne nous facilite pas la tâche. Bon nombre d'instruments de musique extra européens nous sont parvenus sans réelle documentation, voire sans documentation du tout. Les fiches qui les accompagnent manquent cruellement d'information. Leur provenance, leur dénomination sont souvent des plus imprécises « Guitare de nègre, Afrique centrale » ; « Flûte, Asie ». Sont quelques-unes des appellations que j'ai eu l'occasion de rencontrer. Quant à leurs procédés de fabrication, aux matériaux utilisés, nous voyageons quasiment en plein désert. Or c'est justement ces informations dont nous avons besoin pour assurer au mieux la conservation de ces instruments. Leur datation elle aussi est imprécise, la date qui leur est attribuée est le plus souvent celle de leur entrée dans les collections. Parfois est indiquée la date à laquelle l'instrument a été collecté mais cela ne nous donne pas « l'âge réel » d'un instrument, excepté dans le cas où l'instrument a été fabriqué pour être collecté.

II La recherche des informations

Que chercher ? Où les trouver ?

Les informations que nous cherchons sont essentiellement technologiques. Lorsque l'on aborde la restauration d'un objet nous pouvons classer les informations en deux catégories : celles qui sont indispensables à la compréhension des processus de dégradation et celles qui nous permettent de mieux connaître l'objet, sa forme, sa fonction.

Les premières vont nous permettre de poser un diagnostic, c'est-à-dire d'identifier une altération et d'en comprendre le processus. Pour cela nous devons déjà savoir à quels matériaux nous avons affaire. Nous avons besoin de savoir par exemple si une altération visible en surface concerne la surface du matériau lui-même ou une finition de surface difficile à observer. Dans certains cas des informations relatives à la mise en œuvre des matériaux peuvent nous aider à mieux cerner l'origine de la dégradation. Prenons le cas des peaux, elles peuvent être non tannées, tannées ou semi-tannées. Dans ce cas, ce peut être par application de graisse. Cette information peut nous aider à comprendre la prolifération de micro-organismes sur une zone bien définie.

Les secondes vont nous permettre de vérifier l'intégrité d'un instrument, est-ce que tous les éléments sont présents? Sont-ils tous d'origine? Quelle est la technique de jeu ? Quelles traces, quelles usures, sont-elles représentatives de l'utilisation de l'instrument ?

Ces questions vont nous guider pour tout ce qui concerne, non plus la dégradation des matériaux constituant l'objet mais son apparence, sa typologie, son esthétique, sa lisibilité.

Cette deuxième catégorie d'informations est peut-être la plus facile à trouver.

Nous pouvons procéder par comparaison avec des instruments similaires, visiter d'autres collections, nous référer à des catalogues d'expositions.

Les études, les descriptions existent. Elles ont pu être réalisées par des ethnomusicologues, ou par de simples voyageurs. Nous pouvons aussi observer des croquis de voyages, des tableaux où figurent des musiciens.

On peut ainsi combler des manques, suspecter des modifications, ou parfois même réunir des éléments conservés séparément.

Pour les informations technologiques les sources sont plus rares ou plutôt plus imprécises et presque toujours incomplètes. Parfois le matériau est cité mais souvent en utilisant le nom vernaculaire de l'arbre, du végétal par exemple : *mpongbo* [L. Demesse techniques et économie des Pygmées Babinga, Paris, Institut d'ethnologie 1980] ou de l'animal. Au mieux nous allons trouver un équivalent en langue européenne *Palmier rotin* [id.] pour l'exemple cité précédemment mais très rarement le nom latin qui nous donnerait plus de certitude car, nous l'avons vu, la provenance des objets n'est pas toujours clairement établie. N'oublions pas que beaucoup de savoirs se transmettaient de façon orale ou par apprentissage direct. Il existe peu ou pas de traités de lutherie tel que nous l'entendons au sens européen du terme.

Mais, ce qui nous manque le plus ce sont les indications des modes opératoires. Prenons l'exemple du violon européen et imaginons que nous trouvions comme information : table en épicéa avec, oh ! bonheur, la mention *picea, picea*.

Nous pouvons, par observation, reconnaître le type de débit et remarquer que nous avons à faire à un bois au grain très serré. Comment allons-nous nous le procurer ? Pour l'épicéa pas de problème, nous sommes en Europe, il existe des facteurs d'instruments et des fournisseurs spécialisés dans les matériaux appropriés. Mais où trouver du bois de fromager en France ? Et si par chance nous en trouvons, sous quelle forme sera-t-il commercialisé ? Quelle qualité de bois est importée ?

Et les peaux ? Pas facile de trouver du Varan de Nouvelle-Guinée à Paris, comment le préparer ? Imaginons que cette préparation soit décrite en détail, il y a fort à parier que n'arriverons pas à réunir la moitié des ingrédients nécessaires à cette préparation.

Ces difficultés nous amènent à réfléchir sur le bien-fondé des interventions sur ce type d'instruments. Que doit on faire ? Jusqu'où peut-on et jusqu'où doit-on aller ?

III La déontologie

Commençons par réfléchir sur la signification de la présence de ces instruments dans les collections. Plus généralement à quoi sert un musée ?

« Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation. (...) » [Statuts de l'ICOM art. 2 §.1 Copenhague 1974]

Si l'on s'en réfère à cette définition, les objets incarnent une des formes que peuvent prendre « les témoins matériels de l'homme et de son environnement ». Les mots « recherches », « témoins » et « environnement » pènnent, dans le cas qui nous intéresse une dimension toute particulière. Comment intervenir sans « fausser le témoin », comment ne pas créer d'ambiguïté ? Comment ne pas créer de fausses informations ? Peut-on introduire un matériau « étranger » ? Vu la difficulté à réunir des informations et des matériaux la tâche paraît impossible.

La déontologie de la Conservation–Restauration telle qu'elle est enseignée dans les formations spécialisées, est basée sur les principes suivants : intervention minimum, lisibilité des interventions, réversibilité des interventions, stabilité et innocuité des matériaux et produits utilisés, respect de l'intégrité de l'objet et nécessité de documenter l'intervention.

Ces principes s'appliquent quel que soit le type d'intervention et de collection concernées. Ils ont pour but de protéger l'information ou plutôt les informations portées par l'objet. L'objet de musée est un document de référence, il témoigne des

savoir-faire mais aussi des ressources utilisables à un moment donné dans un lieu donné.

Ce qui est parfois difficile, c'est de prendre conscience des informations que peut révéler un objet. Il y a ce qui est immédiatement visible : la forme, les matériaux, la fonction et ce qui demande un examen plus attentif, voire des moyens d'investigation plus poussés comme l'utilisation de microscopes, le recours à des analyses et qui va concerner la provenance des matériaux, la connaissance des composants d'un adhésif, d'un vernis par exemple.

Toute intervention modifie les informations originales. Même celles qui utilisent les mêmes techniques et les mêmes matériaux, tout simplement parce qu'elles ne sont pas faites à la même époque. Ce qui est important c'est que l'on puisse facilement déceler cette intervention. Lorsqu'un chercheur vient consulter un document de référence quel qu'il soit, il doit pouvoir être confiant dans la fiabilité des sources fournies. De ce point de vue, **la documentation de l'intervention** est fondamentale. C'est une condition nécessaire mais pas suffisante. Les objets et leur documentation ne sont pas conservés au même endroit. De plus, en cas d'évacuation d'urgence dans le cas de sinistre, de catastrophe naturelle ou de conflits, nous ne pouvons pas être sûr que les archives et les objets seront évacués en même temps et dans les mêmes lieux. Il faut donc que l'intervention soit observable et si possible datable sur l'objet lui-même. C'est le principe de **la lisibilité** des interventions.

Il apparaît de ce fait, qu'il peut être préférable, dans le cas d'un comblement ou dans celui de la restitution d'une partie manquante, d'utiliser un matériau exogène plutôt que de chercher à retrouver le matériau d'origine.

Oui mais, un instrument de musique est conçu pour produire des sons et les facteurs et les acousticiens objecteront, à juste titre, que l'introduction d'un matériau présentant des caractéristiques mécaniques et acoustiques différentes va inmanquablement altérer le son de l'instrument.

Il faut donc avant toute chose aborder l'éventualité de la jouabilité ou de la remise en jeu de l'instrument. Ce qui prévaut jusqu'à présent, dans les collections des musées nationaux, c'est le principe de **l'intervention minimum**. Si un instrument est en état de jeu, tout sera mis en œuvre pour le conserver en état de jouer. Par contre le cas de la remise en état de jeu dépendra de plusieurs facteurs, l'intérêt que présente cette remise en jeu, l'état de l'instrument, la possibilité de réaliser un fac-similé.

Pour les instruments extra-européens, parents pauvres des collections, ils sont très rarement jouables en l'état. La difficulté à trouver des informations et des matériaux fait que leur remise en état de jeu n'est pratiquement jamais envisagée d'autant plus que les répertoires et les musiciens ont beaucoup évolué et qu'il paraît difficile de donner un sens à une hypothétique reconstitution musicale.

Leur statut de documents de référence trouve là toute sa justification. Ils sont, bien souvent, tout ce qui reste d'une pratique musicale oubliée. Plutôt que de chercher à les remettre en état de jeu, la réalisation de fac-similés apparaît comme une démarche intéressante à plusieurs points de vue. L'original n'est pas touché. De nouvelles études seront possibles, de nouvelles investigations scientifiques pourront

avoir lieu en fonction de l'avancée des techniques d'analyses mais surtout, la réalisation d'un fac-similé permet la conservation des savoir-faire et parfois même la redécouverte de techniques oubliées. Elle est aussi l'occasion de découvrir une sonorité « oubliée » depuis longtemps.

Il faut donc en tout premier lieu assurer leur conservation. Le but est de sauvegarder le maximum des informations présentes sur l'objet, **de respecter son intégrité** : traces de façonnage, traces d'utilisation et de conserver le maximum de matière d'origine pour permettre leur identification dans l'avenir.

Il faut aussi qu'ils puissent être présentés au public « (...) et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation (...) » comme il est dit dans la définition de l'ICOM précédemment citée.

C'est dans cette approche de la présentation que nous nous devons d'être le plus prudent. Un instrument africain n'est pas fabriqué et n'est pas utilisé avec les mêmes critères culturels qu'un instrument européen. Certains procédés de fabrication peuvent nous sembler rudimentaires, l'instrument peut nous paraître encrassé, enfumé, nous pourrions en déduire que c'est un instrument de peu d'importance. Nous devons nous méfier des dangers de l'interprétation. Les techniques de fabrication, « l'état de l'instrument » sont des informations. L'objet **témoigne**. Un instrument construit par des nomades sera certainement moins élaboré qu'un instrument construit par des sédentaires. Un instrument destiné à accompagner des danses en plein air sera certainement plus poussiéreux qu'un instrument réservé à une musique de cour, etc. La musique n'est pas nécessairement l'expression d'une créativité, destinée à une élite, elle peut aussi rythmer la vie quotidienne, accompagner des rituels ou être tout simplement récréative.

Lorsque nous sommes amenés à ajouter quelque chose à l'objet, que ce soit pour compléter une partie manquante ou pour renforcer un matériau affaibli par le biais d'une imprégnation, nous devons faire attention à ce que le remède ne soit pas pire que le mal. Nous devons veiller à **la stabilité et l'innocuité des matériaux et des produits utilisés**. Une nouvelle fois, de ce point de vue, l'utilisation de matériaux d'origine peut poser problème, surtout en ce qui concerne les adhésifs et autres amalgames ou encore les colorants mettant en œuvre des résines, des jus de plantes ou encore du sang. Ces adhésifs sont devenus plus ou moins stables avec le temps, mais quelles sont leurs caractéristiques chimiques au moment de leur préparation, et donc de leur application? Ne seraient-ils pas susceptibles de réactiver la couche d'origine et d'entraîner des modifications d'aspect? C'est un problème que nous rencontrons parfois sur des couches de finition européennes mais nous connaissons la composition de ces produits, alors que nous naviguerions à l'aveuglette dans le cas d'instruments de musique non-occidentaux.

Enfin ce qui a été fait doit pouvoir être défait. L'intervention doit être lisible, minimaliste, documentée, sans danger pour l'objet, il faut encore qu'elle soit **réversible**. Imaginons que nous ayons eu à compléter une partie manquante et que, quelque temps plus tard, l'élément manquant soit retrouvé, il faudra pouvoir enlever ce que nous avons fait pour remettre à sa place l'élément d'origine. Les archives ne

sont pas toutes dépouillées et un nouveau dépôt, un legs peuvent être la source d'informations nouvelles qui nous amènent à reconsidérer ce qui a été fait. Le manque de connaissances concernant les matériaux présents sur l'objet peut engendrer de fâcheuses conséquences. Il se peut que les produits que nous pensions adaptés réagissent en fait avec ces matériaux et qu'il devienne urgent d'y remédier.

IV Application au choix d'un bois

Cette journée étant consacrée au bois il serait bon de recentrer cette réflexion sur ce matériau en particulier. Nous nous situerons dans le cas le plus fréquemment rencontré, celui où l'instrument extra européen ne sera pas remis en état de jeu. Dans quels cas avons-nous à utiliser du bois pour la restauration d'un instrument ? Essentiellement pour remplacer une partie manquante. Lorsqu'un élément ou toute une partie de l'instrument est dégradé par des xylophages par exemple, nous essayons le plus souvent de conserver cette partie en procédant par consolidation. Mais, lorsqu'une partie est totalement détériorée, ou qu'elle a perdu ses qualités structurelles ou qu'elle a été perdue, nous pouvons être amenés à la compléter ou à la remplacer afin d'améliorer la lisibilité de l'objet.

Quel bois choisir dans ce cas ? Si nous respectons les principes déontologiques, l'idéal est d'employer un bois qui n'introduira pas d'ambiguïté, qui sera facilement identifiable comme ne faisant pas partie de l'instrument, qui offrira une bonne compatibilité mécanique avec les matériaux présents, qui n'indura pas de contraintes, qui pourra facilement être enlevé soit mécaniquement parce qu'il sera facile à couper, à abraser ou parce que sa mise en place sur l'instrument n'entraînera pas l'utilisation d'adhésifs forts, difficiles à solubiliser. Il faut aussi qu'il soit facile à mettre en teinte de manière à ce que sa présence ne perturbe pas la lisibilité de l'instrument.

Deux cas sont à envisager : le comblement d'une partie ayant peu ou pas de contrainte ou de sollicitation mécanique, une extrémité de manche ou au contraire le remplacement d'une cheville pour la présentation d'un instrument encordé.

Dans tous les cas où il n'y a pas de sollicitation mécanique, nous utilisons du bois de balsa. Il est léger, n'est pas employé dans la fabrication des instruments de musique, facile à travailler, facile à coller et à mettre en teinte après passage d'une couche d'apprêt si nécessaire.

Dans le cas des chevilles, il n'est pas possible d'utiliser du balsa et bien souvent elles sont tournées. Nous choisissons du hêtre ou du tilleul mais pour lever toute ambiguïté, nous restons un ton en-dessous de la teinte des autres chevilles et nous laissons une date sur la partie de la cheville qui rentre dans le cheviller.

La lisibilité de l'intervention ne veut pas dire exhibition de l'intervention. Le plus souvent l'intervention n'est décelable que lorsque l'instrument est tenu en main. Mais elle reste identifiable par des moyens simples. Ainsi, même sans documentation, l'examen attentif de l'instrument révélera au chercheur la présence d'une intervention et des investigations plus poussées lui permettront de différencier cette intervention d'une réparation qui aurait eu lieu pendant l'utilisation de l'instrument.

Biographie

Christian Binet a obtenu son diplôme de Maîtrise de Sciences et Techniques de Paris I en 1990, puis a suivi la formation d'expertise micrographique des bois de Jussieu Paris VI. Il est installé comme restaurateur indépendant depuis 1992 spécialisé en objets archéologiques et ethnographiques, et travaille régulièrement avec le Musée de la musique. Parallèlement il enseigne la conservation des matériaux organiques à Paris I depuis 1994, à la Haute École d'Art de La Chaux-de-Fonds depuis 2002 et à l'Institut national du Patrimoine, Paris depuis 2006.