

Préambule

Joël Dugot, conservateur, Musée de la musique, Paris

...Trouver à l'état actuel du monde le point sensible mais encore caché par où ce monde se définit et qui sait que toute nouveauté, la fuite dans l'historique y compris, vole en éclat si elle n'est pas ramenée à son ancienneté d'origine.

Martin Heidegger¹

Fac-similé et authenticité

Aujourd'hui, lorsque qu'un visiteur pénètre dans les salles du Musée de la musique, outre les nombreux exemples sonores qui lui sont proposés au travers du parcours musical diffusé par casque, il peut entendre dans un espace dédié aux démonstrations et « en vrai », des instruments joués par des musiciens, soit un clavecin français de la fin du XVII^e siècle, soit un luth de la Renaissance vénitienne ou encore un rare cor de basset d'amour de l'époque de Mozart. Mais comme les originaux de ces instruments, usés par le temps, ne peuvent plus se prêter au jeu quotidien, le Musée propose à l'écoute des « fac-similés », c'est-à-dire des instruments faits aujourd'hui d'après les originaux et réalisés avec méticulosité dans le respect de l'esthétique propre à chaque époque. Alors, peut-on dire justement que ce visiteur écoute « en vrai » ? Ceci pose clairement la question de l'authenticité de l'instrument écouté. C'est bien là tout le problème de l'usage de fac-similés à la fois dans le cas d'une écoute précise telle qu'on vient de l'évoquer, car alors on doit se demander comment cette écoute est perçue par les différents publics, mais aussi dans un champ plus vaste qui serait celui du musée comme lieu d'authenticité. Et les rapports qui s'établissent entre fac-similé et authenticité sont complexes. C'est précisément de cette difficulté qu'a émergé l'idée de faire se confronter sur ce thème des chercheurs venus d'horizons différents dans l'espoir de pouvoir un jour éclairer et enrichir notre propre démarche.

Le titre même de notre colloque n'est pas non plus innocent : *Utopia instrumentalis*. On y pose déjà qu'un fac-similé d'instrument de musique serait une utopie car une copie, ou « fac-similé », ne se confondra jamais à l'identité de l'original. Est ainsi énoncé un des invariants de la culture occidentale : le principe d'identité. Chaque objet est unique, et dans le sillage de cette affirmation se situe la question récurrente de l'authenticité. Sans vouloir refaire en détail l'histoire de ces notions, il est quand même significatif de constater que par exemple en Asie, la notion d'authenticité est perçue d'une façon assez différente de la nôtre. Ainsi, en Chine ou au Japon, la restauration de parties entières d'un monument historique, un temple par exemple, ne pose aucun problème d'authenticité à partir du moment où cette restauration/reconstruction se fait de manière traditionnelle, c'est-à-dire en utilisant des techniques et des matériaux considérés comme conformes à l'usage le plus reculé. Autrement dit, au travers de ces re-constructions, le principe étant conservé, aucun changement n'est perçu.

La première remarque qui se peut faire à ce sujet concerne bien entendu les différences profondes entre les cultures. Certaines d'entre elles conservent un lien particulièrement vivant et fort avec leurs traditions, d'autres sont davantage soumises

¹ Extrait de *Séjours – Aufenthalte*, éditions du Rocher, 1992, p.17.

à la contrainte de la modernité, c'est-à-dire un monde en perpétuelle évolution avec des objets que les sciences, les techniques, et surtout l'industrie et le commerce modifient sans cesse. Contrairement aux cultures d'Asie, en Occident l'intégrité d'un objet est jugée aujourd'hui irremplaçable. Et l'on doit ici percevoir l'importance du lien organique au temps qui va s'instaurer dans le couple original/fac-similé vis-à-vis de sa relation à l'authenticité. Ceci nous conduit tout naturellement à constater les changements de signification de la notion d'authenticité au cours du temps, plus spécialement en Occident.

Aujourd'hui, si nous connaissons relativement bien la statuaire grecque de la période classique (V^e siècle av. J.C.) c'est surtout grâce aux copies réalisées à l'époque romaine. D'une Antiquité l'autre, il s'est tout de même écoulé quelques cinq siècles entre la grecque et la romaine. Considérons-nous pour autant les répliques romaines qui peuplent nos musées comme des faux ? Les copies romaines en question restent pour la plupart d'entre nous des images puissantes de la culture hellénistique, et ce depuis bien longtemps.

Et il faut noter ici que l'admiration très forte que portaient les romains à l'Antiquité grecque se transmettra du Moyen Âge à l'époque baroque en passant par la Renaissance où elle servira de prétexte à une pseudo-imitation des grecs, derrière laquelle se dissimuleront des créations véritables dans tous les domaines des sciences et des arts.

Autre point de vue concernant une forme un peu différente de l'authenticité qui réside dans la notion d'autorité: qui est l'auteur de cette musique? La musique de luth au XVI^e et au début du XVII^e siècle nous donne l'exemple d'un moment très particulier où l'authenticité d'une composition musicale se trouve à mi-chemin du multiple et de l'unique. Ainsi en France vers 1650 peut-on trouver non pas une pièce « originale » du joueur de luth Ennemond Gautier dit « Le vieux Gautier », qui ne publia aucune œuvre de son vivant, mais une pléiade de versions qui circulent en manuscrit dans lesquelles chaque instrumentiste apporte sa touche personnelle. Ce qui fait plutôt penser à un mode de pratique traditionnelle de la musique, c'est-à-dire où une œuvre se répète à chaque exécution avec des variantes voire des différences tenant de l'improvisation, alors qu'on est déjà dans la modernité puisque le répertoire, loin de proposer des canevas, se renouvelle sans arrêt. On voit donc bien que s'il fallait ici parler d'authenticité, elle ne pourrait résider aujourd'hui que dans une mise en perspective de l'ensemble des différentes versions d'une même pièce parvenues jusqu'à nous. D'ailleurs, dans la seconde partie du XVII^e siècle, les luthistes ainsi que les premiers clavecinistes qui publieront leur musique justifieront ces publications par le fait que les pièces manuscrites en circulation ne sont pas conformes à leur composition originale, mais eux-mêmes ont-ils toujours joué leurs pièces de la même manière ?

Un saut dans le temps nous amène à la chalcographie du Louvre, fondée en 1797. Elle nous fournit un autre exemple historique de ce que peut être, dans sa diversité, le fac-similé : là, il s'agit de constituer le financement des collections de cuivres originaux (gravures) grâce à la diffusion d'estampes elles-mêmes reproductions d'œuvres de grands artistes. Une formule généreuse mais cependant réaliste qui semble imprégnée des idéaux des Lumières dont fait partie la démocratisation de la culture.

Aujourd'hui, de la même manière, il est à la portée de tout un chacun de pouvoir se procurer facilement un fac-similé des pièces de clavecin de François Couperin, du

manuscrit des *Concertos brandebourgeois* de Johann Sebastian Bach ou encore des carnets de Léonard de Vinci.

Enfin, rien n'est plus simple que d'aller sur internet consulter les éditions originales des œuvres de Nietzsche. Signe des temps, on peut non moins facilement visiter la grotte de Lascaux et bientôt la grotte Cosquer, sous forme de reproduction à côté des lieux mêmes des originaux qu'il convient de protéger de l'érosion d'un public de plus en plus nombreux.

Les techniques numériques en trois dimensions nous donnent aussi à voir d'une façon encore plus étourdissante, les temples de Karnak, non pas tels qu'ils sont aujourd'hui, à l'état de ruines, mais tels qu'on se les imagine à l'époque de leur splendeur quelques 1500 ans avant J.C.²

Les progrès techniques et informatiques rivalisent dans une surenchère de reproductions virtuelles et, à cet égard, on ne peut s'empêcher de penser aux articles publiés par Umberto Eco³ dans lesquels il se livrait à une critique en règle d'une tendance forte dans les USA des années 1970 qui consistait à reproduire des éléments du passé sans aucune précaution vis-à-vis du public, notamment au sein de musées privés, pour toutes sortes de raisons, mais pour l'essentiel, mercantiles, pointant qu'avec de telles pratiques, on n'était plus dans le monde du patrimoine ou de la culture historique mais dans une construction délirante, sorte de bricolage postmoderne aussi dangereux qu'inutile.

La pente existe mais le progrès aussi. Ainsi en est-il, de notre point de vue, de trois fac-similés produits récemment par le musée du Quai Branly d'après des objets des collections, une statue de gardien de reliquaire (Gabon), une sculpture anthropomorphe Tiki (Îles Marquises) et un masque d'exorcisme Kattadi, Nagarassaya (Sri Lanka) que les personnes âgées dépendantes, pour qui ces fac-similés ont été conçus, peuvent désormais voir et surtout toucher (pour les non-voyants).

Mais la notion d'authenticité ou d'œuvre unique révèle encore aujourd'hui une sorte d'idéal platonicien où l'objet d'art rayonnerait sa pureté au-dessus de nos têtes d'humains contingents. Or, comme tout ce qui est matériel, l'œuvre d'art est elle-aussi assujettie au dépérissement et à la dégradation comme le souligne Pierre Rosenberg dans son texte. Un tableau par exemple, voit survenir au cours de son existence, le jaunissement de son vernis qui altère les couleurs, ça et là des repeints qui s'installent au gré des accidents, les pigments eux-mêmes s'affadissent sous l'implacable rayonnement ultra-violet de la lumière, si bien que l'original, si rare et si unique soit-il, n'est plus aujourd'hui ce que le peintre avait voulu qu'il soit. Et quand bien même ce tableau aurait résisté mieux que tout autre, notre regard sur lui, profondément influencé par la culture de notre temps, ne sera plus jamais ce que les contemporains de l'auteur auront vu. Autrement dit, ces originaux qui nous obsèdent se confondraient au fond avec une image mentale, une construction utopique révélatrice de manques et de désirs inassouvis dans et par un monde désenchanté. Pourtant, une vérité de l'objet existe bien, mais elle s'avère davantage liée au moment et aux circonstances. Le temps qui passe brise toute permanence et ne propose à l'attente que des fragments d'une identité sans cesse transformée.

² Voir Marc Albouy, *Du Titanic à Karnak, l'aventure du mécénat technologique*, Dunod, Paris 1994, pp. 91-102.

³ Voir en particulier la série de textes regroupés sous le titre « Voyage dans l'hyperréalité » dans le recueil *La guerre du Faux*, Grasset 1985.

L'attente des publics et le rôle pédagogique des fac-similés

Pour une forte majorité des publics, la notion d'authenticité de l'œuvre ou de l'objet est absolument centrale. L'authenticité exerce un véritable magnétisme, jusqu'à constituer le ressort principal de la fréquentation des musées et lieux de patrimoine. L'origine du phénomène est complexe. On peut dire qu'il existe de toute évidence des motifs manifestes, c'est-à-dire des motifs dont les publics sont conscients, le goût, la curiosité, la recherche de l'émotion et du plaisir. Mais il existe sans doute aussi des attentes latentes, c'est-à-dire des motivations plus ou moins inconscientes et qui ressortent aussi bien de l'individuel que du collectif, le conformisme, le besoin de communier avec les ancêtres, la recherche des origines etc. Et prenons en compte aussi le climat de l'époque, où le sentiment d'accélération de l'histoire⁴ soumet les consciences, par divers éléments de notre environnement, à une pression ressentie toujours plus forte. La monstration et l'appréciation des objets du passé et ses déclinaisons pourraient alors constituer autant de moyens de retrouver des prises sur un temps qui semble défiler toujours plus vite, de façon toujours plus inexorable. Dans ce contexte, le musée est aujourd'hui identifié comme le lieu de l'authentique et cela l'investit d'une lourde responsabilité, car il ne suffit pas d'exposer mais il faut aussi documenter, dévoiler, expliquer et l'importance du rôle pédagogique s'en voit considérablement augmentée, tout au moins par rapport à ce qu'on pu être les musées dans le passé. Parallèlement, l'attente est sans doute aussi multiple que l'est le public, mais quel que soit ce public, on peut être certain, dans le cas du Musée de la musique, qu'il souhaite entendre les instruments qu'il a en face de lui et pas seulement les voir.

La déontologie des musées

Dans un tel contexte, on ne peut donc faire l'économie d'une réflexion poussée sur l'adéquation des moyens à mettre en œuvre pour que, le public puisse différencier clairement les objets authentiques des reconstitutions ou « fac-similés » parce qu'il en va du fondement même de l'idée de musée.

Cette démarche n'est pas aussi simple qu'il y paraît car elle sous-entend que le public possède déjà une conception de ce qui est authentique et de ce qui ne l'est pas, ce qui exclut a priori beaucoup de monde. Dans le domaine patrimonial, le sens fondamental du fac-similé réside dans la protection de l'original. Le paradoxe deviendrait donc : « pour conserver le vrai, fabriquons du faux ». Il paraît donc incontournable de rechercher par quels moyens on pourrait permettre aux différents publics de se confronter aux fac-similés en connaissance de cause.

Construire la relation avec le public tout en maintenant l'impératif des missions : conserver et transmettre à quoi s'ajoute aujourd'hui une démarche pédagogique qui compte sans aucun doute pour une bonne part dans le succès actuel des musées. Ne pas confondre non plus l'authenticité de l'instrument et celle de la musique, car il est à craindre que cette distinction ne soit pas toujours faite clairement ce qui est d'autant plus grave que l'authenticité en matière d'interprétation est une notion aujourd'hui très controversée.

Une relation plus transparente avec le public doit s'établir quand à l'utilisation de fac-similés en milieu muséal et nous ne doutons pas que les communications qui suivent contribueront largement à approfondir et documenter cette importante question.

⁴ Voir l'ouvrage du philosophe allemand Hartmut Rosa, *Accélération : une critique sociale du temps*, La Découverte 2010.