

Chapitre 8

Éléments de muséologie

Les indications données dans ce chapitre concernent en premier lieu les collections d'instruments de musique de service public, c'est-à-dire celles qui sont la propriété de l'ensemble des citoyens et dont les gestionnaires — administratifs ou musicologues — ne sont que les gardiens. Mais certains types d'instruments anciens doivent être considérés aujourd'hui comme des espèces menacées de disparition : dans ces cas, les obligations d'éventuels propriétaires privés se rapprochent de celles de gestionnaires publics parce que les espèces en voie de disparition font partie d'un patrimoine de l'humanité toute entière.

Les missions des gestionnaires de collections de service public concernent les points suivants, dans un ordre d'importance décroissante :

- la conservation du patrimoine et sa transmission aux générations futures ;
- la mise du patrimoine à la disposition du public et la vulgarisation scientifique ;
- la recherche scientifique, visant à la fois chacun des points précédents et la connaissance pure.

Il faut ajouter à ces trois points un quatrième dont le statut est ambigu et controversé, celui de la restauration des instruments, qui se situe à l'interface entre la conservation du patrimoine et sa mise à la disposition du public. Ces quatre points constituent donc les divisions principales de ce chapitre.

La réflexion sur ces missions est menée notamment dans le cadre du CIMCIM (Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique), qui est un comité de l'ICOM (International Council Of Museums), lui-même dépendant de l'UNESCO. Le site internet du CIMCIM, <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim>, publie des documents et des bibliographies sur les sujets abordés ici et propose une liste des musées et collections d'instruments de musique dans le monde. Le présent chapitre vise en particulier les connaissances requises d'un musicologue qui s'engagerait dans la profession muséale ; il ne concerne pas les problématiques de gestion et d'administration.

Le Code d'éthique professionnelle de l'ICOM (1987) indique quelques-unes des obligations du personnel :

- les membres de la profession muséale ne doivent pas déléguer des responsabilités importantes de conservation à des personnes qui ne disposent pas des connaissances et des capacités appropriées, ou qui ne sont pas adéquatement supervisées.
- ils ont le devoir de consulter des collègues dans l'institution ou en dehors chaque fois que l'expertise disponible dans un musée ou un département particulier ne suffit pas à assurer la bonne conservation des pièces.
- une des obligations éthiques essentielles de chaque membre de la profession muséale est d'assurer le bon entretien et la conservation tant des collections ou des pièces existantes que des nouvelles acquisitions et de faire en sorte que les collections soient transmises aux générations futures dans les meilleures conditions de conservation et de sécurité au regard des connaissances et des moyens disponibles.

1 Conservation

La mission de conservation est essentielle. Les gestionnaires d'un musée de service public sont dépositaires et comptables des pièces qui leur sont confiées, dont ils ont le devoir d'assurer la survie et la transmission. Les problèmes de conservation sont de plusieurs ordres : il faut défendre les pièces de collection contre des attaques humaines, animales ou végétales et physico-chimiques.

Les attaques humaines sont en premier lieu le vol et le vandalisme, contre lesquels les moyens de défense sont malheureusement assez étroitement liés aux moyens financiers dont dispose l'institution, en personnels et en matériel. Il faut insister cependant sur les détériorations provoquées

par des traitements inadéquats : un simple dépoussiérage effectué sans précautions suffisantes peut avoir des conséquences néfastes. Les instrumentistes ne sont pas toujours respectueux des instruments qu'ils utilisent ; le jeu d'un instrument comporte d'ailleurs souvent des risques, dont il sera encore question ci-dessous. Le meilleur moyen d'assurer la conservation d'un instrument, c'est souvent de ne pas y toucher. Il est rare que la conservation requière une intervention active. Il suffit, en général, d'assurer des conditions environnementales satisfaisantes.

Les attaques animales et végétales sont en particulier celles des vermines et des moisissures. La lutte contre les vermines (vers xylophages, en particulier) est rendue difficile d'une part par le fait que les cycles vitaux de ces animaux sont mal connus et d'autre part parce que les produits vermifuges sont généralement toxiques et peut-être dangereux pour les instruments eux-mêmes : ces produits ont souvent un effet durcissant sur le bois, qui pourrait modifier les caractéristiques acoustiques. On préfère donc souvent les fumigations, c'est-à-dire l'immersion des pièces attaquées dans un gaz vermifuge ; la mise en pratique est relativement difficile parce que le gaz est toxique pour l'homme. Les moisissures ne se développent que dans des conditions favorables : il suffit souvent pour les éviter de maintenir un taux d'humidité relative inférieure à 60 %.

Les attaques physico-chimiques, enfin, sont de plusieurs ordres. La lumière, en particulier certains rayons ultraviolets, attaquent les couleurs et décomposent certaines matières. La pollution atmosphérique peut provoquer des réactions chimiques. Les instruments de musique sont souvent très sensibles aux variations du taux d'humidité relative. L'humidité est favorable au développement des moisissures, comme on vient de le voir. Elle favorise aussi l'oxydation des parties métalliques. Mais surtout, elle provoque des modifications dimensionnelles dans le bois, qui s'allonge dans le sens des fibres à mesure que le taux d'humidité augmente. Ce phénomène peut induire des tensions internes extrêmement fortes, qui aboutissent à des ruptures ou à des fissures¹. Les instruments ne sont généralement pas très sensibles aux variations de température, mais celles-ci ont le plus souvent pour conséquence des variations importantes du taux d'humidité relative.

Le rôle du conservateur est donc d'assurer des conditions qui, autant que faire se peut, réduisent ces attaques. Il s'agit notamment de maintenir une température relativement constante et surtout un taux stable d'humidité relative, aux alentours de 55 %. Cela peut s'avérer particulièrement difficile dans les salles d'exposition, puisqu'il est nécessaire de les éclairer — ce qui constitue une source de rayonnement ultraviolet et de chaleur — et que l'entrée du public favorise la pénétration de la pollution extérieure et modifie le taux d'humidité.

2 Restauration

Les recommandations du CIMCIM pour la conservation des instruments de musique contiennent le paragraphe suivant, qui mérite d'être cité :

Restauration et conservation ne sont en aucune manière des synonymes, même si on les confond souvent [...]. Conserver un objet, c'est tenter d'arrêter sa détérioration et de le maintenir dans son état le plus stable. En anglais, le personnel de musée qui effectue cela est le conservateur². La restauration, d'autre part, implique de ramener un objet, par une intervention technique, à un état antérieur. Autrefois, et aujourd'hui encore dans la pratique privée, ce travail est effectué par un restaurateur. Dans les musées, le terme « conservateur » a généralement remplacé « restaurateur », ce qui implique l'application de principes scientifiques au traitement des objets de musée et une importance accordée à la documentation et à la recherche. La pratique de la restauration des instruments de musée dans le but de les jouer en concert représente un détournement de deux des fonctions essentielles des musées : la conservation et l'étude. Les musi-

¹ Un instrument à vent en bois maintenu dans une atmosphère sèche peut se fendre sous l'effet du souffle humide du musicien : l'élévation du taux d'humidité relative est rapide à l'intérieur de l'instrument, mais elle n'affecte pas l'extérieur. Il se produit ainsi une pression interne qui aboutit à l'éclatement. Si deux pièces de bois sont collées perpendiculairement l'une à l'autre, l'allongement dans le sens des fibres perpendiculaires crée une tension dans le collage, qui peut céder ; pire encore, une des deux pièces de bois se fend pour rendre possible l'allongement de l'autre.

² C'est probablement aussi l'usage français aujourd'hui. Autrefois, cependant, le terme « conservateur » désignait souvent le directeur du musée, même s'il ne mettait jamais les pieds dans l'atelier de conservation.

ciens, dans le secteur privé, font des expériences sur des instruments anciens restaurés et sur des reproductions d'instruments anciens, tant en concert qu'en studio d'enregistrement ou de radio ; mais les musées doivent être encouragés à examiner soigneusement leurs intentions, de manière à ne pas perdre de vue leur but essentiel. Si les musiciens se préoccupent de répondre à la demande d'interprétation de la musique ancienne sur des instruments « authentiques », les musées ne peuvent se permettre de dupliquer ces préoccupations au détriment des collections qui leurs sont confiées³.

Il faut souligner en premier lieu une évidence souvent oubliée, que la restauration *doit avoir un but*. Il ne sert à rien, en particulier, de restaurer un instrument de musique à l'état jouable si rien n'est prévu ensuite pour le faire jouer. Le cas se présente souvent dans des églises qui possèdent un orgue, mais pas d'organiste. L'expérience montre qu'un orgue restauré, s'il n'est pas entretenu, se dégrade en quelques années et devient rapidement à nouveau injouable ; non seulement le bénéfice de la restauration est alors perdu, mais une seconde restauration s'avère souvent plus coûteuse et plus difficile. Dans un musée de même, il n'y a aucune raison de restaurer un instrument à l'état jouable s'il n'existe pas de projet de concerts.

Les musiciens, avec raison, préfèrent souvent jouer leurs propres instruments plutôt que ceux des musées. Dans la mesure où il existe aujourd'hui de nombreux instruments satisfaisants, anciens restaurés ou copies modernes, pour la pratique de la musique ancienne, il n'y a pas lieu de soumettre les instruments de musée aux risques de la restauration et de l'utilisation en concert. On peut considérer que les instruments des collections publiques ont plutôt un rôle de documentation pour la recherche scientifique et que les instruments de collections privées, en particulier ceux qui appartiennent à des musiciens, peuvent suffire à la pratique musicale⁴.

Contrairement à une idée encore répandue, un instrument ne se conserve pas mieux lorsqu'il est joué. Au contraire, le jeu comporte des risques : les instruments à vent sont soumis à des variations d'humidité, les instruments à cordes ou à membrane sont maintenus sous tension, etc. La manipulation et les déplacements sont eux aussi des facteurs de risques. Il est vrai que l'on accorde souvent plus de soin à un instrument qui fonctionne qu'à un objet de musée plus ou moins dégradé ; mais il appartient à la responsabilité des personnels de musée de faire en sorte que les instruments sous leur garde soient traités avec soin. Les restaurations ont souvent été défendues au nom de l'« authenticité » de l'interprétation de la musique ancienne — on peut se demander pourtant si des copies modernes des instruments anciens ne donnent pas une meilleure idée de ceux-ci lorsqu'ils étaient neufs : après plusieurs siècles, les instruments anciens ne sonnent certainement plus comme à l'origine.

Le débat sur la restauration paraît aujourd'hui relativement plus calme qu'il y a trente ans⁵. Les facteurs d'instruments sont parvenus à produire des copies et des reconstitutions très satisfaisantes. Il

³ <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwt1.html>.

⁴ Ceci requiert néanmoins une certaine concertation. Je puis proposer à ce sujet deux expériences personnelles :
— au nom du Musée du Conservatoire de Bruxelles, dont j'avais la charge, j'ai acheté autrefois un virginal anversoise d'Andreas Ruckers. Mon collègue Edwin Ripin, dont il sera encore question dans la note 5 ci-dessous, m'a fait remarquer que le Musée de Bruxelles était déjà le plus riche au monde en instruments de ce type et qu'il n'était pas souhaitable de monopoliser un tel nombre d'instruments conservés, au risque de les soustraire à la pratique musicale. La vente était conclue et je n'ai pas pu l'annuler, mais l'argument m'a convaincu.

— à l'inverse, un claveciniste célèbre, propriétaire d'un très beau clavecin du XVIII^e siècle, m'a demandé que le Musée de Bruxelles procède à la restauration d'un ou de plusieurs de ses clavecins du même facteur, pour permettre des comparaisons de sonorité. Je lui ai répondu qu'il me semblait préférable de préserver ces instruments à l'abri de la restauration, pour l'usage des générations futures, puisque nous pouvions entendre le clavecin qu'il jouait régulièrement en concert.

Il faut se rendre compte en effet que, de toute manière, le nombre des instruments anciens ne peut malheureusement que diminuer. S'il est légitime de faire jouer quelques-uns d'entre eux, il n'y a pas lieu de les utiliser tous à notre époque, au risque de n'en laisser aucun à la postérité. Heureusement, le renouveau de la facture des instruments copies d'anciens a considérablement diminué la demande de restauration d'instruments authentiques.

⁵ Ce débat a véritablement été lancé en 1971, lorsque le Musée Vleeshuis à Anvers a convoqué un colloque international pour discuter de la restauration d'un clavecin Ruckers « transpositeur », du type de celui décrit ci-dessus, p. 51. Le Musée tenait alors le principe de la restauration pour acquis et le colloque devait en principe discuter seulement des techniques à mettre en œuvre. Un musicologue américain, Edwin Ripin, y a soulevé avec force la question du but de cette restauration, faisant valoir que personne ne savait à quoi pouvait servir un tel clavecin transpositeur, ni comment il fallait le jouer. L'argument selon lequel la restauration permettrait peut-être de comprendre l'usage de l'instrument a été rejeté par Ripin qui a souligné que nous ne pouvons nous permettre de mettre en danger des pièces de collection dans le seul but d'augmenter nos connaissances. Le débat a été ensuite extrêmement houleux — mais l'instrument n'a finalement pas été restauré. Un problème similaire s'est posé à nouveau en 1996,

faut souligner que ceci a été rendu possible par l'étude scientifique des instruments anciens et, en particulier, de ceux d'entre eux qui n'avaient pas été restaurés, dans lesquels on a pu retrouver la trace des gestes des facteurs anciens⁶. La pression sur les musées reste forte aujourd'hui, notamment parce que la restauration d'un instrument ancien est souvent moins coûteuse que la fabrication d'une copie moderne. C'est la raison pour laquelle il faut affirmer, aujourd'hui encore, que la restauration n'est souvent pas une bonne solution, ni au plan de la recherche scientifique, ni à celui de la pratique musicale.

Une question importante qui se pose au restaurateur est de déterminer à quel état il faut ramener l'instrument. Au début du mouvement de renaissance de la musique ancienne, au milieu du XX^e siècle, on a pensé qu'il fallait ramener les instruments à leur état d'origine. On s'est rendu compte ensuite, cependant, que les transformations subies par l'instrument après sa création ont une importance historique qu'il faut respecter. On en a conclu qu'il fallait restaurer l'instrument dans son dernier état connu, de manière à conserver toutes les transformations faites au cours du temps. Mais ceci a mené à des aberrations lorsque les dernières transformations avaient altéré l'instrument sans aucun intérêt musical⁷. On en est venu alors à considérer que l'état auquel il fallait ramener l'instrument était celui de son dernier usage musical, ce qui veut dire que toutes les transformations faites à des moments où l'instrument était encore utilisé méritent d'être conservées, tandis que celles postérieures au moment où il est tombé en désuétude n'ont plus d'intérêt. Mais aucune de ces règles ne peut être appliquée de manière absolue. Certains instruments présentent les traces de plusieurs états successifs intéressants. La restauration n'a d'autre issue que de faire le choix de l'un d'entre eux au détriment des autres, alors que des copies peuvent, à partir d'un seul instrument conservé, reconstituer plusieurs de ces états successifs.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, une des grandes ambitions des restaurateurs et des conservateurs avait été de ne procéder qu'à des restaurations réversibles, c'est-à-dire où il était possible de défaire ce qui avait été fait. On s'est rendu compte rapidement, cependant, qu'aucune intervention n'était jamais totalement réversible. Un simple nettoyage peut faire disparaître des poussières ou des moisissures qui auraient pu être révélatrices d'aspects de l'histoire des instruments. L'idée de réversibilité a fait prendre conscience néanmoins de l'intérêt d'utiliser des matériaux ou des produits traditionnels. On s'est rendu compte en particulier que les anciennes colles (à base de collagène tiré de peaux de lapin ou d'arêtes de poisson) permettaient des collages solides mais qu'il restait possible de défaire, contrairement à ceux qui ont été faits au moyen de colles modernes (vinyliques ou à base de résines synthétiques), qui deviennent rapidement insolubles. On s'est rendu compte aussi de l'intérêt qu'il pouvait y avoir à identifier clairement les parties remplacées en cours de restauration⁸.

Dans tous les cas, il est indispensable de documenter aussi précisément et aussi complètement que possible les interventions faites sur les objets de collection. La documentation commence par une description complète avant intervention. Elle se constitue de descriptions écrites, de mesures, de photographies, de radiographies, éventuellement d'enregistrements sonores. Chaque étape de la restauration, chaque intervention doit être soigneusement décrite. Il est souhaitable en outre de procéder au dessin de plans techniques de l'instrument, qui permettront éventuellement la construction de copies.

lorsque le Händels-Haus à Halle a convoqué un colloque en vue de la restauration d'un instrument du même type. Les termes du problème se présentaient un peu différemment parce que ce clavecin était le seul que possédait ce musée, qui désirait l'utiliser pour une série de concert et qui n'avait pas les moyens d'en acquérir un autre. La communauté internationale a vivement déconseillé cette restauration, qui n'a pas non plus été réalisée (voir les actes de ce colloque, *Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers, Schriften des Händels-Hauses in Halle* 14, 1998).

⁶ Si la facture moderne des instruments anciens est parvenue au degré d'excellence qu'elle connaît aujourd'hui, c'est en effet moins parce qu'elle parvient à produire des copies « exactes » que parce qu'elle a retrouvé des gestes des facteurs anciens. L'examen attentif d'instruments conservés dans les musées a permis de retrouver des traces des outils utilisés autrefois, les marques de mesures prises par les facteurs anciens, etc. Ce sont en particulier les instruments non restaurés qui ont permis ces découvertes.

⁷ L'auteur de ce cours a connu par exemple un clavecin que quelqu'un s'était efforcé sans succès de transformer en piano. Fallait-il restaurer cet instrument en tant que piano ou que clavecin ? La décision prise a été de ne pas le restaurer, mais de le conserver comme témoignage.

⁸ Sans cela, certaines restaurations s'apparenteraient à la fabrication de faux : certaines pièces modernes sont si bien imitées qu'elles pourraient passer pour anciennes, au risque de donner des idées fausses sur la fabrication originelle de la pièce restaurée.

3 Valorisation

Si l'exposition des pièces de collection est sans aucun doute l'une des missions essentielles d'un musée, elle tend cependant à entrer en conflit avec les exigences de la bonne conservation. L'ouverture du musée au public est donc toujours affaire de compromis. Les musées ont en général une exposition « permanente », qui n'est renouvelée qu'à intervalles de plusieurs années. Celle-ci peut être complétée par des expositions temporaires consacrées à des thématiques particulières. Les musées développent en outre un service éducatif qui organise des visites guidées, des conférences, éventuellement des concerts.

La situation des musées de service public paraît s'être considérablement dégradée au cours des dernières années : faute de moyens, les autorités demandent aux institutions d'assurer un autofinancement important. Pour ce faire, les musées sont contraints de multiplier les activités lucratives, qui comportent non seulement les expositions et la vulgarisation scientifique, mais aussi la vente de produits divers (ouvrages, cartes postales, souvenirs ; boissons, nourriture, etc.). Ces activités détournent malheureusement des missions en principes plus importantes de la conservation, de l'éducation et de la recherche.

Un problème considérable concerne l'exposition des instruments de musique en tant que producteurs de sons et de musique : il ne peut suffire de les montrer comme des meubles ou des outils, il faut aussi donner une idée de leurs capacités musicales. La sonorisation des salles d'exposition pose des problèmes importants, d'une part parce qu'il faut faire entendre des exemples sonores différents aux différentes étapes de la visite, d'autre part parce qu'il est souvent nécessaire de proposer des présentations en plusieurs langues. Les moyens techniques à ce propos évoluent très rapidement, mais il faut bien se rendre compte qu'on ne peut donner une idée de la musique en quelques minutes et hors contexte. Les concerts ont une valeur éducative largement supérieure à celle des exemples qui peuvent être donnés dans les salles d'exposition. De manière générale, il vaut mieux proposer des concerts sur des instruments n'appartenant pas aux collections, mais plutôt aux musiciens.

Les musées n'exposent en général pas toute leur collection, soit parce que des pièces font double emploi, soit encore parce que certaines ne sont pas en état d'être montrées. Ces dernières sont souvent particulièrement intéressantes pour leur chercheur. Mais ceci pose la question délicate de l'accès aux réserves, au sujet duquel certains musées sont très réticents. Il en sera encore question au paragraphe qui suit, consacré à la recherche scientifique.

4 Recherche scientifique

Les musées d'instruments de musique sont des lieux privilégiés de la recherche musicologique ; leurs collections offrent de nombreuses possibilités de recherche. Les musées ont joué un rôle considérable dans le renouveau de la musique ancienne dans la seconde moitié du XX^e siècle et ils offrent aujourd'hui un terrain de choix pour la recherche concernant la musique extra européenne.

L'activité de recherche en organologie semble pourtant s'être ralentie au cours des dernières années, pour des raisons qui ne sont pas aisément identifiables. On a vu plus haut que l'obligation d'autofinancement détournait les institutions de leurs missions essentielles. Par ailleurs, le travail de redécouverte de la musique ancienne — en particulier de la musique baroque — est aujourd'hui largement réalisé, à tel point que le sujet peut sembler épuisé. Mais il semble en outre que les chercheurs en organologie se sont tenus trop souvent à l'écart de la musicologie générale (et réciproquement : les chercheurs en musicologie n'ont souvent pas assez considéré l'organologie). Sur un certain nombre de points importants, la recherche ne pourra progresser que par des collaborations plus étroites — c'est du moins la conviction de l'auteur de ces lignes. Les questions de tempérament et de diapason évoquées dans les deux chapitres précédents sont inséparables, en fin de compte, des réflexions sur la tonalité. Dans le même ordre d'idée, la réflexion sur la modalité de nombre de musiques extra européennes doit s'appuyer sur une prise en compte des instruments.

Les personnels de musée sont souvent des chercheurs — qui se trouvent malheureusement rapidement contraints de consacrer trop de leur temps à des tâches d'administration éloignées de la

recherche. Les étudiants chercheurs qui choisissent de travailler en organologie doivent en tenir compte (la situation n'est d'ailleurs pas très différente dans les bibliothèques spécialisées) : les personnels de musée et de bibliothèque ne sont pas (ou pas uniquement) à leur service, ils n'ont pas à répondre à des questions naïves ou mal préparées. Dans le même ordre d'idée, les chercheurs extérieurs aux institutions doivent se souvenir que le plus grand respect est dû aux pièces de collections : il n'est pas toujours nécessaire d'avoir recourt aux originaux. De même que les fac-similés, en bibliothèque, sont souvent aussi utiles que les manuscrits qu'ils reproduisent et peuvent être manipulés sans risque, de même il n'est pas toujours nécessaire de recourir à l'examen des instruments originaux.