

La restauration des instruments de musique anciens. Déontologies et techniques.

La restauration d'un instrument de musique ancien, historique et patrimonial, est une chose complexe et difficile qui fait appel à toutes sortes de techniques et de savoirs différents. Tout d'abord il faut distinguer les différentes familles d'instrument de musique qui ont chacune leurs spécificités, leurs matériaux, et dont les techniques de restauration ne peuvent être envisagées de la même façon. Ces principales familles sont, selon la classification organologique Sachs/Hornbostel encore en usage dans les musées :

- les idiophones, dont le son est produit par la matière qui compose l'objet lorsqu'elle entre en vibration : ex les cloches, les guimbardes,
- les membranophones, dont le son est produit par les vibrations d'une membrane, ex : tambour,
- les cordophones , dont le son est produit par les vibrations de cordes tendues entre deux points, ex violons, guitares,
- les aérophones, dont le son est produit par les vibrations transmises par une colonne d'air, ex flutes ou trompettes.

Nous proposons un système de classement moins savant :

- les instruments à cordes, frottées ou pincées : violons, cellos, contrebasses, violes, guitare, mandolines, cistres, mandores et autres théorbes, etc.
- les archets,
- les claviers : clavecins, pianos, pianos-forte, épinettes, etc.
- les instruments à anches libres : accordéons, concertinas, céciliums, cornemuses, etc....
- les vents : bois et cuivres,
- les percussions,
- les instruments du XXe siècle, électriques et électro-acoustiques,
- les Instruments extra-européens.

Nous ne parlerons ici que de notre spécialité, les instruments à cordes, frottées ou pincées, fabriqués en Europe entre le 16^e siècle et le début du 20^e siècle.

Avant de commencer tout travail de restauration il faut examiner le sujet, l'identifier précisément et établir un bilan de son état actuel, c'est à dire faire une véritable expertise. Il faut déterminer précisément :

- L'époque de la fabrication de l'instrument,
- Le lieu de fabrication : pays, région ou plus serré la ville, (Paris, Venise, etc.)
- l'auteur, ou à défaut l'atelier, le style (atelier de, élève de, suiveur de, dans le style de, etc...).
- et surtout recenser les parties originales, modifiées ou pas, et celles qui ne le sont pas.

Ensuite il convient de réfléchir aux raisons qui amènent cet instrument à la restauration, et du bien-fondé de celles-ci :

- l'état actuel de l'instrument nécessite-t-il réellement des restaurations? de simples réparations, une maintenance?
 - Ces restaurations sont-elles indispensables? Et pourquoi? (jeu, vitrine, consolidation, esthétique, etc.)
 - Quels sont, pour la conservation durable de l'instrument, les risques engendrés par les actions de restauration? (tensions, déformations, décollages, moisissures, vers, etc.),

puis faire un diagnostic et établir une stratégie "idéale" de restauration.

Une fois l'instrument identifié, son état et ses dommages analysés, une fois noté tout ce qui semble rapporté ou modifié, quand et pourquoi, il faut mesurer tout ce qui peut l'être, photographier tous les détails de construction, relever les côtes et faire des croquis, prendre des empreintes, etc. Il faut rechercher dans les collections mises à notre disposition (musées, collections, bibliothèques, luthiers, etc.) un instrument du même auteur, de la même époque ou, à défaut, un instrument d'un atelier suffisamment proche pour servir de témoin, de référence.

Enfin, après avoir analysé toutes ces données, il faut décider d'une stratégie de restauration qui tienne compte des impératifs de toutes restaurations ; respect de l'auteur, rémissibilité, et traçabilité. En effet, tout ce que le restaurateur va faire doit pouvoir être défait. Ce qui a été collé doit pouvoir être décollé par le restaurateur suivant, les couleurs et patines nettoyées, etc. Un rapport accompagne la restauration stipulant les différentes interventions, les matériaux employés et leurs solvants (colles, vernis, bois, etc.), et la façon de les mettre en oeuvre, et d'une façon générale, un peu comme un carnet de santé, il réunit le plus d'informations possible concernant l'instrument, son état passé et actuel et les conseils pour sa conservation.

Le problème en restauration est de rester dans une norme très difficile à définir. Il ne faut pas tout refaire systématiquement "à neuf", ni laisser d'éléments apocryphes trop anachroniques, mais trouver raisonnablement le moment où s'arrête « la cohérence » et où commence « l'abus de restauration ». Ainsi on laissera un chevalet non original mais très cohérent stylistiquement, -après l'avoir spécialement notifié sur le rapport de restauration-, pour ne pas faire courir à une table de guitare le risque d'un décollage supplémentaire, ou bien des filets en matière de synthèse bien posés ne seront pas remplacés par des filets d'écaille ou d'ivoire si la lisibilité générale de l'instrument est bonne, mais on changera un chevalet espagnol incongru sur une guitare italienne, ou des chevilles de violon posées par erreur sur une guitare.

La notion de rémissibilité est un sage principe de précaution mais reste un argument flou et utopique car choisir une option de restauration en élimine automatiquement d'autres ce qui, par définition, n'est pas rémissible.

Nous connaissons la polémique sur les restaurations visibles ou invisibles chère aux conservateurs des musées français, mais elle nous semble d'un autre âge : il est facile de nos jours, avec tous les moyens d'investigations modernes mis à notre disposition, plus tous les moyens « high-tech » qui ne vont pas manquer de se développer dans les années à venir, de « lire » les restaurations anciennes ou récentes sur un instrument. De plus les restaurateurs sont toujours heureux de parler de leurs travaux et de produire nombre de photos, dessins et dossiers de restauration expliquant en détail les étapes de leurs diverses interventions. La restauration doit être la plus discrète possible, et s'effacer devant l'instrument lui-même. L'invisibilité totale d'une restauration est une prouesse technique difficile à atteindre, et reste souvent (soyons modestes) dans le domaine du fantasme.

La problématique qui oppose souvent les conservateurs des collections publiques aux techniciens de la restauration concerne la pertinence ou non d'une restauration complète : doit-on restaurer un instrument pour la musique, ce qui est sa fonction première, son but, ou simplement pour l'exposition en vitrine et le témoignage muet qu'il apporte ?

Est-ce bien là une « restauration » ?

En élargissant la question, nous ajoutons : doit-on restaurer les livres de papier que l'on ne lira plus ? les vaisselles de porcelaines ou de cristal dans lesquelles on ne mangera plus ? les horloges qu'on ne consultera plus ? les meubles que l'on utilisera plus ? etc.... Bien sûr ! Il faut restaurer les objets et œuvres d'art qui témoignent de notre passé et de nos différences culturelles, et les transmettre aux générations futures. C'est au technicien de la restauration, le professionnel habitué à examiner, sonder, comparer, jauger et juger l'état des objets qu'il connaît bien (généralement il ne connaît qu'un type d'objet, guitare, horloge, archet, arme ou violon), au cas par cas, de prendre la décision de la pertinence et de l'importance des restaurations, des différentes opérations à mettre en œuvre, et de proposer au propriétaire de l'instrument un « cahier des charges » qui va décrire les étapes de la restauration, pas à pas. Le propriétaire de l'instrument conservera ensuite celui-ci dans les conditions les meilleures possibles. Seule l'expérience technique, mécanique et physique acquise au cours des années passées à l'établi permet de prendre, sans risques inutiles pour l'objet à restaurer, les décisions de restauration.

L'éthique et le cahier des charges des musées veulent qu'un instrument soit simplement conservé "tel quel", inerte, dans une vitrine, gardant visibles toutes les marques et modifications qui ont jalonné sa vie et qui témoignent ainsi de l'évolution de la pratique musicale. Le musée de Mirecourt préfère montrer dans ses collections une jolie guitare de Nicolas Aîné, le premier luthier de Mirecourt à concourir dans les expositions nationales dès 1802 et à gagner un prix en 1806, avec un incohérent et tout à fait apocryphe chevalet espagnol. Cette déontologie concerne également les restaurations : une très belle guitare du 17^e siècle conservée au Musée de Nice (Palais Lascaris), sur laquelle les pistagnes* manquantes ont été remplacées lors de la restauration récente par une pièce d'érable clair. Le contraste entre les parties originales, un rythme noir et blanc fait de pièces d'ébène et d'ivoire alternées, et les parties refaites, un long ruban uniforme beige clair, permet au visiteur néophyte de lire aisément la restauration même si celle-ci défigure l'instrument.

*Pistagne : marqueteries typiques qui bordent la table et la bouche des instruments de musique en France au 17 et 18 siècle, faites de pièces alternées d'ivoire et d'ébène.

Cette conservation "en l'état" pratiquée de nos jours est une chose récente dans l'histoire des collections publiques. Jusque dans les années 1980 pour valoriser les collections nationales et pour pouvoir faire jouer certains instruments, luths, clavecins, les conservateurs ont demandé aux restaurateurs des changements et des modifications lourdes, souvent irréversibles, sur certains instruments historiques, sans réellement mesurer les dangers et implications de telles modifications. Ce type de "restaurations", très controversées à présent, a totalement figé les projets de restaurations, voire de maintenance, des instruments dans les collections publiques et a encouragé les nouveaux conservateurs à garder les collections "en l'état".

*(Lire : "La conservation des instruments de musique" par R L. Barclay
Museum International, Les Instruments de musique
No 189 (Vol XLVIII, n° 1, 1996.
et "Habilitation restaurateurs des musées.com").*

Si cette déontologie ne se retrouve pas dans les collections privées, il y a toutefois une difficulté à laquelle le restaurateur doit résister : c'est le désir parfois excessif des musiciens

ou des collectionneurs de modifier la sonorité ou la puissance de l'instrument en lui posant des options ou accessoires modernes inadéquats. Un nouveau barrage plus rigide, des cordes à trop fort tirant, des vernis trop durs, etc. pour lesquels il n'a pas été conçu. Un peu comme de jouer un violon baroque avec une mentonnière et des tendeurs.

Les principales interventions en restauration sont de 3 types :

- 1) Celles qui sont dues à l'évolution de la pratique musicale. Tout instrument de musique connaît des changements, des évolutions, des progrès, et les luthiers ont toujours remanié ou transformé les instruments du passé au goût du jour pour les musiciens qui le leur demandent. La restauration peut alors concerner :
 - la maintenance d'un instrument dans son état original, s'il est pur et non remanié,
 - la maintenance ou restauration dans son état de "jouabilité moderne", voire le violon et ses divers stades de renversement et d'appui,
 - elle peut également dans certains cas rendre son aspect et sa "jouabilité" originale à un instrument remanié.

- 2) Celles qui sont dues à l'abandon de l'instrument et/ou à son manque de maintenance : excès d'humidité, de sécheresse, moisissures des colles et ou des vernis, présence des vers, vernis brûlés, parties décollées ou perdues, manches tordus par les cordes laissées en tension pendant des dizaines d'années, fractures, décollages, pertes, etc.

- 3) Celles qui sont dues à l'intervention d'un tiers. Les "bricolages" chers à l'ethnologue Claude Lévi-Strauss qui ont parfois conduit les propriétaires des instruments à des remaniements et modifications fantaisistes, ou à des "marquages" affirmant l'appartenance de l'instrument à un individu, à une famille ou à une tribu.

Par exemple les instruments du musée de la Couture-Boussay, peut-être pour décourager d'éventuels voleurs, ont été marqués au fer chaud d'une façon indélébile lorsqu'ils ont intégré la collection du musée. On ne compte plus les violons repeints par leurs propriétaires, ou les guitares couvertes d'autocollants, de dessins ou de gravures faites au canif.

La restauration des instruments historiques a ceci de tout à fait particulier et rare ; elle concerne deux choses différentes : l'instrument lui-même, l'objet, son histoire, son esthétique, sa place dans la société, son rôle culturel car la musique a toujours accompagné les événements petits et grands de nos histoires, ET sa fonction : la musique, sa mécanique, sa culture, son répertoire, et ces deux aspects méritent d'être restaurés.

Le travail du restaurateur consiste donc à rendre à l'instrument, quand c'est possible, son esthétique originale mais aussi sa fonction, sa "jouabilité", sans que son intervention ne prenne le pas sur le travail de l'auteur. En d'autres termes la restauration doit s'effacer totalement devant le travail de l'auteur de l'instrument. Le luthier et le musicien ou le collectionneur en collaborant peuvent accorder aux instruments la meilleure des longévités. Le musicien par son écoute attentive est à même de voir ou plutôt d'entendre, de percevoir, la moindre altération, le plus petit bruit parasite, la plus ténue des vibrations, et le luthier par ses connaissances spécifiques est capable d'y remédier.

C'est grâce à cette collaboration entre les propriétaires des instruments et les techniciens de la restauration que nous pouvons conserver les collections d'instruments de musique vivantes et proposer expositions, enregistrements, concerts, et publications. Et nous pouvons ainsi nous enorgueillir de posséder et de conserver encore des instruments de musique anciens et historiques qui témoignent avec modestie de savoir-faire, de cultures et de répertoires couvrant, en ce qui concerne notre spécialité, toute l'Europe du 16^e siècle à nos jours.

Quelques une des restaurations qui ont illustré cette lecture :

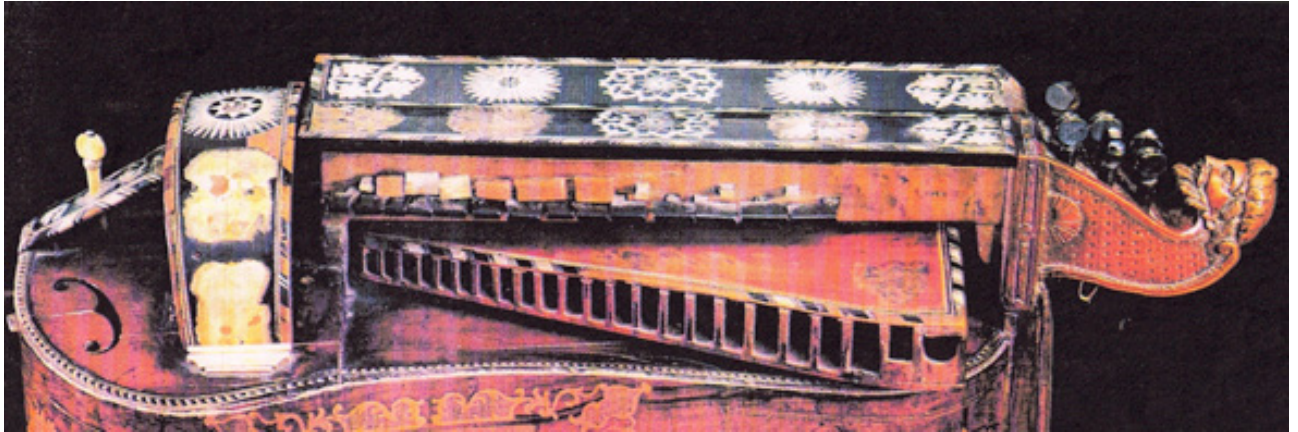
- Une guitare de Pratter, faite à Prague en 1676. *Ce bel et rare instrument avait séjourné environ 150 ans dans un grenier et se trouvait très endommagé mais toutes les parties étaient originales, y compris un mince morceau de bois restant sur la table qui nous a indiqué l'essence de bois pour un nouveau chevalet en copie. Cet instrument n'ayant jamais été remanié retrouve ainsi l'intégrité de son état original et apporte ainsi le témoignage rarissime d'une guitare baroque entière dans toutes ses parties.*







- Les parties des cache-roues et des cache-claviers de la vielle organisée signée Brun conservée au Palais Lascaris de Nice. Le conservateur a demandé que nous refassions en copie les nacres cintrées manquantes qui ornaient les cache-roues et cache-claviers de ce rare instrument, mais que nous laissions "tel quel" les parties de buis apocryphes (beiges) parmi les parties originales en ébène (noires), car "elles font partie de l'histoire de l'instrument" (dixit). Bien que de toute évidence ces pièces, malhabiles et mal posées, soient apocryphes, et malgré le fait avéré que jamais sur des pistagnes classiques ébène/nacre où ébène-ivoire on ne trouve de parties en buis, pour répondre aux instructions du conservateur nous les avons conservées.



Les pieces manquantes de nacre sur les cache-roues et cache-claviers.



Les nouvelles nacres en copie de celles encore présentes sur l'instrument.





Les pièces de buis apocryphes conservées après restauration.

- Une viole d'amour de Nicolas Bertrand, faite à Paris en 1685. Cet instrument n'a subi que les dégâts du temps, sans mauvais traitements, et nous pouvons le restaurer sans aucun problème ce qui nous permet de d'observer le travail soigné et élégant de l'intérieur et sa très belle étiquette.



