

TRACES MATÉRIELLES DU REGARD PORTÉ SUR LES COLLECTIONS INSTRUMENTALES « NON-EUROPÉENNES » : ÉTUDE HISTORIQUE DE LA CONSERVATION-RESTAURATION D'UN CORPUS DE LUTHS AFRICAINS ACQUIS EN PÉRIODE COLONIALE

Ariane Théveniaud

Résumé

Le musée de la Musique (Cité de la musique – Philharmonie de Paris) et le musée du quai Branly – Jacques Chirac conservent des collections d'instruments de musique « non-européens » ayant intégré le Musée instrumental du Conservatoire national de musique et le musée d'Ethnographie du Trocadéro dès leur création, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Une recherche doctorale est actuellement menée dans le but d'identifier les interventions de conservation et de restauration effectuées sur une partie de ces collections au cours de leur histoire muséale, en replaçant ces actions dans leur contexte historique et institutionnel. L'objectif est d'interroger les liens qui existent entre l'évolution des représentations des cultures non-occidentales au sein des musées et la manière dont ces instruments de musique ont été conservés et restaurés. Cet article présente les résultats d'une partie de ces recherches réalisées sur un corpus de 104 luths acquis dans différentes régions d'Afrique entre 1872 et 1958.

Abstract The musée de la Musique (Cité de la musique – Philharmonie de Paris) and the musée du quai Branly – Jacques Chirac store collections of « none-European » musical instruments that were part of the Musée instrumental du Conservatoire national de musique and the musée d'Ethnographie du Trocadéro from their inception in the second half of the 19th century. A doctoral research is currently looking at identifying conservation and restoration works performed on some of the collections during their history within the museum by replacing these interventions in their historical and institutional context. The aim of this research is to question the links that exist between the evolution of the representation of non-Occidental cultures within museums and the way these musical instruments have been conserved and restored. This article introduces the results of some of the research performed on a corpus of 104 lutes acquired from different areas of Africa between 1872 and 1958.

Resumen El museo de la Música (Ciudad de la música – Filarmonía de Paris) y el museo del Quai Branly – Jacques Chirac conserva colecciones de instrumentos musicales « no europeos » que llegaron al Museo instrumental del Conservatorio nacional de música y al museo de Etnografía del Trocadéro desde su creación en la segunda mitad del siglo XIX. La investigación doctoral se lleva a cabo actualmente para identificar las intervenciones de conservación y restauración llevadas a cabo en parte de estas colecciones durante la historia del museo, poniendo estas acciones en su contexto histórico e institucional. El objetivo es cuestionar las relaciones que existen entre la evolución de las representaciones de culturas no occidentales dentro de los museos y la forma en que se han preservado y restaurado estos instrumentos musicales. Este artículo presenta los resultados de parte de esta investigación, llevada a cabo en un corpus de 104 laúdes adquiridos en diferentes regiones de África entre 1872 y 1958.

Mots-clés conservation-restauration, instruments de musique, luths, Afrique, Musée instrumental du Conservatoire de musique de Paris, musée de la Musique (Cité de la musique–Philharmonie de Paris), musée d’Ethnographie du Trocadéro, musée de l’Homme, musée du quai Branly–Jacques Chirac

Introduction

Les collections d’instruments de musique non-occidentaux constituent très tôt des corpus spécifiques au sein du Musée instrumental du Conservatoire national de musique de Paris et du musée d’Ethnographie du Trocadéro¹. En effet, dès la création du Musée instrumental en 1861, des instruments provenant d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Amériques sont acquis pour constituer une collection dite « des pays non-européens » (Chouquet, 1884, p. 197). Les quelques 1000 *items* qui constituent aujourd’hui cette collection sont majoritairement issus de dons de particuliers effectués en période coloniale. De même, une collection d’instruments de musique est constituée dès 1878 au sein du musée d’Ethnographie du Trocadéro, qui comporte un département dédié à « l’ethnologie musicale » à partir de 1928. Celle-ci, comprenant aujourd’hui plus de 10000 instruments, n’a cessé de s’enrichir au gré des transformations institutionnelles, devenant collection du musée de l’Homme en 1938 puis intégrant le musée du quai Branly–Jacques Chirac, inauguré en 2006.

Ces deux collections comprennent 104 luths provenant du continent africain, acquis en période coloniale entre 1872 et 1958². La grande majorité de ces instruments est issue des pays du Maghreb et des pays qui ont constitué l’Afrique occidentale française entre 1895 et 1958. Ils ont donc été acquis dans un contexte de domination coloniale formelle³. D’après la classification organologique⁴, proposée par Geneviève Dournon en 1981 (p. 123), le luth est un instrument dont les cordes sont tendues parallèlement entre une caisse de résonance et un manche disposés sur le même plan et mises en vibration par pincement (**fig. 1**).

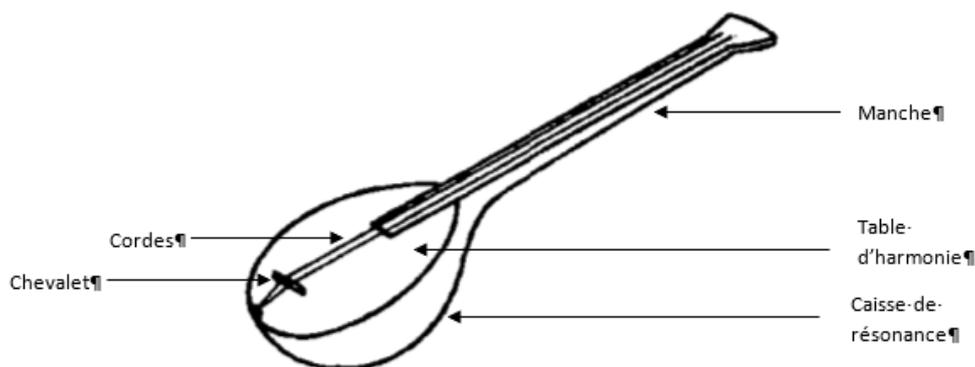


Figure 1 Schéma de luth d’après Dournon (1981, p. 65). © J. Laurent.

¹ Les collections du Musée instrumental du Conservatoire national de musique de Paris sont conservées depuis 1997 au musée de la Musique, au sein de la Cité de la musique, sur le site de la Villette. Par ailleurs, les collections du musée d’Ethnographie du Trocadéro, puis du musée de l’Homme à partir de 1938, ont été transférées au musée du quai Branly–Jacques Chirac en 2004.

² 78 de ces luths sont aujourd’hui conservés au musée du quai Branly–Jacques Chirac et 26 au musée de la Musique (Cité de la musique–Philharmonie de Paris).

³ Catégories de contextes coloniaux proposées dans Association allemande des musées, 2018, p. 18.

⁴ L’organologie est la science des instruments de musique, elle vise à les étudier dans leur structure, leur histoire et leur utilisation, et à en proposer une classification.

Cette appellation regroupe une grande variété d'instruments dont les spécificités techniques, telles que les matériaux constitutifs, le nombre de cordes ainsi que le système de tension et de montage, dépendent de leur provenance et de leur contexte d'utilisation (fig. 2).

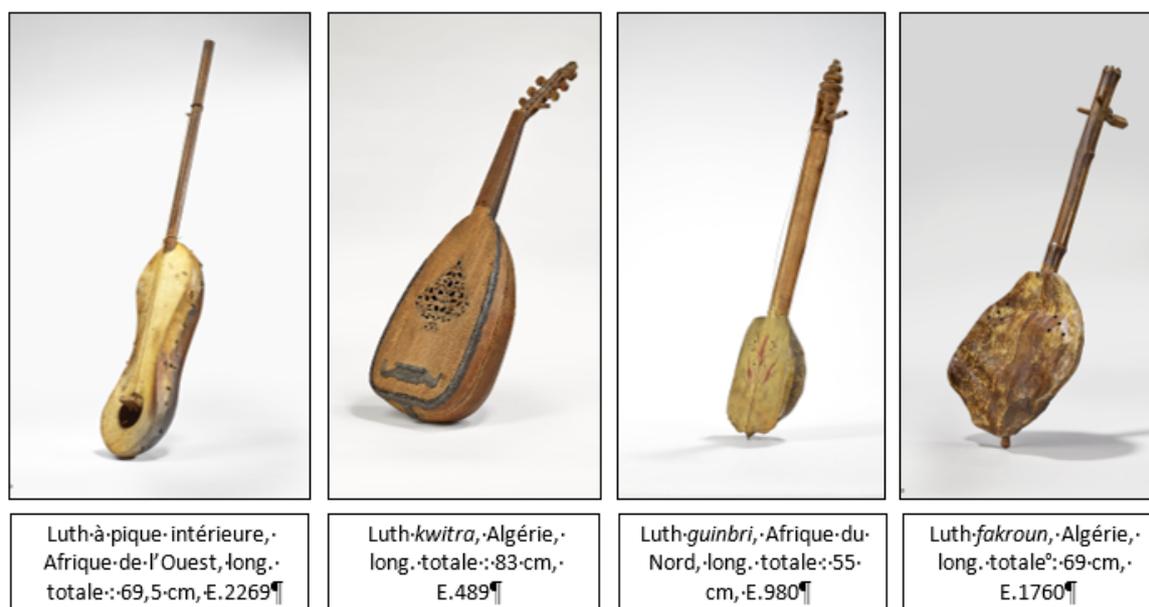


Figure 2 Différentes typologies de luths provenant du continent africain, musée de la Musique (Cité de la musique-Philharmonie de Paris). © Claude Germain, musée de la Musique.

Or, nous avons aujourd'hui connaissance d'une provenance précise pour 20 % des luths du corpus. Pour les autres, seul un pays d'origine est parfois indiqué, ce qui ne donne que très peu d'indices sur les groupes ayant pu produire et utiliser l'instrument. Cette indétermination découle principalement d'un manque de documentation lors de l'acquisition ou d'une perte d'information postérieure, dans le contexte muséal.

Si des recherches sont actuellement menées pour documenter les provenances de ces collections, l'histoire matérielle de ces instruments au sein des musées nécessite également d'être retracée. S'interroger sur la valorisation de ce corpus aujourd'hui implique de comprendre ses parcours muséaux et, notamment, la manière dont ces luths ont été conservés et restaurés depuis près de 150 ans. Notre étude a pour objectif d'identifier les interventions de conservation-restauration effectuées sur le corpus de luths en replaçant le geste de l'intervenant dans les différents contextes historiques et institutionnels.

Les acteurs de la conservation-restauration

Se questionner sur la manière dont ont pu être conservés et restaurés les instruments nécessite, dans un premier temps, de s'intéresser à ceux qui en avaient la charge. La qualité et le statut des intervenants sont intimement liés à l'histoire institutionnelle. Ils évoluent au cours du temps et diffèrent d'un musée à l'autre.

Le Musée instrumental connaît plusieurs phases dans la prise en charge des instruments (Gétreau, 1996, p. 404). Son statut institutionnel de département du Conservatoire national de musique exerce une influence importante sur son organisation. Durant le siècle suivant sa création, le musée ne fait appel qu'à des intervenants extérieurs liés au milieu de la facture instrumentale parisienne. De 1866 à 1904, l'atelier de lutherie Gand et Bernardel Frères

a la charge de l'entretien et des restaurations des instruments à cordes du Conservatoire⁵. Les instruments du musée sont compris dans cet accord et traités de la même manière que ceux joués au sein du Conservatoire. Sept factures témoignent du fait que des instruments de la collection « non-européenne » ont également été confiés à cette maison dès 1872⁶. Les interventions menées semblent similaires à celles effectuées sur les instruments européens. Les structures sont stabilisées et les éléments manquants ou trop altérés sont restitués « sur le modèle des anciens »⁷ lorsque ceux-ci sont conservés. Les instruments sont donc considérés comme remis à neuf lorsqu'ils sont rendus au Musée instrumental. Par la suite et durant toute la première moitié du xx^e siècle, il ne semble pas y avoir d'intervenant désigné pour les restaurations. Un courrier de 1908, rédigé par René Brancour, conservateur du musée de 1904 à 1925, donne une idée des conditions de conservation des instruments : « (...) les instruments se trouvaient dispersés et entassés dans divers locaux où beaucoup d'entre eux étaient empilés pêle-mêle. (...) Le manque de détails dans l'énumération d'un certain nombre de pièces exotiques en a rendu en de nombreuses occasions l'identification très difficile »⁸. Dès cette période, la collection « non-européenne » est particulièrement touchée par les mauvaises conditions de conservation. Ce n'est que trente ans plus tard, en 1938, qu'un plan de récolement est mis en place. Une note d'avril 1942 indique que la phase de récolement comprend également un « nettoyage sommaire et réparations provisoires bricolées » et une « inscription éventuelle au registre des réparations sérieuses à faire »⁹. Ces interventions sont probablement effectuées dans « l'atelier de réparation » installé dans une pièce en face du musée¹⁰. La section dite « exotique » est la dernière collection récolée¹¹. C'est dans cette période d'après-guerre que les premiers concerts sur instruments anciens sont effectués au musée. Des crédits dédiés à leur restauration ont alors été demandés. Si la collection « non-européenne » semble porter les traces des « réparations » urgentes effectuées au sein du musée, elle ne sera pas concernée par ces programmes de remise en état de jeu. Un véritable atelier de restauration est finalement créé au sein du musée en 1967 sous la direction de Geneviève Thibault de Chambure¹². Les restaurateurs employés sont spécialisés en facture instrumentale et personne n'a la charge des instruments dits « non-européens », qui ne sont plus exposés. Durant près d'un siècle, notre corpus n'est donc associé à aucun projet de valorisation et connaît une longue période d'abandon. Les conséquences de ce manque d'intérêt sur la conservation matérielle des instruments sont importantes. Un véritable programme de conservation-restauration ne sera mis en place qu'à la création du

⁵ L'atelier de lutherie Gand et Bernardel est l'héritier de l'atelier de Nicolas Lupot, créé en 1806, et sera repris par Caressa et Français en 1901. Cette lignée de luthiers a marqué l'histoire de la lutherie française au xix^e et au début du xx^e siècle.

⁶ Archives nationales AJ 37/387/2.

⁷ Expression employée dans plusieurs factures de Gand et Bernardel, notamment facture du 31 décembre 1889, AJ 37/387/2, Archives nationales.

⁸ Courrier daté du 30 décembre 1908, Archives nationales, AJ 37/321/3

⁹ Programme des travaux à accomplir, 15 avril 1942, équipe de travail du musée du Conservatoire, archives du musée de la Musique, AM C2

¹⁰ Lettre du secrétaire général Jacques Chailley, 22 juillet 1942, archives du musée de la Musique, AM B2

¹¹ Discours de réouverture du musée par Jacques Chailley, 21 novembre 1942, archives du musée de la Musique, AM C3

¹² Abondance F., Projet de transfert du Musée Instrumental, son élargissement en musée de la Musique, 12 février 1978, archives du musée de la Musique, AM G8

musée de la Musique dans les années 1990, lorsqu'un conservateur dédié sera embauché et qu'une place leur sera réservée au sein du parcours permanent. Les interventions sont, depuis cette période, majoritairement réalisées au sein du laboratoire du musée de la Musique par des intervenants extérieurs spécialisés dans la restauration d'objets dits ethnographiques.

Les instruments acquis pour le musée d'Ethnographie du Trocadéro (MET), puis pour le musée de l'Homme connaissent une histoire institutionnelle tout autre. En effet, dès la création du MET et ce, malgré des effectifs très réduits, une personne est en charge des restaurations (Dias, 1991). En 1928, lors d'une grande phase de réorganisation du musée, le « laboratoire de conservation et de recherches techniques du musée d'Ethnographie » est créé, à l'image de ceux qui existent déjà à l'étranger, notamment en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis¹³. L'objectif est de se doter de matériel scientifique destiné à l'étude des altérations. Ces équipements doivent permettre de réaliser un diagnostic afin de décider du traitement approprié¹⁴. La volonté de mettre la science au service de la conservation des œuvres se développe particulièrement dans l'Europe des années 1930, comme en témoignent les articles publiés dans *Mouseion* dès 1927¹⁵. C'est dans ce contexte que se crée et se développe le laboratoire du MET. En 1938, à la création du musée de l'Homme, le laboratoire est intégré aux services techniques et comprendra six personnes en charge du numérotage, des nettoyages et des restaurations¹⁶. L'organisation du laboratoire et le plan de circulation des œuvres est précisément étudié dès la création du service. Les objets passent obligatoirement par « la salle de réception » puis par « la salle de désinfection » avant de rejoindre le laboratoire et éventuellement « l'atelier de réparation et de restauration » pour des interventions allant du nettoyage à la reconstitution de parties altérées ou manquantes. Les interventions de conservation sont distinguées des actions de restauration, qui ne doivent être engagées qu'en « dernier ressort » (Fedorovsky, 1936, p. 31). Le laboratoire se veut un lieu majeur pour le développement de la conservation-restauration dans le milieu des musées parisiens, comme en témoignent les formations et cours donnés par ses équipes¹⁷. La présence d'un service dédié à la conservation-restauration des collections perdure au musée de l'Homme jusqu'au déménagement des collections au musée du quai Branly. Les archives de ce service couvrent donc près de 80 ans de pratique. Si, à leur lecture, nous remarquons que l'une des préoccupations fondamentales du laboratoire concerne la gestion des infestations¹⁸, nous observons également qu'un nombre conséquent d'objets est restauré chaque année et que les collections instrumentales en font partie. Ainsi, au 3^e trimestre 1942, quarante-deux objets provenant du département d'organologie musicale ont été traités au sein du laboratoire¹⁹. Lors de la création du musée, les collections ont été réparties dans différents départements

¹³ Le laboratoire de conservation et les services techniques du musée de l'Homme, 13 janvier 1942, archives du Muséum national d'histoire naturelle, 2 AM 1 I4c

¹⁴ Note pour M. G.-H. Rivière, 10 janvier 1930, archives du Muséum national d'histoire naturelle, 2 AM 1 I3e

¹⁵ *Mouseion* : Revue internationale de muséographie, Bulletin de l'Office des musées publié entre 1927 et 1947

¹⁶ Organisation provisoire du musée de l'Homme, 22 février 1938, archives du Muséum national d'histoire naturelle, 2 AM 1 G3d

¹⁷ Plusieurs cours seront donnés, notamment à l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris, mais également des formations aux professionnels de musées. Voir par exemple 2 AM 1 I4c, Le laboratoire de conservation et les services techniques du musée de l'Homme, 13 janvier 1942 et 2 AM 1 I 4d, Rapport d'activité 3^e trimestre 1958.

¹⁸ La mise en place d'une méthode de désinsectisation et de « désinfection » des collections, qui ne sera pas décrite dans le cadre de cet article, a été la priorité du laboratoire à son ouverture.

¹⁹ Rapport trimestriel n° 3, Services techniques, 7 septembre 1942, 2 AM 1 I 4d.

par aires géographiques. Les luths étudiés se trouvent donc sous la responsabilité du département Afrique du MET jusqu'en 1928. À cette date, un département transversal dédié à l'organologie musicale est créé. Il regroupe alors l'ensemble des collections instrumentales quelle que soit leur origine géographique. Comme nous le verrons par la suite, ce département fait aussi appel à des intervenants extérieurs pour mener des projets de restauration spécifiques sur les instruments de musique, indépendamment des services techniques du musée. Depuis le déménagement des collections au musée du quai Branly, les instruments de musique sont conservés au sein d'une réserve dédiée et pris en charge par le pôle conservation-restauration, comprenant un atelier interne à l'institution.

État de conservation des luths du corpus

Afin d'identifier les interventions de conservation et de restauration effectuées sur les instruments, l'ensemble du corpus a été constaté entre janvier et juillet 2022. Un protocole de constat d'état normalisé a été mis en place à l'aide d'un formulaire à champs contraints permettant ensuite une analyse comparative. À cela a été associée une recherche documentaire systématique dans les dossiers d'œuvres et les archives institutionnelles. Une base de données a été conçue pour rassembler les informations archivistiques et les observations réalisées directement sur les instruments. Chaque luth a ainsi une fiche permettant de retracer son histoire matérielle. Leur état a été classé selon quatre niveaux d'après deux critères, la stabilité et l'intégrité. Un instrument a été considéré stable lorsque ses altérations ne risquent pas de se développer en milieu muséal. À l'inverse, il a été jugé instable lorsque les dégradations semblent évolutives. Le critère d'intégrité est plus complexe à évaluer. Un luth a été noté lacunaire lorsqu'un ou plusieurs de ses éléments constitutifs sont manquants ou présentent une lacune altérant sa fonctionnalité. La difficulté réside dans la définition des éléments constitutifs d'un luth. En effet, ce corpus regroupe en réalité une douzaine de typologies de luths dont la constitution peut varier. Ainsi, certains luths peuvent se voir adjoindre un bruiteur métallique sur la partie supérieure du manche tandis que d'autres nécessitent l'emploi d'un plectre pour pincer ses cordes²⁰. Ces éléments sont mobiles et ne sont pas systématiquement associés à l'instrument lors de son acquisition. Notre notation se base donc sur les éléments communs à l'ensemble des luths : caisse de résonance, manche, cordes, chevalet, cordier, chevilles ou anneaux tenseurs²¹. Les éléments spécifiques à certains luths n'ont été considérés dans la notation que lorsqu'ils apparaissaient dans la description de l'inventaire ou sur des photographies anciennes. L'analyse de nos données indique que, pour le musée de la Musique, les luths sont majoritairement stables et lacunaires (fig. 3). Les résultats pour les luths actuellement conservés au musée du quai Branly sont plus nuancés, mais on observe un nombre important d'instruments jugés complets (fig. 4).

²⁰ Un plectre est une pièce servant à mettre en vibration les cordes d'un instrument par pincement. Il peut être de différentes formes et réalisé dans une grande variété de matériaux tels que l'os, la corne, l'écaille, la plume ou le métal.

²¹ Le cordier est l'élément sur lequel sont fixées les cordes en partie basse. Les cordes passent ensuite généralement sur un chevalet placé sur la table d'harmonie. La fonction de cet élément est de surélever les cordes, d'en délimiter la longueur vibrante et de transmettre les vibrations à la table. L'extrémité supérieure des cordes est ensuite attachée à une cheville ou à un anneau tenseur qui permettent d'en régler la tension.

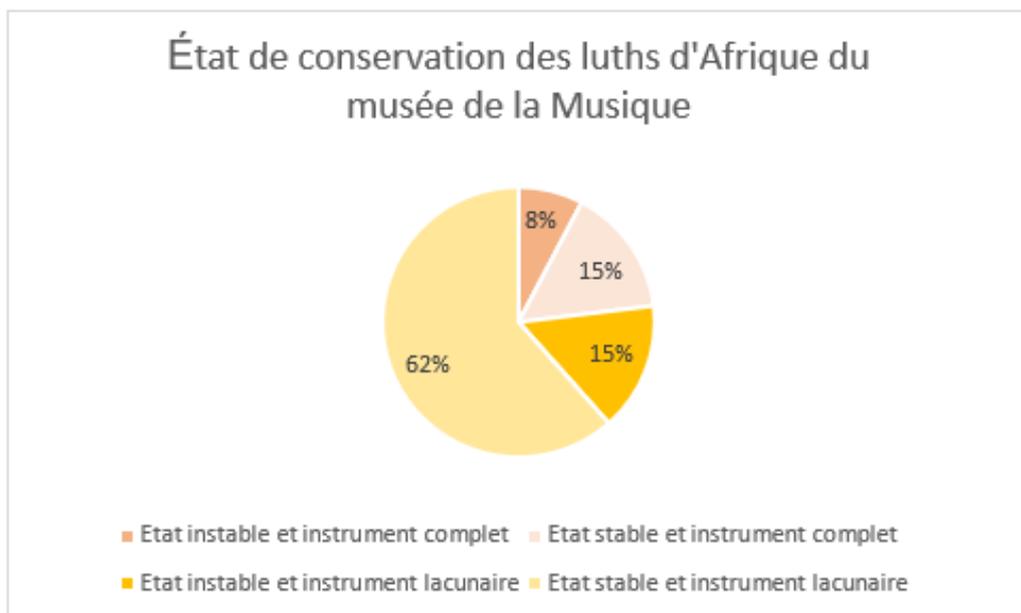


Figure 3 État de conservation des luths d'Afrique du musée de la Musique.
© Ariane Théveniaud.

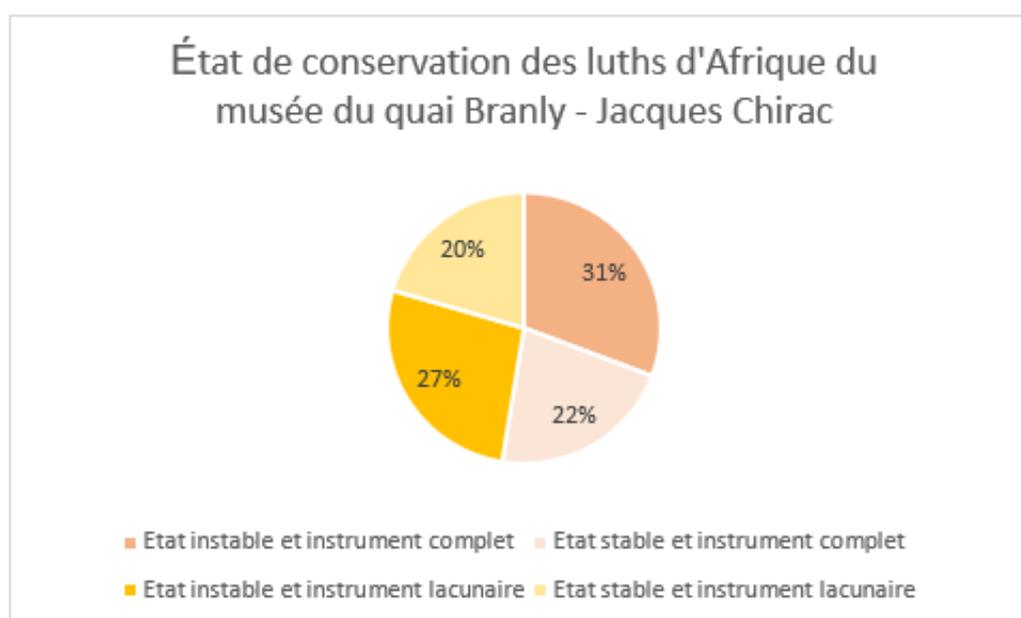


Figure 4 État de conservation des luths d'Afrique du musée du quai Branly - Jacques Chirac.
© Ariane Théveniaud.

Ces données sur l'état de conservation des instruments sont à mettre en regard de leur histoire matérielle et institutionnelle. Nous avons identifié des interventions de conservation-restauration sur plus de 85 % des luths du corpus²². Pour 65 % d'entre elles, nous n'avons pas trouvé de documentation. Une étude comparative et un travail effectué sur les photographies anciennes a cependant permis de retracer une chronologie partielle. On remarque alors que, dans le cas du musée de la Musique, la majorité des interventions recensées lors

²² Ce chiffre ne prend pas en compte les interventions de désinsectisation qui nécessitent une étude spécifique.

de l'étude sont des actions de consolidation, de refixage et de nettoyage réalisées à partir des années 1990 (fig. 5)²³.

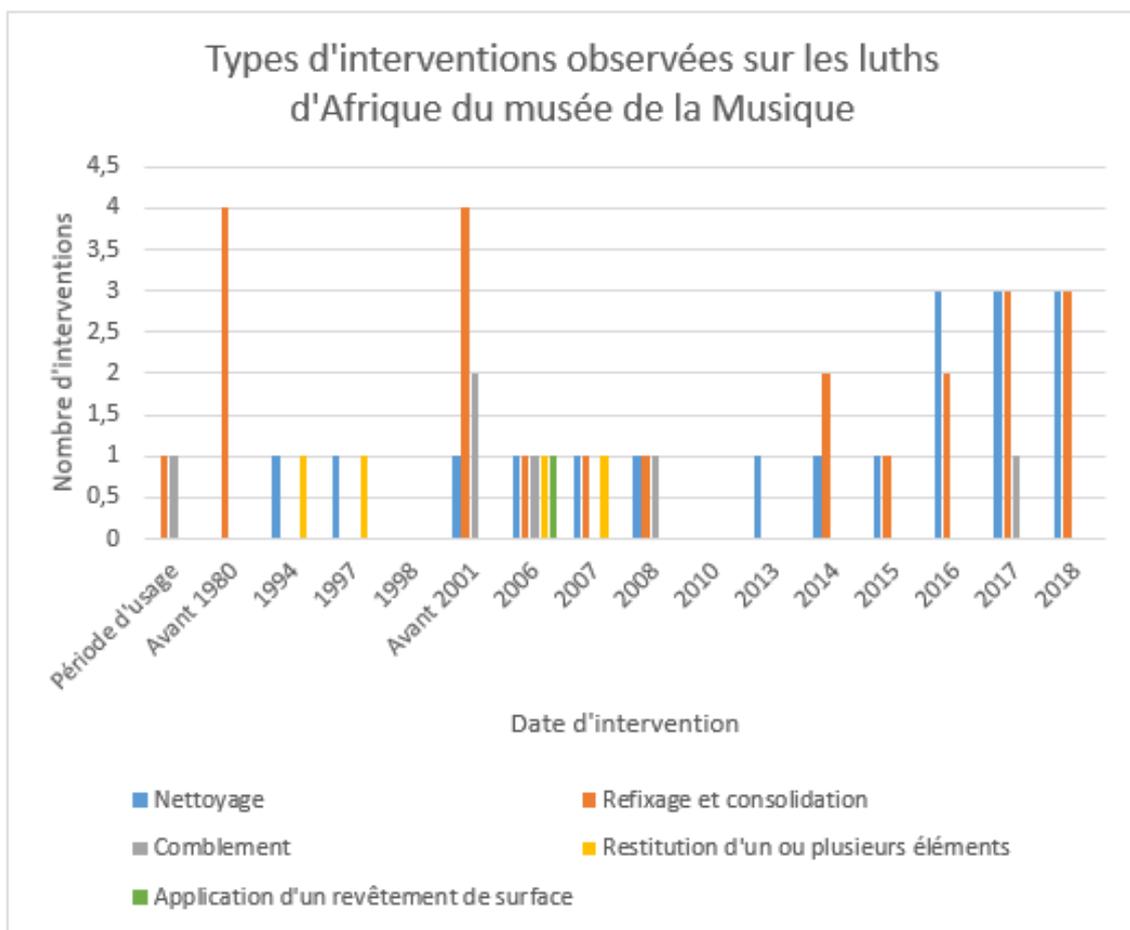


Figure 5 Types d'interventions effectuées au cours du temps sur les luths d'Afrique du musée de la Musique. © Ariane Théveniaud.

Ce schéma doit s'interpréter à partir de l'histoire institutionnelle évoquée en première partie de cet article. L'état d'abandon de la collection « non-européenne » dans la seconde moitié du xx^e siècle explique que peu d'interventions aient été réalisées jusqu'à l'ouverture de la Cité de la musique en 1997. Le programme de conservation-restauration débuté à cette période vise principalement à stabiliser l'état de dégradation très avancé des instruments, dont on trouve la cause dans les mauvaises conditions de conservation décrites dans les archives. La stabilité des instruments témoigne donc de cette campagne récente mais ne reflète pas l'histoire matérielle de la collection au cours du xx^e siècle. Par ailleurs, les lacunes sont révélatrices des conséquences du peu d'intérêt porté aux instruments « non-européens » sur leur conservation.

²³ En abscisse des graphiques présentés ici, la mention « avant (...) » signifie que l'intervention n'a pu être datée précisément mais qu'elle est visible sur une photographie ancienne et donc antérieure à la date de prise de vue de celle-ci.

Si l'on se place du côté des collections conservées au musée du quai Branly–Jacques Chirac, on remarque, au-delà des interventions de refixage et de consolidation, un nombre important d'opérations de restitution effectuées au début des années 1950 (fig. 6). Celles-ci expliquent la majorité de luths notés complets lors de nos constats. Ces interventions ont été effectuées lors d'une campagne de restauration réalisée sur les instruments à cordes du département d'ethnomusicologie entre 1949 et 1953 et ont concerné 27 luths de notre corpus.

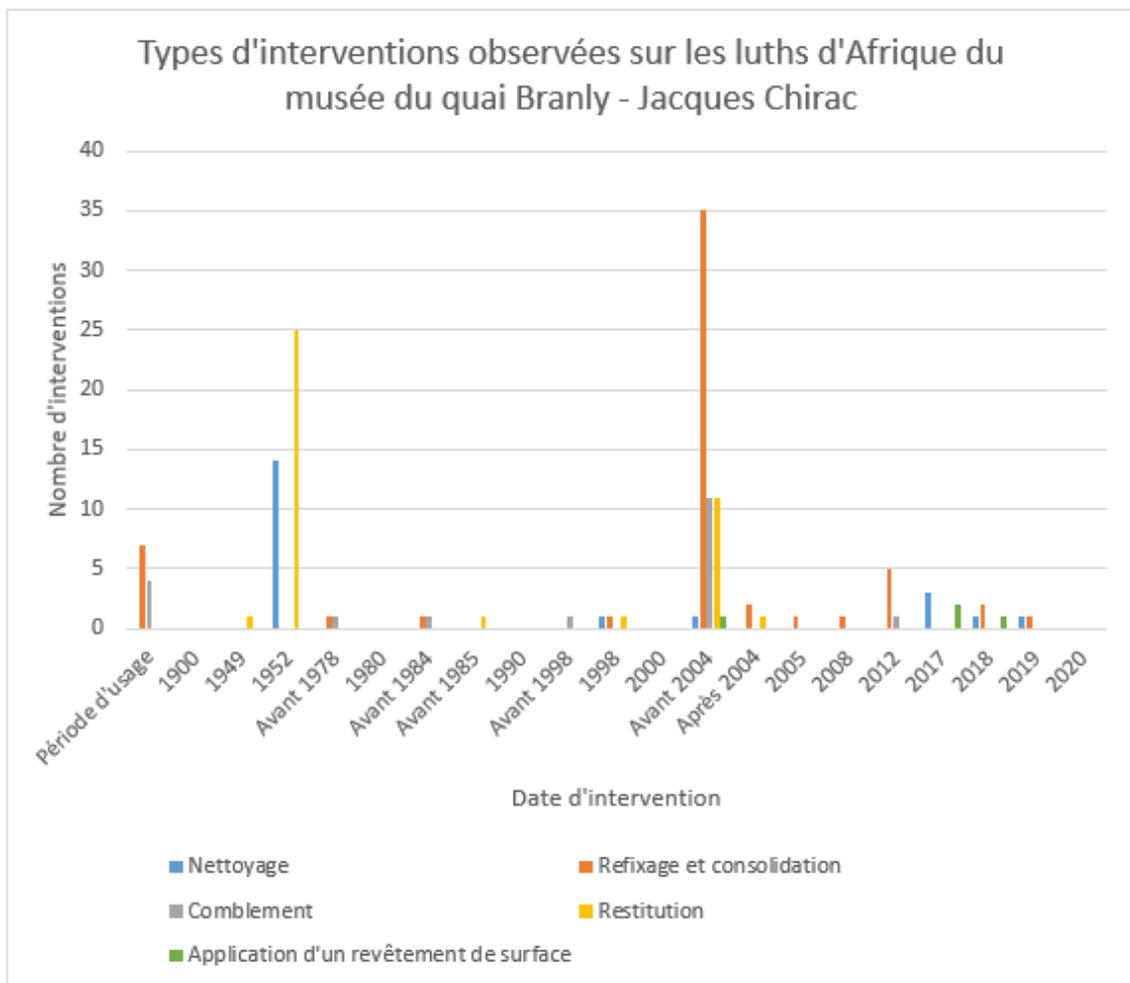


Figure 6 Types d'interventions effectuées au cours du temps sur les luths d'Afrique du musée du quai Branly–Jacques Chirac. © Ariane Théveniaud.

Pour les collections des deux institutions, la majorité des interventions observées sont destinées à stabiliser l'état de l'instrument. Ce résultat, bien que significatif pour certaines phases, est à relativiser. Dans le cas des luths, ce sont souvent les éléments liés au montage des cordes, mobiles et fragiles, qui sont susceptibles d'avoir été remplacés. Lorsque le matériau employé et sa mise en œuvre sont similaires à ceux d'origine ou que l'on n'a pas connaissance de la facture initiale de l'instrument, il devient alors très complexe d'identifier les interventions de restitution. Le résultat de nos observations est donc obligatoirement lacunaire.

Évolution des interventions de consolidation et de stabilisation



Figure 7 Stabilisation d'une fente de la caisse de résonance à l'aide d'un lien en fibre végétale, luth *keleli* 71.1935.50.165, musée du quai Branly-Jacques Chirac. © Ariane Théveniaud, MQB-JC.

Plusieurs interventions ont été identifiées comme datant probablement de la période d'usage des instruments²⁴. Il s'agit principalement d'actions visant à stabiliser des fentes ou déchirures par contrainte mécanique à l'aide d'agrafes métalliques ou de liens en fibres végétales (**fig. 7**). On retrouve plus rarement des comblements dont les matériaux ou l'emplacement, inaccessible après montage de l'instrument, laissent supposer qu'ils sont d'origine. Ces réparations semblent pouvoir être effectuées au moment de la fabrication, sur un matériau de remploi ou sur des fentes de séchage du bois par exemple, mais également durant la phase d'usage de l'objet. Elles interpellent sur ce que l'on considère aujourd'hui comme une altération impactant la fonctionnalité de l'instrument de musique. Ainsi, dans certains cas, une couture ou la pose d'agrafes visant à stabiliser une caisse de résonance fendue suffit à rendre son usage au luth. Il ne semble alors pas utile de combler la fente, comme cela a ensuite été couramment réalisé au sein des deux musées. Cela invite à s'interroger sur les différences de perception et d'interprétation d'une altération, qui sont déterminantes au moment de l'intervention.

Les stabilisations effectuées en contexte muséal ont majoritairement été observées sur les tables d'harmonie en peau et sur les cordes, éléments les plus fragiles de notre corpus. Effectivement, ces éléments présentent souvent des déchirures ou des ruptures dues aux variations hygrométriques et aux chocs subis au cours de leur vie muséale. Dans le cas des peaux tendues, différents types de doublage ont été identifiés. Certains sont réalisés dans un matériau similaire à celui d'origine et collés sur la face de la peau (**fig. 8**). Ce type de « patch » débordant

²⁴ Ces identifications ont été effectuées à partir de l'étude publiée par Gaetano Speranza dans le cadre de l'exposition *Objets blessés: la réparation en Afrique* présentée en 2007 au musée du quai Branly (Speranza, 2007).



Figure 8 Doublage de la table d'harmonie par la face à l'aide d'un morceau de cuir, luth *fakroun* E.1760, musée de la Musique (Cité de la musique–Philharmonie de Paris). © Ariane Théveniaud, musée de la Musique.

a été noté sur deux luths entrés en collection avant 1910. Nous n'en retrouvons pas sur des acquisitions plus tardives. Il s'agit donc probablement d'interventions assez anciennes. Si sur nos deux instruments ces doublages ne semblent pas avoir entraîné de nouvelles dégradations par contrainte mécanique, ils sont cependant très visibles.

La peau d'un luth acquis au musée d'Ethnographie du Trocadéro avant 1937 semble avoir été entièrement déposée et doublée d'un film synthétique au revers avant d'être repositionnée (**fig. 9**). Ce film, à l'origine transparent, présente aujourd'hui un jaunissement important et des exsudations. Un cours donné en 1946 par Georges Bidet, responsable de l'atelier du musée de l'Homme, témoigne de l'emploi de solutions de celluloid pour les consolidations et les collages²⁵.

Figure 9 Doublage de la table d'harmonie par le revers à l'aide d'un film adhésif synthétique, luth *guinbri* 71.1937.o.228.1-3 X, musée du quai Branly–Jacques Chirac. © Ariane Théveniaud, MQB-JC.



²⁵ Muséographie, cours de M. Bidet, 1946, archives personnelles de Michèle Dejean.

La composition du doublage de la peau de ce luth n'a pas été analysée, mais cette intervention semble témoigner de l'emploi de résines synthétiques peu stables développé à cette période. Au-delà de l'instabilité du film employé, ce doublage n'a pas permis de stabiliser la peau sur le long terme. D'anciennes déchirures se sont ainsi rouvertes et de nouvelles semblent s'être créées. L'irréversibilité de ce doublage rend aujourd'hui toute intervention de stabilisation très complexe.

Trois luths actuellement conservés au musée du quai Branly présentent un doublage par le revers, avec un textile blanc encollé d'un adhésif issu de protéines animales, surmonté d'un doublage en peau par la face (**fig. 10**). Ces interventions ne sont pas documentées. Cependant, ce type de consolidation a été observé sur d'autres instruments de la collection et semble témoigner d'une même campagne de restauration. Les luths présentant ce doublage ont tous été acquis avant 1937 et restaurés dans les années 1950.



Figure 10 Consolidation de la table d'harmonie par un doublage en toile au revers et un doublage en peau sur la face, luth à pique intérieure 71.1937.O.233 X, musée du quai Branly – Jacques Chirac. © Ariane Théveniaud, MQB-JC.

Il est donc possible que ces interventions aient été effectuées à cette période sans que cela ne soit mentionné dans les fiches. Cette campagne de restauration n'a pas été réalisée au sein de l'atelier du musée de l'Homme mais par Gaston Bardout, un intervenant extérieur lié au milieu musical parisien. Cela pourrait expliquer l'utilisation d'un doublage en toile, qui serait alors une méthode adaptée de techniques spécifiques à la consolidation des tables d'harmonie et des caisses de résonance des instruments de musique européens (Abondance, 1981, p. 54). Nous constatons ensuite, sur les luths des deux corpus, des interventions beaucoup plus récentes réalisées en papier japonais retouché (**fig. 11**). Celles-ci témoignent d'une évolution des pratiques depuis la fin des années 1990. On cherche alors à effectuer des doublages répondant aux critères de stabilité, de réversibilité et de lisibilité dictés par les réglementations muséales.



Figure 11 Stabilisation d'une déchirure de la table d'harmonie à l'aide de papier japonais retouché, photographie sous rayonnements ultraviolets, luth *Guinbri* E.0451, musée de la Musique (Cité de la musique-Philharmonie de Paris).
© Ariane Théveniaud, musée de la Musique.

Bien que les luths conservés au musée de la Musique aient reçu moins d'interventions, il est intéressant de souligner que l'on note des évolutions similaires sur les différentes typologies de luths provenant du continent africain et dans les deux institutions. Ces consolidations semblent d'ailleurs pouvoir témoigner, au-delà des instruments de musique, d'une histoire plus large des pratiques sur les peaux tendues. Constituer des corpus d'étude comprenant d'autres typologies de collection permettrait d'enrichir nos conclusions dans une approche comparative. Nos résultats montrent également le rôle du contexte institutionnel et du choix de l'intervenant sur la nature de l'intervention. Ainsi, très probablement à des périodes similaires, on observe l'emploi d'adhésifs synthétiques au sein de l'atelier du musée de l'Homme, qui se veut un lieu de recherche scientifique en conservation-restauration d'objets ethnographiques, tandis qu'un intervenant extérieur désigné par le département d'organologie musicale va adapter aux matériaux des collections « non-européennes » des techniques traditionnelles de la facture instrumentale.

Impact de la restitution d'éléments sur la conservation d'un corpus de luths d'Afrique de l'Ouest du musée de l'Homme

La campagne de restauration effectuée dans les années 1950 au musée de l'Homme se distingue par des interventions de restitution réalisées spécifiquement sur des luths à pique intérieure d'Afrique de l'Ouest. Ces instruments sont répartis dans une large zone au sud du Sahara, depuis le Sénégal jusqu'au bassin du Tchad (Baroin, 2011). On les retrouve ainsi dans de nombreux groupes culturels où ils sont joués par des amateurs et des musiciens

professionnels. Ce sont des luths composites constitués d'une caisse oblongue, le plus souvent en bois mais également en calèche ou en métal, et d'un manche cylindrique embroché dans une table d'harmonie en peau (**fig. 12**).



Figure 12 Luth à pique intérieure 71.1933.40.430, musée du quai Branly–Jacques Chirac.
© Ariane Théveniaud, MQB-JC.

Les cordes sont fixées sur la partie inférieure du manche au niveau d'une ouïe percée dans la table. La tension des cordes est réglée par des anneaux tenseurs en cuir noués autour du manche. La forme du chevalet, en cylindre ou en éventail, est un des critères d'identification de ces instruments dont certaines spécificités techniques, comme la taille ou le nombre de cordes, varient en fonction des provenances et des périodes (Charry, 2000, p. 122). Les termes employés pour désigner ces luths changent également selon le lieu d'usage. Les provenances de notre corpus étant peu documentées, nous employons ici volontairement la désignation générale de « luth à pique intérieure » pour désigner cet ensemble.

Le musée du quai Branly–Jacques Chirac conserve actuellement 49 luths à pique intérieure acquis entre 1878 et 1951 dans différentes régions d'Afrique de l'Ouest. Les fiches descriptives de vingt d'entre eux indiquent qu'ils ont été « réparés » en 1952 par Gaston Bardout (1869-1954) (**fig. 13**). Ce dernier est violoniste professionnel et ne fait pas partie des équipes du musée de l'Homme. Ayant constitué sa propre collection d'instruments de musique « non-européens », il est probablement considéré comme un spécialiste de la facture instrumentale au sein du milieu parisien²⁶.

²⁶ Cette collection est conservée au musée d'Ethnographie de Neuchâtel depuis 1954.

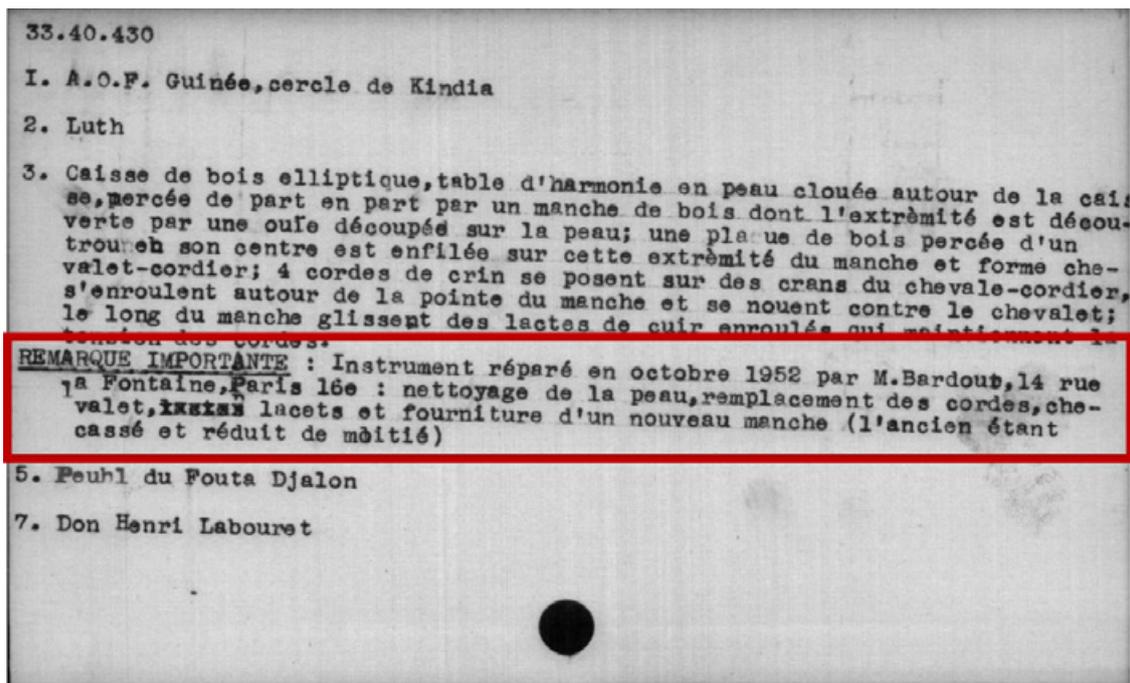


Figure 13 Fiche descriptive du luth 71.1933.40.430. © MQB-JC.

Les mentions dans les fiches sont succinctes et peu précises : « nettoyage de la peau », « remplacement des cordes », « remplacement du chevalet », « remplacement des lacets de cuir », « fourniture d'un nouveau manche ». Elles permettent cependant d'identifier une partie des interventions. Les restitutions d'éléments semblent systématiquement réalisées de la même manière. Les cordes sont teintées de manière à imiter le crin noir et sont fixées au cordier par des cordages de coton blanc, les chevalets en forme d'éventail sont réalisés en fruit de cucurbitacée et les anneaux tenseurs en cuir orange ou rouge (fig. 14).

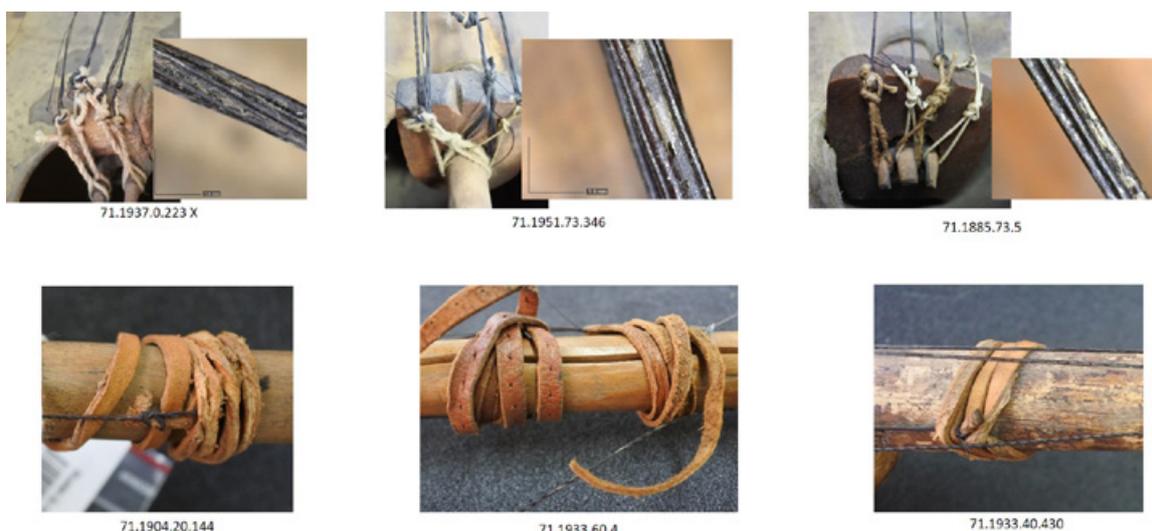


Figure 14 Cordes (observation $\times 50$), chevalets et anneaux tenseurs restitués en 1952 sur 27 luths du corpus, musée du quai Branly-Jacques Chirac. © Ariane Théveniaud, MQB-JC.

Nos observations montrent que l'on a cherché à employer des matériaux considérés comme ceux d'origine ou à les imiter en utilisant une matière très proche. Ces éléments ont été

également observés sur sept autres luths à pique intérieure du corpus dont la documentation est lacunaire, mais dont on peut supposer qu'ils ont été restaurés lors de la même campagne d'interventions. Plus de la moitié du corpus a ainsi été traitée et le fait que les éléments aient été restitués de manière identique induit une grande uniformité dans l'aspect de ces instruments.

Les fiches descriptives de deux luths et les dessins qui leur ont été associés lors de leur enregistrement dans les collections montrent que le montage des cordes réalisés en 1952 sur ces deux instruments est erroné (fig. 15 et 16).

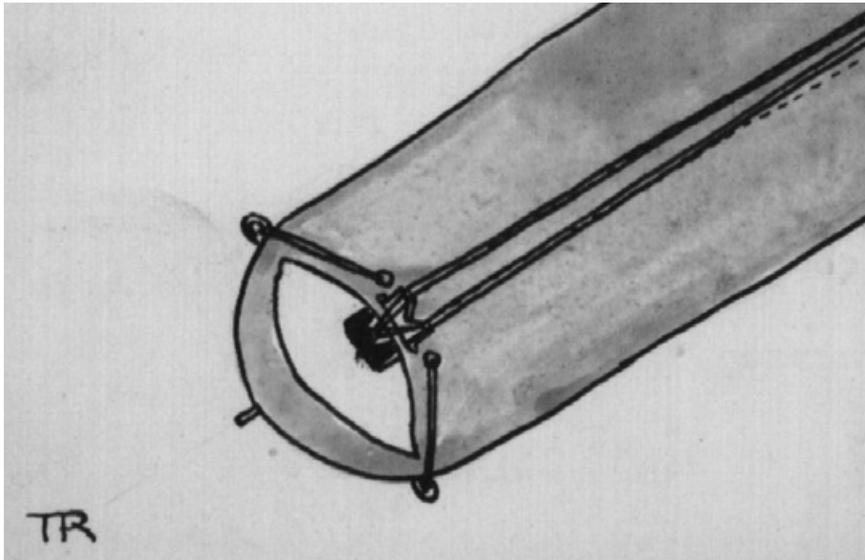


Figure 15 Dessin de la fiche descriptive du luth 71.1938.137.78 montrant le montage des cordes d'origine. © MQB-JC.



Figure 16 Montage actuel des cordes du luth 71.1938.137.78, musée du quai Branly-Jacques Chirac. © Ariane Théveniaud, MQB-JC.

Effectivement, on remarque qu'à l'origine les cordes étaient fixées sur deux anneaux placés sur les côtés de la caisse de résonance et non sur l'extrémité inférieure du manche comme

c'est le cas aujourd'hui. Peu de dessins réalisés lors de l'acquisition des instruments sont aujourd'hui associés à leur documentation. Cela nous interroge donc sur le fait que d'autres luths à pique intérieure de ce corpus aient pu présenter à l'origine des montages différents. Comprendre ces interventions nécessite de les replacer dans le contexte scientifique de cette période. En effet, dans la première moitié du ^{xx}^e siècle, des études tendent à démontrer un lien de filiation entre les luths représentés sur les fresques d'Égypte antique et un ensemble de luths d'Afrique du Nord et d'Afrique de l'Ouest, dans une approche issue de théories de supériorité raciale et culturelle (Farmer, 1928). Ces instruments, joués dans des contextes socio-culturels très variés, se retrouvent ainsi classés dans une seule et même typologie. Il faudra attendre les années 1990 pour que ces thèses soient remises en question et que des études poussées sur les luths à pique intérieure d'Afrique de l'Ouest soient effectuées sur le terrain (Charry, 1996). Dans ce contexte, la campagne de restauration de 1952 a négligé les spécificités techniques de ces instruments au profit d'une approche globale et systématique. Cela a entraîné une uniformisation de la collection et une perte de connaissances aujourd'hui difficilement réversible.

Conclusion

Cette étude montre l'impact de l'histoire institutionnelle sur la conservation des instruments de notre corpus. Que ce soit la collection acquise pour le Musée instrumental ou celle du musée d'Ethnographie du Trocadéro / musée de l'Homme, les mutations observées au sein des services dédiés à la conservation et à la restauration ont eu un effet direct sur la matérialité des luths. Certaines interventions de stabilisation ne semblent pas uniquement représentatives de la conservation-restauration des instruments de musique et témoignent d'une évolution des pratiques dans une approche plus globale. Mais l'histoire matérielle de ces luths porte également les traces du regard posé sur les collections « non-européennes » au cours du ^{xx}^e siècle. Ainsi, le peu d'intérêt porté à ces instruments au sein du Musée instrumental du Conservatoire se lit dans leur fort état de dégradation à la fin du ^{xx}^e siècle. De la même manière, les volontés de classification scientifique développées dans une approche évolutionniste au début du siècle sur les luths d'Afrique de l'Ouest semblent avoir joué un rôle dans le choix des interventions de restauration effectuées sur ce corpus, entraînant une perte de connaissance importante. Aussi, si ces luths semblent évidemment les témoins matériels d'une pratique musicale, ils doivent également être considérés comme des archives de l'histoire coloniale française. Cette approche historique permet de comprendre l'influence des différents contextes sur les choix de traitement se traduisant *in fine* par le geste de l'intervenant. Cette considération doit être mise en perspective dans le cadre des réflexions actuelles sur la valorisation de ces collections et sur nos pratiques en conservation-restauration. Les résultats de notre étude montrent l'importance de sortir d'une approche globale et classificatoire pour se concentrer sur l'instrument et ses trajectoires. Dans un premier temps, constater l'ensemble des collections de luths d'Afrique nous a semblé nécessaire pour réaliser un état des lieux général. Les conclusions indiquent que la poursuite de ce travail doit à présent être dictée par l'objectif de redonner une identité à ces instruments en approfondissant l'étude de problématiques spécifiques. Dans le cas des luths à pique intérieure, l'identification précise des provenances et des contextes d'usage est essentielle pour rechercher les spécificités techniques de chacun d'entre eux et envisager des restaurations. S'il paraît évident que ces recherches documentaires engendrent la constitution de groupes

de travail interdisciplinaires, il semble important de souligner qu'elles nécessitent l'expertise de porteurs de savoir issus des communautés d'origine de ces instruments. Pour conclure cet article, il convient effectivement d'insister sur le fait que pour aucun des luths du corpus ces communautés n'ont été intégrées à un projet de conservation-restauration.

Références bibliographiques

- Association allemande des musées** (éd.) (2018), *Guide pour le traitement des biens de collections issus de contextes coloniaux*, Berlin, Deutscher Museumsbund e. V., 144 p.
- Abondance F.** (1981), *Restauration des instruments de musique*, Fribourg, Office du Livre, 129 p.
- Baroin C.** (2011), « L'odyssée africaine d'un cordophone rudimentaire, le luth à pique intérieure », *Afrique : Archéologie & Arts*, N° 7, p. 55-72.
- Charry E.** (1996), « Plucked Lutes in West Africa : an historical overview », *The Galpin Society Journal*, N° 49, p. 3-37
- Charry E.** (2000), *Mande music : traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago, The University of Chicago Press, 500 p.
- Chouquet G.** (1884), *Le musée du Conservatoire national de musique, catalogue descriptif et raisonné*, Paris, Firmin-Didot, 276 p.
- Dias N.** (1991), *Le musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908), anthropologie et muséologie en France*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 310 p.
- Dournon G.** (1981), *Guide pour la collecte de terrain*, Paris, UNESCO, (coll. Cahiers techniques : musées et monuments), 108 p.
- Farmer H. G.** (1928), « A North African folk instrument », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, N° 1, p. 24-34.
- Fédorovsky A.** (1936), *La conservation et la restauration des objets ethnographiques*, Paris, Vernière Éditeur, 63 p.
- Gétreau F.** (1996), *Aux origines du musée de la Musique : les collections instrumentales du Conservatoire de Paris*, Paris, Klincksieck - Réunion des musées nationaux, 798 p.
- Speranza G.** (2007), *Objets blessés : la réparation en Afrique*, Paris, Milan, coédition musée du quai Branly et 5 Continents, 95 p.

L'auteur

Ariane Théveniaud est conservatrice-restauratrice diplômée de l'INP. Depuis 2021, elle mène une thèse dirigée par Anaïs Fléchet (CHCSC-UVSQ) sur l'histoire des interventions de conservation-restauration effectuées sur les instruments de musique dits « non-occidentaux » acquis en période coloniale pour le Musée instrumental du Conservatoire national de musique et le musée d'Ethnographie du Trocadéro / musée de l'Homme. Ce travail bénéficie d'une aide de l'État gérée par l'Agence nationale de la recherche au titre du programme d'investissements d'avenir intégré à France 2030, portant la référence ANR-17-EURE-0021-Fondation des sciences du patrimoine. Doctorante - CHCSC (ED SSH n° 629 - UVSQ - Paris Saclay), 47 boulevard Vauban, 78280 Guyancourt, ariane.theveniaud@gmail.com.