

# LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE NON-EUROPÉENS DANS LES COLLECTIONS MUSÉALES CONSERVER ET RESTAURER DES OBJETS FONCTIONNELS

Esther Jorel

## Résumé

La conservation-restauration des instruments de musique dans les collections muséales peut être abordée de différentes manières en fonction de leur classification en tant qu'objets patrimoniaux. Les collections ethnographiques ou extra-européennes d'instruments de musique ont cette particularité de conserver des objets à la fois porteurs de fonctions, mais aussi objets d'art, objets d'étude ou de curiosité. La restauration de ces instruments peut à ce titre être envisagée de manière curative uniquement et jusqu'à la possibilité de remise en état de jeu. L'étude préalable aux traitements des instruments est indispensable à la compréhension matérielle et à la proposition d'une mise en état de conservation ou de présentation cohérente de l'objet.

**Abstract** The conservation-restoration of musical instruments within museum collections can be approached in different ways depending on their classification as heritage objects. Ethnographic and non-European collections of musical instruments have the particularity of caring for objects that are carriers of functions as well as works of art, objects of study or curiosity. As such the restoration of these instruments can range from strictly remedial actions to the possibility of playability. Prior analysis of the instruments to their treatment is essential for understanding the material and for the proposal of a conservation state or a coherent presentation of the object.

**Resumen** La conservación-restauración de los instrumentos musicales en colecciones de museos puede abordarse de diferentes maneras dependiendo de su clasificación como objetos patrimoniales. Las colecciones etnográficas o extra-europeas de instrumentos musicales tienen esta particularidad de preservar objetos que tienen funciones, pero también objetos de arte, objetos de estudio o curiosidades. Por lo tanto, la restauración de estos instrumentos puede considerarse solo de manera curativa o hasta la posibilidad de restauración del juego. El estudio de los instrumentos antes de los tratamientos es esencial para la comprensión material y la propuesta de un estado de conservación o de presentación coherente del objeto.

**Mots-clés** instruments de musique, collection ethnographique, facture instrumentale, objets composites.

## Introduction

Les décisions de traitement de conservation-restauration à effectuer sur un objet à forte valeur fonctionnelle, comme pour tout objet patrimonial, se prennent au cas par cas. Les questions et les pratiques de conservation-restauration sur les instruments de musique peuvent être abordées de manières très différentes d'un type d'instrument à un autre. Ces pratiques varient également selon les institutions, en fonction notamment de la provenance de l'objet et de sa classification typologique.

Le corpus d'instruments présentés dans cet article est issu de trois musées : le musée du quai Branly-Jacques-Chirac, dont les restaurations ont été réalisées lors d'un stage ; le musée de la Musique (Cité de la musique-Philharmonie de Paris), à l'occasion de plusieurs missions ponctuelles, et la collection d'instruments des musées de Dunkerque<sup>1</sup>.

Les instruments de musique issus des collections « extra-européennes » ou « ethnographiques » peuvent être classés suivant les institutions qui les conservent comme instruments de musique, objets ethnographiques, matériel d'étude pour l'ethnomusicologie ou bien encore comme des curiosités. S'il y a parfois de la documentation sur le mode de jeu, la fabrication, les éléments constitutifs, il apparaît toutefois que, souvent, pour ces objets, les informations soient faibles en dehors des écrits d'ethnomusicologues, qui ne prennent parfois pas en compte certaines informations de facture comme la nature ou le diamètre des cordes, les dimensions, la forme et le positionnement d'un chevalet, etc. Ces informations sont souvent manquantes également dans les dossiers d'œuvres, les archives n'ayant pas mentionné l'état complet des objets au moment de leur entrée en collection.

La grande variété de provenances géographiques de ces collections implique également une contrainte, les conservateurs et les restaurateurs se heurtant à l'impossibilité de développer une expertise précise pour chaque région. Les objectifs des traitements de conservation sont alors définis en fonction des besoins muséaux de présentation, de mise en état de conservation et de communication et du budget qu'il est possible d'y accorder.

Pour ces objets, les recherches documentaires préalables et études comparatives dans les bases de données muséales, dans les ouvrages, parfois sur des blogs de musiciens, musiciennes, passionnés ou passionnées, sont indispensables. Les instruments de facture récente peuvent également apporter des informations importantes, car malgré certaines différences morphologiques, les instruments complets et en état de jeu renseignent sur les éléments nécessaires à la mise en vibration de l'air et à la production du son (présence ou non et forme d'un chevalet, d'un capodastre, nature et diamètres des cordes, etc.).

Les analyses scientifiques complémentaires (observations à la loupe binoculaire ou au microscope, observations sous rayonnement ultra-violet, analyses d'échantillons prélevés, etc.), quand cela est possible, permettent également d'apporter des informations pour tenter de comprendre la facture, les éléments constitutifs et les matériaux utilisés. Toutes ces recherches permettent de déterminer et d'attribuer des valeurs à l'objet, et ainsi d'établir les objectifs de la restauration. Les interventions couvrent un large éventail de possibilités de traitements, entre la stabilisation structurelle, la restauration esthétique et la remise en état de jeu.

<sup>1</sup> Dont j'ai rejoint en 2022 le projet de restauration de la collection, initié en 2014.

## Mise en état de conservation ou de présentation : stabilisation matérielle. S'adapter au caractère composite des instruments de musique

Dans le cas de traitements où l'objectif est une stabilisation matérielle et une mise en état de conservation ou de présentation pour un instrument de musique, en état de jeu ou non, (soit des traitements de conservation curative uniquement), on s'attardera sur la stabilisation des matériaux constitutifs indépendamment de leur signification ou de leur fonction.

La richesse et la diversité des techniques de fabrication d'instruments traditionnels et populaires nous amènent souvent à rencontrer différents types de matériaux sur un même objet, ce qui occasionne un certain nombre de contraintes.

Il est possible de trouver, par exemple, pour le corps de certains instruments composés de matériaux organiques : une caisse de résonance en bois,alebasse, carapace de tortue (ou de tatou, quoique plus rare...) ; des peaux tendues, de la noix de coco, du bambou, etc. Le tout peut être assemblé à l'aide de colle animale, de cire-résine, de liens en fibres végétales ou en métal. On pourra ensuite tendre des cordes en boyaux, en soie, en fibres végétales, en métal ou en nylon, pour les instruments à cordes, ou insérer des lamelles métalliques ou végétales dans le cas de lamellophones.

En 2021, le musée de la Musique (Cité de la musique – Philharmonie de Paris) a accueilli une collection importante de *sanzas*<sup>2</sup> d'Afrique centrale (Girard-Muscagorry, 2021). La spécificité de celle-ci est qu'elle comporte 280 instruments comprenant une grande diversité de matériaux : carapace de tortue, feuilles séchées,alebasses, lames de bambou, lames métalliques, enrichisseurs de timbre (ou bruiteurs)<sup>3</sup>, perles de verre, boîtes de conserve, résine, bois, etc.



**Figure 1** Dégagement mécanique des résidus de l'ancien collage. © Esther Jorel.

Un chantier des collections a été mené en collaboration avec l'Institut national du patrimoine et l'École du Louvre à la réception de la collection et chaque instrument a fait l'objet d'un constat d'état et a été classé selon plusieurs catégories relatives à son état. En 2022, une campagne de restauration a été menée sur les instruments nécessitant un traitement urgent. Les interventions étaient ici structurelles. Il a été notamment nécessaire d'intervenir sur laalebasse de la *sanza* E.2020.3.148 (**fig. 1 et 2**), pour permettre une manipulation sans risques et une mise en état de conservation.

<sup>2</sup> La *sanza* est un lamellophone originaire d'Afrique centrale.

<sup>3</sup> Les sonnailles sont des cloches ou clochettes, souvent métalliques, qui enrichissent le timbre de l'instrument.



**Figure 2** Collage de la calebasse. © Esther Jorel.

Les lignes de cassure, les fentes et les trous d'envol<sup>4</sup>, ont aussi été comblés puis retouchés (**fig. 3**), redonnant une cohérence esthétique à l'instrument et une meilleure lisibilité une fois la stabilisation effectuée (**fig. 4**).



**Figure 3** Légère retouche sur les lignes de cassure. © Esther Jorel.



**Figure 4** Sanza vue du dessus après stabilisation de la calebasse. © Esther Jorel.

<sup>4</sup> Les trous d'envol sont de petits trous que l'on observe à l'extrémité de galeries laissés par les insectes xylophages dans un objet infesté, au moment où l'insecte passe de l'état larvaire à l'état adulte et quitte le bois.

Au musée du quai Branly–Jacques-Chirac, c’est un traitement de début de déchirures sur la peau constituant la table d’harmonie de la vièle mongole *morin huur* (fig. 5 et 6), qui a été réalisé ; dans un but de stabiliser des altérations potentiellement évolutives. Cette intervention était nécessaire pour permettre à l’instrument de voyager jusqu’à Doha (Qatar) pour une exposition<sup>5</sup>.



**Figure 5** Vièle *morin huur* (71.1967.101.7.1-6) après traitement. © Esther Jorel.



**Figure 6** Un des angles de la table d’harmonie en peau tendue et teintée est fragilisé mais consolidé à l’aide de papier japonais teinté et collé. © Esther Jorel.

<sup>5</sup> *On the move*. National Museum of Qatar, 2022.

Le même traitement de consolidation de déchirure a été réalisé sur la harpe à chevalet-cordier présentée dans l'exposition *Black Indians de La Nouvelle-Orléans*<sup>6</sup> pour permettre sa présentation sans risque d'évolution de la déchirure (**fig. 7 et 8**).



**Figure 7** Déchirure sur la peau de la harpe à chevalet-cordier du Sénégal (71.1967.99.1).  
© Esther Jorel.



**Figure 8** Peau après restauration. © Esther Jorel.

Un remplacement de la bande de cuir altéré qui maintient le manche au corps de l'instrument a également été réalisé, avec un substitut en papier japonais teinté, pour assurer la stabilité du manche (**fig. 9**).

<sup>6</sup> Musée du quai Branly–Jacques Chirac, 2022-2033.



**Figure 9** Instrument dans la vitrine de l'exposition.  
© Esther Jorel.

Enfin, pour la collection d'instruments du musée des Beaux-Arts de Dunkerque, qui fait l'objet d'une campagne d'étude<sup>7</sup> et de restauration depuis plusieurs années<sup>8</sup>, ayant pour objectif de les présenter sous la forme d'un « Salon de musique » équipé d'une sonothèque, la restauration des instruments s'effectue en plusieurs temps. La fermeture du musée en 2015 a reporté le projet débuté l'année précédente à une date ultérieure, ce qui nous permet d'approfondir les recherches et l'étude comparative avec les instruments du musée du quai-Branly, notamment. Les stabilisations matérielles des instruments ont été réalisées dans un premier temps. Les recherches et les échanges ont enrichi les constats d'état d'informations sur la facture de ces instruments et, de ce fait, sur les éléments manquants ou incohérents, ce qui nous permet désormais de viser à redonner un aspect complet aux instruments dans le but de pouvoir les présenter au public à la réouverture du musée.

<sup>7</sup> La collection était en cours d'expertise par l'ethnomusicologue Alain Desjacques avant la fermeture du musée, qui a pris fin avec le décès de M. Desjacques en 2020. Une partie de l'expertise et des rapprochements iconographiques et bibliographiques avaient donc déjà été réalisés.

<sup>8</sup> Menée depuis 2019 par Claude Steen-Guélen, responsable de collections et de la conservation-restauration aux musées de Dunkerque (musée des Beaux-Arts et LAAC), et Ingrid Leautey, conservatrice-restauratrice des cuirs et peaux, projet que j'ai pu intégrer en septembre 2022.

## L'étude organologique pour une restitution cohérente

### Comprendre la facture instrumentale et remplacer les pièces manquantes

Pour ces objets issus des collections non-européennes qui ont subi des altérations importantes, dues à leurs conditions de conservation la plupart du temps et du manque d'intérêt qui leur a été porté pendant longtemps, de nombreuses pièces peuvent s'avérer manquantes, remplacées ou incohérentes.

Dès lors, quand un instrument sort des réserves ou de la vitrine pour une restauration, une documentation organologique<sup>9</sup> est alors indispensable pour en comprendre l'origine, la fabrication, les pièces constitutives, le mode de jeu et les matériaux employés. Ces recherches sont plus ou moins aisées en fonction du dossier d'œuvre et des informations que possède le musée, de la quantité de documentation disponible et, enfin, de l'existence d'un corpus comparatif.

Cette étude de facture a permis dans le cas de la *vina* indienne du musée du quai Branly – *vina* dont tout le système de frettes est manquant (**fig. 10**) –, de proposer une restitution de la partie lacunaire en prenant les mesures sur un instrument similaire (du point de vue de la période de création et des spécificités de facture).



**Figure 10** *Vina* (70.2021.32.3) avant traitement, dont les cordes sont altérées et désorganisées, le système de frettes manquant, une cheville cassée et la calabasse en papier-mâché enfoncée et présentant des éclats dans le décor peint. © Esther Jorel.

En fonction des objectifs de traitement et de la faisabilité, ces interventions peuvent être réalisées en plusieurs temps. Pour la *vina*, les premières interventions ont été de l'ordre de la stabilisation et de la restauration esthétique de la « calabasse » en papier mâché peint et

<sup>9</sup> « L'organologie est l'étude des instruments de musique d'après les sources manuscrites ou iconographiques et leur morphologie. (Elle s'occupe de la classification, de la restauration, et de l'histoire des instruments de musique). » Définition : dictionnaire Larousse.



doré (fig. 11). La restitution des parties manquantes (chevalet secondaire, frettes) a été proposée à l'issue de ces traitements (fig. 12) et pourra être effectuée dans un second temps s'il est envisagé d'exposer l'instrument. Pour le moment, un chevalet secondaire, soutenant les cordes rythmiques, a été réalisé dans une pièce de mousse recouverte d'un film Tyvek® pour permettre la remise en forme et la légère remise en tension des cordes.



**Figure 11** Retouche sur les zones comblées des éclats dans le décor peint.  
© Esther Jorel.



**Figure 12** Vue de la partie basse après traitements : nettoyage, remise en forme des éléments métalliques qui permettent de tendre les cordes, réorganisation des cordes, réalisation d'un chevalet latéral provisoire en mousse. © Esther Jorel.

Dans le cas de la restauration du *qanun* du musée de la Musique (**fig. 13**), les premières étapes de recherche ont permis de comprendre sa fabrication, son origine et même, par le biais d'échanges<sup>10</sup>, de déterminer le nom du facteur Artin Uzunyan<sup>11</sup>, identifiable d'après certaines particularités de fabrication sur les rosaces<sup>12</sup>.



**Figure 13** Qanun (E.1759) avant interventions présentant de nombreuses altérations structurelles. © Esther Jorel.

La restauration s'est d'abord concentrée sur la structure de l'instrument, dont le fond était en partie désolidarisé, le chevillier et la table d'harmonie fendus en plusieurs endroits et les rosaces lacunaires. Le fond a été entièrement déposé pour permettre un meilleur accès à l'intérieur pour la consolidation du bois fendu et de la peau de poisson (**fig. 14**).



**Figure 14** Collage du chevillier fendu après dépose de la planche de fond. © Esther Jorel.

<sup>10</sup> Nazmi Durak, facteur et spécialiste du qanun turc.

<sup>11</sup> Facteur turco-arménien de qanun à Istanbul (Hasköy), Turquie, fin du XIX<sup>e</sup> siècle (d'après les informations de Nazmi Durak).

<sup>12</sup> Rosace réalisée par découpe dans le bois de la table d'harmonie, et non rapportée dans une pièce en os.

Une fois les lignes de cassure rendues moins visibles et l'instrument remonté, nous nous sommes intéressés à la question du chevalet. Reposant en quatre points sur la peau de poisson tendue sur la partie droite de la table d'harmonie, un chevalet ou élément s'y apparentant était nécessaire à la remise en forme des cordes en boyau<sup>13</sup>. Les recherches documentaires et l'étude comparative ont permis de déterminer la forme la plus appropriée à donner au chevalet de substitution, ici réalisé en balsa (fig. 15 et 16).



**Figure 15** Profil du chevalet en balsa restitué. Le balsa étant un bois léger, la pression exercée sur la peau est infime, les cordes remises en forme n'étant que très peu tendues. © Esther Jorel.



**Figure 16** Vue d'ensemble après restauration. © Esther Jorel.

Pour le moment, le chevalet (cohérent donc dans la forme et les dimensions) n'a pas été teinté : il est visuellement identifiable en tant qu'élément remplacé. C'est une étape intermédiaire. De la même manière que dans le cas de la *vina*, l'instrument est stabilisé et les interventions de restitution pourront être poussées plus loin dans le futur, dans le cas où l'objet serait mis en exposition.

<sup>13</sup> Interventions réalisées par Ingrid Leautey, restauratrice des cuirs et peaux.

Pour le luth *chapei* (E.1177) du musée de la Musique, il a semblé important, conjointement au traitement de stabilisation structurelle (fig. 17) et de restitution de la lacune dans la partie basse du manche, de restituer les chevilles manquantes.



**Figure 17** Stabilisation de la table d'harmonie au niveau de la fente.  
© Esther Jorel.

La cheville conservée, en ivoire tourné évoquant la forme d'un fuseau, permet aisément de comprendre la valeur esthétique de cet instrument. C'est notamment ce qui a orienté le choix d'une intervention vers la restitution des chevilles manquantes, qui créaient un déséquilibre important visuellement. Au-delà de l'aspect esthétique, en l'absence de cordes, la présence des chevilles évoque les quatre cordes que compte originellement l'instrument.

Trois chevilles ont donc été reconstituées en résine teintée (fig. 18 et 19). La restitution des chevilles avec de l'ivoire n'a pas été envisagée, dans la mesure où de potentielles propriétés acoustiques n'étaient pas recherchées. De plus, comme pour d'autres types de matériaux fréquemment rencontrés sur les instruments de musique, l'ivoire est difficile à obtenir, nécessitant un permis CITES<sup>14</sup> notamment. Pour ce type de matériaux, dans le cas où des alternatives sont possibles, l'utilisation du matériau d'origine n'est pas envisagée.

Pour la collection des musées de Dunkerque évoquée précédemment, et pour laquelle nous poussons aujourd'hui les investigations, ce sera surtout sur la nature et le diamètre des cordes à restituer que nous allons concentrer la suite de notre travail. Les instruments sont pourvus aujourd'hui d'une corde épaisse commune pour tous, issue d'une campagne générale de ré-encordage réalisée dans les années 1990, et dont l'aspect ne correspond pas à la nature des cordes normalement présentes sur les instruments.

Nous nous intéresserons également aux formes, tailles et aspects des chevalets et autres capodastres manquants sur plusieurs des instruments, afin de les compléter.

<sup>14</sup> Convention sur le commerce international des espèces de faune et de flore sauvages menacées d'extinction, dite CITES.



**Figure 18** Mise en teinte des chevilles en résine réalisées par moulage. © Esther Jorel.



**Figure 19** Chevillier après restitution des chevilles en résine. © Esther Jorel.

## Le cas particulier d'une importante restauration esthétique. Adapter le traitement à l'attribution de valeurs spécifiques

Les recherches effectuées autour d'un instrument peu documenté et peu connu sont fondamentales pour comprendre sa mise en œuvre. La recherche historique et de provenance de ces objets est un aspect tout aussi important, car il permet de déterminer les valeurs qui lui sont associées et d'en établir une échelle (Appelbaum, 2007).

La recherche de provenance d'un bien culturel n'est pas toujours évidente car, si dans certains cas les éléments sont présents à l'inventaire d'acquisition, c'est loin d'être toujours le cas. De plus, le nom d'un donateur, d'une mission ethnographique ou de la personne qui l'a menée n'indique pas clairement le contexte de l'acquisition, qui représente une part importante et complexe dans la compréhension et la communication autour de ces objets.

Mon travail de mémoire de fin d'études, réalisé en 2021 au laboratoire de recherche et de restauration du musée de la Musique, a été l'occasion de me pencher dans le détail sur la provenance d'un instrument en particulier, sur son histoire matérielle et les causes de ses dégradations.

Cette expérience aura été l'occasion de réfléchir à une proposition de traitement adaptée, au regard des valeurs attribuées à l'objet et à la décision de restauration esthétique de l'instrument plutôt que fonctionnelle ou simplement curative. Dans le cas de la restauration de ce *santur*, c'est la mise en œuvre d'un matériau de substitution pour le décor de nacre et d'os qui a permis de répondre au mieux aux objectifs de la restauration.

La cithare *santur* E.1490 (fig. 20) fait partie d'une collection de 21 instruments iraniens réunie par Alfred Jean-Baptiste Lemaire (1842-1907)<sup>15</sup> en 1893. D'abord musicien dans l'armée française, Alfred Jean-Baptiste Lemaire devient directeur général des musiques de l'armée persane, en 1868, et professeur de musique au sein de la première institution d'études supérieures d'Iran, le *Dar al-Fonun*. Il y composera notamment l'hymne officiel iranien *Salamati-ye Shah* (1873-1933).

En 1885, Lemaire réalise une étude des instruments traditionnels persans, publiée dans l'ouvrage *La Musique chez les Persans* de Victor Advielle. Dans cet ouvrage, l'auteur formule la requête que ces instruments méconnus en France soient collectés pour le Musée instrumental du Conservatoire de Paris. C'est en 1893 que cette collection d'instruments intégrera celles du musée, après une escale de quelques mois dans les salles de l'exposition d'art musulman qui se tient à Paris la même année (Catalogue de l'*Exposition d'art musulman*, 1893).

<sup>15</sup> « Alfred Lemaire (1842-1907) », Data BNF [en ligne], consulté le 10 février 2021.



**Figure 20** Santur E.1490 avant interventions. © Charles d'Hérouville.

La cithare *santur*<sup>16</sup> de cette collection présente un décor singulier dont les motifs géométriques et floraux de nacre et d'os, très rares sur ce type d'instrument, semblent attester de sa présence à la cour d'Iran<sup>17</sup>. De plus, il a été possible d'affirmer, après une série d'analyses et d'échanges<sup>18</sup>, que l'instrument a bien été joué. Les traces d'usage sont d'une grande importance historique : il ne s'agit pas ici d'un instrument richement décoré pour l'export mais de l'outil d'un musicien de cour. D'autre part, sont conservés, sur les chevilles métalliques, des fragments de cordes en laiton. Vraisemblablement d'origine, ces fragments présentent une importance matérielle et nous renseignent également sur la manière dont les cordes sont enroulées autour des chevilles.

C'est la valeur historique liée à la spécificité de son décor, aux traces de jeu et aux fragments de corde conservés qui prime dans le cas de cet instrument. Une restitution des éléments composant le système de jeu (sillots, cordes, chevalets) semblait donc inadaptée ; mais le choix de restituer le décor pour rendre à l'instrument sa lisibilité esthétique paraissait ici tout à fait justifié.

Nous avons pu échanger, sur les questions de restitution du décor, avec le musée de la Musique de Téhéran<sup>19</sup>, car il nous semblait important dans notre démarche et vis-à-vis du contact que nous avons su nourrir au cours de ce travail, de consulter nos collègues pour qui cet instrument présente une valeur historique d'autant plus importante que le *santur* est originaire d'Iran et qu'il est un rare – peut-être même unique – témoignage de cette facture. Être en accord sur ce point nous a vivement encouragés dans la prise de décision (Jorel, 2021).

<sup>16</sup> La cithare sur table *santur* est un instrument trapézoïdal à soixante-douze cordes métalliques tendues parallèlement à la table d'harmonie.

<sup>17</sup> D'après les comparaisons d'instruments dans les collections publiques européennes, qui comptent très peu de *santur* de l'époque qadjare, et d'après les échanges avec Mohammad Reza Sharayeli, conservateur et ethnomusicologue au musée de la Musique de Téhéran, cet exemplaire est le seul à présenter un tel décor.

<sup>18</sup> Avec le musicien et spécialiste du *santur* et de la musique iranienne Hassan Tabar, notamment.

<sup>19</sup> Mohammad Reza Sharayeli, conservateur et ethnomusicologue.

Pour restituer le décor de l'instrument, à environ soixante pour cent lacunaire, il n'était pas envisageable d'utiliser de la nacre ou de l'os véritable. La restitution devait être identifiable et sans dommage pour les matériaux d'origine.

Nous avons donc procédé à la recherche d'un matériau de substitution, visuellement satisfaisant, répondant au cahier des charges, et auquel nous avons ajouté la contrainte d'une recherche de formulation excluant tous les solvants ou autres matériaux toxiques. Nous avons ainsi restitué le décor à l'aide de feuilles de fausse nacre, réalisées à base de pigments, de liant protéinique et de papier japonais, découpées et ajustées aux emplacements des lacunes, ne laissant ainsi aucune place à l'interprétation (fig. 21).



**Figure 21** Application des éléments ajustés de fausse nacre dans les lacunes du décor. © Esther Jorel.

Si la restitution est visuellement importante, elle reste néanmoins minimale, dans le sens où elle est non invasive, totalement réversible et identifiable (fig. 22).





Figure 22 Vue latérale du *santur* après restitution du décor. © Esther Jorel.

## Conclusion

L'étude et la restauration des instruments de musique des collections non européennes est sans aucun doute un travail sur le long terme. L'œil s'affûte à l'étude des instruments et les connaissances acquises permettent d'identifier plus rapidement les cohérences et incohérences de facture. De même, la capacité à s'adapter aux caractères composites des instruments s'améliore et se précise.

Finalement, les recherches organologiques nous permettent de déterminer les objectifs de restauration les plus adaptés d'après les informations dont nous disposons aujourd'hui, en gardant à l'esprit que les objectifs de valorisation pourront changer dans le futur et que nos interventions devront être aisément identifiables et retraitables.

Quant à la question complexe de la restauration du jeu, moins abordée pour les instruments des collections non-européennes, mais néanmoins importante dans la mesure où la signification de l'objet réside dans sa capacité à produire du son, elle n'implique en réalité pas seulement le caractère matériel de l'objet.

Pour restaurer le jeu d'un instrument, il faut déterminer, au-delà de sa capacité matérielle à recevoir une telle intervention, les intérêts que cela présente, la demande, la possibilité que celui-ci à d'être joué par un musicien ou une musicienne. Aussi, chaque spécificité des instruments nécessiterait l'intervention experte d'un facteur spécialisé.

On favorisera donc *a priori* des instruments modernes pour présenter le jeu à un public, plutôt que la remise en état de jeu d'instruments anciens, pour beaucoup très abîmés et dont l'importance historique, matérielle, esthétique, prime sur le son qu'ils pourraient produire.

## Références bibliographiques

**Anonyme** (1893), *Exposition d'art musulman, catalogue officiel*, Paris, A. Bellier, 10 p.

**Advielle V.** (1885), *La musique chez les Persans*, Paris, Chez l'auteur, 21 p.

**Appelbaum B.** (2007), *Conservation treatment methodology*, Oxford, Butterworth-Heinemann/Elsevier, 472 p.

**Barclay R.** (1990), « Conservation ou restauration : projet d'un code éthique concernant la conservation des instruments de musique dans les collections publiques », *Crescendo*, N° 34.

**Berner A., Van der Meer J.H., Thibault G.** (1967), *Preservation & restoration of musical instruments. Provisional recommendations by the CIMCIM*, London, Evelyn, Adams & Mackay, 76 p.

**CIMCIM** (1993), *Recommendations for the conservation of musical instruments: an annotated bibliography*, [en ligne], 19 p. CIMCIM. Disponible sur : [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/cimcim/pdf/Publication\\_No.\\_1\\_\\_1993\\_\\_Recommendations\\_for\\_the\\_conservation\\_of\\_musical\\_instruments\\_in\\_collections.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cimcim/pdf/Publication_No._1__1993__Recommendations_for_the_conservation_of_musical_instruments_in_collections.pdf) (consulté le 4 juillet 2021).

**Chouquet G.** (1993), *Le musée du Conservatoire de musique*, Genève, Minkoff, 170 p.

**Depagniat M., Vaiedelich S.** (2007), « Le constat d'état au musée de la Musique : de l'état de l'objet à celui de la fonction », dans ARAAFU (dir.), *L'exposition temporaire face à la conservation préventive et Constats, diagnostics, évaluations : la conservation préventive en action*, actes des IX<sup>es</sup> et X<sup>es</sup> Journées-débats du master de Conservation préventive (Paris, 3-4 juin 2004; 14-15 juin 2006), Paris, ARAAFU, (coll. CRBC-Cahiers techniques, 15), p. 104-106.

**Gétreau F.** (1996), *Aux origines du musée de la Musique : les collections instrumentales du Conservatoire de Paris 1793-1993*, Paris, Klincksieck, Réunion des musées nationaux, (coll. Domaine musico-cologique, 18), 798 p.

**Girard-Muscagorry A.** (2021), « Sanzamanía : une collection de 300 lamellophones africains rejoint le musée de la Musique » [en ligne]. *Le Magazine Cité de la musique-Philharmonie de Paris*, publié le 15 juin 2021. Disponible sur : [Sanzamanía : une collection de 300 lamellophones africains rejoint le Musée de la musique | Philharmonie de Paris](#)

**Jorel E.** (2021), *Étude et conservation-restauration du santur persan E.1490 de la collection Alfred Jean-Baptiste Lemaire du musée de la Musique. Recherche d'un matériau de substitution naturel pour la restitution du décor de nacre et d'os*, mémoire de master 2 Conservation-restauration des biens culturels, université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

### L'auteur

**Esther Jorel** Conservatrice-restauratrice indépendante, diplômée du master CRBC en 2021, Esther Jorel est spécialisée dans la restauration d'objets en matériaux organiques et a travaillé à plusieurs reprises au musée de la Musique-Cité de la musique-Philharmonie de Paris, où elle participe notamment à la campagne de restauration de la collection des instruments de musique du monde, qui fera prochainement l'objet d'un raccrochage. [jorelesther.crbc@gmail.com](mailto:jorelesther.crbc@gmail.com)