

RESTAURER L'ÉPHÉMÈRE ?

Denis Guillemard

Résumé

Comme il y a une restauration dédiée aux objets matériels il y en a une pour les objets immatériels, telle la musique. La restitution de l'univers sonore d'une musique, orale ou écrite, altérée ou disparue, demande de disposer des instruments en état pour produire un son adéquat, mais aussi d'avoir accès aux intentions et aux circonstances à l'origine de la manifestation sonore, à condition de connaître l'intégrité originelle, à partir de laquelle une restauration est possible.

Abstract As there is a restoration dedicated to material objects there is also one for immaterial objects, like music. The restitution of an oral or written, altered or lost music soundscape requests to have instruments in working order to produce adequate sound, but also to have access to the intentions and the circumstances behind the sound expression, providing the original integrity from which a restoration is possible is known.

Resumen Como hay una restauración dedicada a objetos materiales, la hay para objetos inmateriales, como la música. La restitución del universo sonoro de una música, oral o escrita, alterada o desaparecida, pide que se disponga de instrumentos en estado de producir el sonido adecuado, pero también tener acceso a las intenciones y a las circunstancias al origen de la manifestación sonora, a condición de conocer la integridad original a partir de la cual una restauración es posible.

Mots-clés restauration de l'immatériel, altération de la musique, interprétation musicale.

Les changements que subissent les objets limitent leur compréhension et troublent leur mode d'existence. La restauration leur permet d'être à nouveau visibles ou audibles et accessibles, de renouer le lien entre leur passé et notre présent. Les objets ont ainsi une double relation au temps. La première articule le présent au passé où l'objet témoigne de la persistance de ce passé dans notre présent. La deuxième concerne la façon dont nous recevons, avec les codes et les valeurs de notre temps, les codes et les valeurs de l'époque qui généra ces objets. Nous entretenons avec eux une relation à la fois éloignée et proche. Les objets du passé nous sont éloignés par leur altérité mais proches par la suture que leur présence permet avec ce passé. La question est de savoir sur quoi nous devons faire porter la preuve de la sincérité du lien.

Les modes d'existence du patrimoine

Il y a deux sortes de régime sous lesquels existent les objets. Certains entrent dans la catégorie du patrimoine matériel, dont la forme persistante reçoit tous les signes de la patrimonialité. D'autres, informels, existent en dehors des contingences physiques, mais leur manifestation

est cependant matérielle, comme l'admet la définition de l'UNESCO : « On entend par patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés »¹. Les deux productions d'objets se différencient par un mode de concrétisation propre. Il est permanent quand il s'agit d'objets dont la forme pérenne permet au présent de témoigner de leur origine, mais il est éphémère quand leur mode d'apparition est lié à des pratiques transitoires et évolutives. Dans ce cas, les objets peuvent disparaître quand ils ont atteint les fins pour lesquelles ils ont été conçus (une recette, une chorégraphie ou une musique). Ils ont épuisé l'intention informative sur leur origine et leur processus de création mais ils peuvent être réitérés autant que de besoin ou, du moins, tant que les moyens pour le faire sont disponibles et que la tradition est capable de réunir les conditions de leur actualisation.

Ce qui diffère et fonde le mode d'existence des deux types d'objets, ce n'est pas leur tangibilité ou non, mais le moment de leur apparition. Pour certains, comme les monuments, il est dans le passé et il dure dans le présent pour en témoigner. Nés dans le passé, ils viennent jusque dans le présent *re-présenter* ce passé. Pour d'autres, comme la musique ou la danse, ils partent d'une expérience présente (récits, concerts, chorégraphies, chants) pour se matérialiser dans des objets qui révèlent *hic et nunc* leur présent passé. C'est une manifestation éphémère que l'itération fait perdurer. Dans les deux cas, ce n'est pas tant une question de matérialité que de temporalité, d'ancienneté que de modalités d'apparition qu'il convient d'examiner pour les distinguer et les caractériser. Une grande partie des critères qui définissent le patrimoine immatériel s'appliquent aussi au patrimoine matériel et ce dernier, pour exister, doit également satisfaire des caractères qui ne sont pas en opposition binaire avec l'immatériel. Dans tous les patrimoines, de quelque façon que l'on considère leur régime, « la dimension immatérielle prévaut » (Luxen, 2011). Mais les opposer l'un à l'autre ne règle pas la coexistence de ces temporalités, particulièrement quand il s'agit de les activer ou de les restaurer (Guillemard, 2018, p. 21-29).

La restauration des objets matériels, dégradation tangible

La permanence et l'éphémère sont deux manières d'envisager les rapports au temps. La persistance des choses qui leur permet de continuer d'être en s'adaptant ou d'évoluer à chaque instant et ce qui, au contraire, entretient un parcours continu d'existence, représentent les différentes façons de s'installer dans la durée. Les forces qui entraînent la destruction, la ruine et la disparition n'ont pas empêché l'éventualité d'un retour possible, d'une itération manifestée par la présence d'un préfixe qui signifie ce mouvement contraire qui, soit détruit ce qui a été fait (reconstruction) soit, au contraire, rétablit un état antérieur (restauration). Face à un objet dégradé, lacunaire ou dénaturé, se présente une alternative : ne pas restaurer (pourquoi) ou restaurer (comment). Devons-nous laisser l'objet en l'état comme le prônait Ruskin dans les *Sept lampes de l'architecture* (Ruskin, 1987) ou bien intervenir soit en escamotant les effets du temps, soit en les laissant visibles? Les objets sont conçus dans une forme finie que le temps et la transformation de la matière, en s'altérant ou se dégradant, rend

¹ Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, (2003), UNESCO, article 2 : Définitions.

incomplète. Mais même incomplets, les objets n'échappent pas à l'« intention formative » du processus de production originel (Pareyson, 2007, p. 38 et 60) qu'ils soient artistiques ou non. Dans leur visée utilitaire, quand ils sont issus du monde pratique, ou dans leur fonction esthétique ou symbolique, quand ils viennent du monde de l'art, ils se présentent chacun à sa façon dans la réussite de leur fin. Dans tous les cas, un résultat est en adéquation avec ce que l'on attend de lui quand il se manifeste sous une forme dont toute soustraction ou modification porte atteinte à l'authenticité en tant qu'unité et totalité. Toutes les parties sont en connexion les unes avec les autres et le tout concourt à la cohérence des parties : « les relations que les parties ont entre-elles ne font que refléter la relation que chaque partie a avec le tout : l'harmonie des parties forme l'entier puisque le tout fonde leur unité » (Pareyson, 2007, p. 119).

Il y a cependant une progression de l'état de dégradation jusqu'au point où la matière de l'objet se dérobe à l'intention de l'auteur et donc à l'*attention* de celui qui voudrait se l'approprier. Elle devient tributaire du hasard, de l'accident et de l'imprévisibilité des changements et la finalité de l'intention initiale est à son tour altérée. La restauration peut rechercher un mythique état originel disparu, ce que prétend faire la restauration dite illusionniste ou, au contraire, agir comme l'un des vecteurs dans la perception de l'objet transformé, ce qui est le propre de la restauration minimaliste ou non-illusionniste. Mais garder visible l'aspect des objets vieillissés ou dans un état lacunaire les éloigne des intentions de leur origine. Le changement d'aspect ou de structure, occasionné par la dégradation, entraîne un désordre qui se manifeste par la dissociation de l'unité et la division du tout. Mais, même fragmenté, le tout appelle les parties individuellement, chacune renvoyant au tout. Tout fragment renvoie à cette totalité qui reste présente, tant qu'en la forme subsiste assez de matière pour l'évoquer. L'ampleur de la restauration devra tenir compte de cet appel du tout, qui se manifeste dans toute restauration pour que la forme survivante accepte et intègre ses apports.

Altération de l'intangible

La musique existe de deux façons. L'une sous la forme de l'oralité, la plus naturelle et la plus répandue dans le monde, alors que l'autre utilise un codage musical écrit pour se perpétuer et concerne surtout la musique occidentale². Mais il n'y a pas de dualisme entre les deux et des formes orales cohabitent avec des musiques écrites : « Les limitations des systèmes de notation font en sorte qu'il existe une tradition orale à l'intérieur de la tradition écrite : tout n'est pas dit sur le papier ou le support » (Orea, 2011, p. 25), comme le montrera le baroque des XVII^e et XVIII^e siècles et la part qu'il fait aux techniques de l'improvisation et de l'ornementation. Forme immatérielle la plus radicale, un énoncé oral n'existe en effet que dans le moment de son énoncé. Une musique non écrite ne peut se perpétuer que dans l'itération de ce moment. C'est donc une double intangibilité : celle de la mémoire et celle de la restitution. Pour que la transmission orale opère, il doit y avoir un émetteur et un récepteur *en présence* :

² Les musiques orales se retrouvent sur l'ensemble du globe sans aucune exclusive géographique ou ethnique, aussi bien dans les cultures non occidentales africaines, océaniques et asiatiques que dans la culture rurale et populaire d'Europe et d'Amérique latine. Les musiques écrites concernent principalement l'Occident qui les a systématisées et où elles ont connu un développement considérable, mais aussi dans une moindre mesure l'Orient (Inde, Japon ou Chine) et le monde islamique.

L'oralité est faite pour être vécue, chacun étant susceptible d'apporter des variations et des altérations dans la mémorisation, la réception et, ensuite, dans la restitution.

La musique une fois exécutée disparaît même si elle reste en mémoire et même si elle est enregistrée, car chaque version est une interprétation différente de la précédente. C'est une expérience immatérielle totale. Après l'exécution, il ne reste que la mémoire pour la perpétuer et ce qui est transmis de génération en génération peut se modifier pour se conformer à de nouveaux *habitus* et à l'environnement socioculturel des différentes époques que l'oralité traverse. La tradition est ainsi difficilement situable historiquement, prise entre la permanence et l'évolution et soumise aux aléas des changements puisque, d'après Balandier, « la tradition a deux figures : l'une, passive, qui manifeste sa fonction de conservation, de mise en mémoire; l'autre, active, qui lui permet de faire être ce qui a déjà existé », ce par quoi elle peut perdurer (Balandier, 1988, p. 91). Mais de quelle façon peut-on connaître les évolutions, les adaptations ou les changements d'une musique orale? Sur quelle base définir une intégrité originelle à partir de laquelle une restauration serait possible? Le besoin de noter les traditions orales répond sans doute à cette difficulté d'accéder à une source fiable et « pure », difficulté que n'ont pu pallier les enregistrements, chacun étant une version temporelle parmi d'autres dont l'origine est inaccessible, sachant que « les traditions immuables ont toutes mué avant hier » (Latour, 2005, p. 103). L'authenticité, dont se prévaut la restauration, aboutit ainsi à une fiction en l'absence d'un prototype pérenne attestant d'une ancienneté indiscutable pour servir de modèle : « Rappelons que l'archétype d'une chanson est la version initiale (généralement inaccessible) qu'il faut bien supposer à l'origine des transmissions successives » (Guilcher, 1963, p. 102). Une restauration prétendument à l'identique s'apparenterait plus à une conjecture, voire à une « recreation », qu'au rétablissement fidèle d'un état ancien hypothétique.

Pour le patrimoine musical écrit, l'intégrité est double. Elle se décline en une partie « idéale » ou conceptuelle, qui concerne la façon dont le compositeur a noté ses intentions, et en une partie matérielle (les partitions et les instruments) qui permet de façon éphémère mais réitérable de décrypter la notation et de produire les sons qui lui correspondent. La première partie peut-elle se dégrader, se transformer et par conséquent recevoir une restauration? Les deux instances sont interdépendantes tant que nous les destinons à produire un effet sonore. Un instrument destiné à la contemplation ne sera pas concerné et restera un témoin muet comme parangon d'une facture et non d'une musique. De son côté, une œuvre musicale existe toujours en puissance sur la partition où elle est notée, mais elle ne devient effective que dans le segment de temps où la production du phénomène sonore se produit. C'est le moment où l'œuvre musicale apparaît concrètement et atteint la fin pour laquelle elle existe (Ingarden, 1989; Chassagnette, 2018, p. 4). Dans la traduction sonore d'une intention, en rendant audible une tradition orale ou la lecture d'une notation à travers l'itération du jeu des instruments, l'interprète apporte un degré de création et de variabilité à l'exécution musicale.

Cela a donné lieu à une doctrine spécifique de la remise en état des instruments de musique, entre restauration et réparation, qui intègre la fonction de l'objet, l'état de jeu, les caractéristiques acoustiques et la qualité du son produit à restituer. Ces questions rejoignent celles plus immatérielles sur la façon d'interpréter l'intention du compositeur, d'en restituer les circonstances et les conditions dans lesquelles se recevait la musique ancienne : « La reconstitution de musiques du passé n'est pas qu'une affaire de manuscrits : elle oblige à reconstituer une écoute (et un jeu, des voix, des tours de gosier et de main), révélant tout le travail qu'il faut pour rendre le passé présent » (Hennion, 2011).

En réunissant les conditions pour permettre dans la durée leur répétition, la tradition permet aux œuvres de traverser les époques, de perdurer et de survivre à leur compositeur (Hennion, 2011). Par cela, l'objet musical immatériel est réputé ne pas s'altérer avec le temps puisque l'itération toujours possible à partir d'une oralité ou d'une notation en assurerait la longévité et la transmission. Nous pouvons cependant y reconnaître des processus de changement et d'altération, non seulement de la mémoire, des partitions ou des instruments, mais aussi de l'interprétation et de la transcription de l'idée à l'origine de l'objet sonore. Comme le note Colas Gallet, il n'est pas intuitif de penser que le contenu immatériel d'une musique peut s'endommager (Colas Gallet, 2023, p. 3). Si, pour Cometti « c'est un abus de langage de parler de restauration dans un grand nombre de cas, [car] on ne restaure pas une œuvre musicale ou une pièce de théâtre » (Cometti, 2015, p. 93), puisque la toujours possible itération de la musique ancienne la préserverait de la dégradation et de la restauration. Pourtant, plus nous nous éloignons d'une époque, plus les musiques subissent l'empreinte du temps qu'elles traversent, plus elles s'endommagent, les modifiant et nous les rendant étrangères dans leur forme initiale. De la même façon qu'il est impossible de rétablir la matière originelle d'un objet matériel (toute dégradation est irréversible), il est tout aussi impossible de restituer dans son état originel une forme musicale sans extrapoler à partir de quelques indices et sans la certitude d'être exact.

À cela plusieurs vecteurs d'altération concourent, dont le principal est l'interprétation musicale, qui suit l'évolution des instruments et des modes, en s'écartant des formes sonores originelles, les altérant au point de les rendre parfois difficilement audibles en fonction de l'altérité provoquée par la distance historique. D'autres facteurs de dégradation peuvent aussi affecter une œuvre sonore en modifiant les conditions de restitution ou l'intégrité de la conception d'origine, l'altérer ou la dégrader par amputations, modifications ou ajouts non autographiques. Mais on ne peut pas parler de *dégradation* si les modifications sont voulues par le compositeur, produisant plusieurs versions d'une même œuvre. Une comparaison peut être faite avec les repentirs en peinture, qui sont la marque des hésitations propres au processus créatif qui cherche à réaliser les « conditions de satisfaction d'une intention » (Searle, 1985, p. 103).

Restaurer la musique ?

Chaque « restitution historiquement informée »³ d'un univers sonore a besoin de *réparer* les instruments qui en produiront les sons, mais aussi de *restaurer* l'intention de celui qui en a fait la notation, c'est-à-dire restituer les moyens et les fins que visait un compositeur tels que nous pouvons les établir à partir d'une partition et des circonstances qui la susciterent. Car restituer une musique ce n'est pas vouloir connaître ce qui s'est passé dans l'esprit d'un artiste, mais c'est comprendre les circonstances qui l'ont amené à penser ce qu'il a créé (Baxandall, 1991, p. 179-180). C'est aussi analyser les moyens qu'une époque a utilisés pour interpréter et traduire en sons les intentions des compositeurs (pratiques et configuration des ensembles musicaux, jeux des instruments, lieux des concerts...). Cela entraîne

³ L'« interprétation historiquement informée » est un mouvement d'interprétation musicale apparu au xx^e siècle cherchant à respecter les goûts musicaux des époques antérieures et des intentions originelles des compositeurs par le biais de l'utilisation d'instruments d'époque, ou de copies, et d'un travail important sur l'interprétation, l'ornementation, les diapasons et les tempéraments utilisés, etc. Ce n'est pas une reconstitution fantaisiste, mais au contraire une démarche archéologique et historique fondée au service d'une expérimentation.

de considérer les *habitus* à l'origine de l'œuvre, la façon de les interpréter et de les écouter. Ainsi, la restauration ne *restituerait* pas uniquement les conditions d'audition à travers les instruments, mais elle *réparerait* aussi le fonctionnement esthétique, sémiotique, notationnel, contextuel, prévu dans la conception de l'objet sonore et dans son mode d'existence. La restauration porte donc sur un objet voulu complet dans sa forme, c'est-à-dire qui existe comme un tout, révélateur d'une intention et des codes compositionnels d'une époque.

Mais les œuvres inachevées ne répondent pas aux mêmes critères. Leur incomplétude est la conséquence d'une intention interrompue par volonté, nécessité ou accident, dont on ne peut pallier le manque sans produire un pastiche ou un faux. L'état d'inachèvement de ces œuvres est leur « façon d'être des œuvres », par lequel elles sont identifiées. Leur état n'est pas la conséquence d'une dégradation et la *complétion* qui peut en être faite n'est pas de la restauration. La 8^e de Schubert ou même l'hypothétique 10^e de Beethoven ainsi que celle de Mahler, le *Requiem* de Mozart, la *Turandot* de Puccini et bien d'autres, même complétées par d'autres compositeurs, fussent-ils aussi prestigieux que Berio, resteront définitivement inachevés, sans que ces contributions puisse être qualifiées de restaurations : ce sont des créations complètes ou partielles à partir de fragments et de notes, un complément qui est une excroissance de la partie originale. C'est la version de tel ou tel, plus ou moins réussie, plus ou moins fidèle ou documentée, qui est interprétée et connue sous cette appellation pour distinguer celle de l'auteur de celle de celui qui réalisa l'adjonction⁴. Ce n'est pas une restauration mais l'« instauration » d'un nouvel état de l'œuvre qui peut continuer d'exister dans sa forme jugée incomplète mais néanmoins originale⁵. La complétion n'affecte pas la partition, qui reste ce qu'elle est malgré l'ajout, qui peut ou non être jouée⁶. C'est ce que va proposer Berio pour la complétion de la 10^e symphonie de Schubert : une restitution sonore différenciée entre l'original et l'adjonction : « [...] compléter la *Symphonie* comme Schubert l'aurait fait lui-même [est une] curieuse forme de mimétisme, semblable à ces anciennes restaurations de peinture, parfois responsables de dommages irréparables, comme en témoignent par exemple les fresques de Raphaël à la Farnesina de Rome. Tout en travaillant sur les esquisses de Schubert, je me suis proposé d'appliquer les critères modernes de restauration qui s'efforcent de « rallumer » les couleurs d'époque sans pour autant cacher les atteintes du temps et les vides inévitables dont souffre l'œuvre, comme c'est le cas de Giotto à Assise »⁷. Berio ne cherche pas à imiter le style de Schubert mais, au contraire, ne faisant pas de la restauration car il ne réintègre pas des notes disparues, il propose une véritable « interprétation » de ce style selon ses propres codes de composition pour compléter la partition originale. Il introduit ainsi une adjonction qu'il instaure en se démarquant sans être étrangère à la forme originale. Le manque de l'incomplétude est réintégré à l'ensemble pour créer une continuité identifiable et unir les deux parties.

⁴ Une grande marque chinoise de téléphonie utilisa l'intelligence artificielle pour compléter le 8^e symphonie de Schubert.

⁵ Telle la technique japonaise du kintsugi qui, à partir de laque et de feuilles d'or, comble le vide d'une lacune ou d'une brisure pour retrouver l'intégralité de la forme d'un vase sans effacer la trace de l'usage, ne laissant aucun doute sur sa complétude réelle.

⁶ C'est ce que choisit de faire Toscanini lors de la première posthume de *Turandot* en 1926. Arrivé à la mort de Liù où s'achevait alors l'opéra, il posa sa baguette et annonça la fin de la représentation, là où Puccini avait arrêté son travail.

⁷ Berio L., « Rendering, note de l'auteur », Centro studi Luciano Berio, 1990, cité par Colas Gallet (2023, p. 21).

Il est possible également de faire *revivre* des formes musicales disparues depuis l'Antiquité ou le Moyen Âge. Mais le son ainsi reconstitué ou même recréé est conjectural et s'appuie sur des indices archéologiques, des textes, des descriptions ou une iconographie dont on suppose la congruence avec un original supposé et que littéralement on *représente* (rendre présent à nouveau).

Pour qu'il y ait une restauration il doit y avoir, pour se distinguer des restitutions, une forme existante plus ou moins intacte, qui joue le rôle d'une matrice pour compléter les manques ou combler les lacunes et rétablir une partie de quelque chose qui existe partiellement et qui a subi un changement *non-autographique*. C'est ainsi que Patricia Brauner et Damien Colas Gallet ont-ils pu reconstituer la partition de *Conte Ory* de Rossini. Rendue très lacunaire, cette partition a été complétée à partir des fragments encore présents dans le dos de la reliure d'une partition originale et par les doublures ou itérations propres à l'écriture homophonique : « Dans pas moins de quatorze parties séparées du matériel d'orchestre sont apparus les fragments de mesures manquantes que j'ai pu replacer, à la façon des pièces d'un puzzle, dans la partition » (Colas Gallet, 2023, p. 18-19).

Le changement n'aboutit pas toujours à une disparition ou à une oblitération mais peut altérer la façon de se manifester de l'œuvre. La musique baroque n'a jamais cessé d'être interprétée au fil du temps selon des modalités qui l'éloignèrent notablement des conceptions d'origine. À partir des années 1970⁸, à travers la remise en jeu d'instruments d'époque ou de copies fidèles, le retour des cordes en boyau animal et la relecture des partitions originales au regard de l'évolution des connaissances historiques sur la façon de jouer, de phraser, de chanter, de recevoir ces musiques proches de l'époque où elles furent créées, furent rendues possibles des *implémentations restaurées*⁹ des œuvres originales, rejouées selon les conditions anciennes restituées¹⁰. Mais savoir à quel niveau d'exactitude ces reconstitutions conjecturales sont-elles par rapport à l'époque d'origine est incertain, au même titre que reste incertaine la validité de toute itération dans les autres domaines. On ne saute pas par-dessus son époque et toute restauration est datée. La vérité ou la justesse qui définissent l'authenticité

⁸ C'est aussi à cette époque que naît le mouvement revivaliste des musiques et des danses de tradition orale, s'accompagnant d'un travail de collecte aux sources de ces traditions, ayant mené à une renaissance de la musique traditionnelle (Colleu *et al.*, 1996, p. 408-500; Ginouvèze, Bonnemason, 2002, p. 60-65). La création du patrimoine culturel immatériel a relancé l'intérêt pour les cultures populaires permettant, par exemple, d'y inscrire le fest-noz breton.

⁹ « L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de la réalisation (exécution). Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. [...] La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. [...] Dans "implémentation" j'inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner » (Goodman, 1996, p. 54-55). La musique doit être à la fois écrite (notée) et jouée pour être implémentée et exister. On peut ajouter que les œuvres peuvent aussi à certains moments être restaurées pour permettre une nouvelle implémentation et fonctionner en étant de nouveau lisibles ou audibles et d'en reconnaître la valeur artistique ou patrimoniale (Brandi, 2011, p. 12).

¹⁰ Les mêmes recherches sont réalisées par des acteurs sur les textes classiques déclamés selon les règles de la prononciation oratoire du XVII^e siècle, comme Vincent Dumestre et Eugène Green, dans Robert de Visée et Théophile de Viau : *La Conversation*, en 1999, ou Eugène Green dans Bossuet, *Sermon sur la mort* en 2002 ou encore en 2004, pour le théâtre, avec la comédie ballet du *Bourgeois gentilhomme* redonné dans les conditions de jeu de l'époque de Molière et de Lully par Vincent Dumestre et Benjamin Lazar. Toutes ces reconstitutions sont éditées sous le label : DVD Alpha Productions.

ne sont pas constantes car il y a toujours un écart entre les conditions d'exécution musicale de chaque époque. Ressusciter les particularités esthétiques des œuvres, les dispositions mentales et créatrices des compositeurs ou, encore, respecter les conditions historiques d'interprétation et être autant que possible fidèle à une partition sont difficiles à réaliser, peut être impossibles ou même non souhaitables (Allix, 2012, p. 174).

Une authenticité parfaite demande d'intégrer en effet une telle quantité de paramètres, à commencer par la qualité des instruments d'époque, beaucoup moins puissants et précis que ceux de maintenant, dont la reconstitution est nécessairement partielle : « L'idéal d'authenticité totale est inatteignable. On doit par conséquent se contenter d'essayer de recréer *le son* d'époque, c'est-à-dire essentiellement (i) de jouer avec des instruments historiques et (ii) de lire la partition d'origine, en adoptant le style interprétatif du temps » (Allix, 2012, p. 178-179) avec une marge d'approximation vis-à-vis de l'exactitude. Il est ainsi peu fiable de s'appuyer sur les partitions anciennes, celles-ci étant imprécises sur la question du tempo, du rythme, de l'accentuation, du phrasé... donnant à l'interprète beaucoup d'autonomie.

La musique se comprenait comme le résultat d'une co-création entre le compositeur et l'interprète dont il faut, pour reconstituer une version adéquate, de chacun connaître la contribution. Les notations musicales de ces époques étaient « des œuvres ouvertes », elles obéissaient à un régime informel (Eco, 1965, p. 127-140) qui permettaient aux musiciens ou aux chanteurs d'adapter l'œuvre au contexte de son exécution, d'improviser et de tenir compte des goûts que réglaient implicitement les rapports à l'intérieur de la société (Tinkerhess, 2014, p. 14)¹¹. Or, le goût était au xvii^e siècle, par exemple, déterminant dans l'appréciation de la musique et dans la façon de l'interpréter. Il y avait des styles qui représentaient implicitement le bon ou le mauvais goût, le style noble et le style vulgaire, une façon de composer plus mélodique (les Français) ou plus harmonique (les Italiens) (Tinkerhess, 2014). Chacun correspondait à une sensibilité, réelle ou imaginée, mais qui déterminait l'identité des morceaux à interpréter : on était tenu de respecter ces conventions pour faire accepter les compositions. Une hiérarchie s'imposait, qu'il est maintenant difficile de maintenir car elle échappe à nos conceptions des relations sociales. Autant il était inconcevable de jouer sans en tenir compte au xvii^e ou au xviii^e siècle, autant il est accessoire de s'en préoccuper dans une interprétation contemporaine. Les nuances qu'elle introduit dans la façon de jouer des instruments, de les tenir et des postures à adopter sont moins déterminantes aujourd'hui qu'elles ne l'étaient, si ce n'est pour rétablir des conditions de jeu, plus archéologiques ou insolites que musicales, à la recherche de restitutions sonores fidèles (Lachèze, 2022; Weckerle, 2019).

Les sources écrites elles-mêmes n'échappant pas au non-écrit et à l'implicite, il faut se satisfaire de conjectures, d'idées ou d'expérimentations pour « jouer » de ces musiques et en restituer la forme la plus authentique, ou celle que nous pensons l'être dans le sens d'une fidélité *exacte* aux intentions d'un compositeur (Allix, 2012). Mais ce qui importe en dernier ressort, la version la plus juste sera celle qui sera la plus *audible* par les auditeurs, capables d'en apprécier la qualité avec leur sensibilité actuelle. L'évolution du diapason, par exemple, éloigne d'autant l'époque contemporaine des époques plus anciennes. Avant la normalisation, sa fréquence était différente d'un compositeur, d'une ville ou d'un pays à l'autre. La note de référence pour accorder les instruments a suivi une lente transformation durant les deux

¹¹ Ce qui a été mis en lumière par le colloque Le non-écrit et l'implicite dans les sources de musique notée : restitution, édition, interprétation, extrapolations (IReMus *et al.*, 2019).

derniers siècles et, avant qu'elle soit stabilisée, la fréquence du *la* pouvait sonner comme un *fa dièze* ou un *si* selon les lieux et les circonstances. Ainsi, se déterminer sur le diapason idéal pour jouer du Bach est encore débattu et les quelques Hertz de différences peuvent avoir une incidence sur la façon de restituer et d'interpréter aux deux sens du terme : donner un sens et exécuter.

Décider du meilleur son pour jouer une musique est prédéterminé par les habitudes façonnées par deux siècles de pratiques musicales qui conditionnent l'oreille et il s'agit, comme pour les arts plastiques, d'une question de perception et de réception. Il y a loin entre la façon dont une cantate de Bach est écoutée aujourd'hui et celle qu'un paroissien de Leipzig de 1730 écoutait pour se recueillir. Comme les images, la musique a un pouvoir sur les états de conscience et le cadre où l'évènement sonore a lieu a aussi un rôle dans la réception (Hennion, 2011). Le recueillement était favorisé par les tonalités des musiques anciennes plus intimistes et moins éclatantes que celles en usage depuis les romantiques, dont le volume sonore des orchestres correspond au diapason adopté, qui a évolué en relation avec l'apparition d'instruments nouveaux plus puissants ou améliorés. Cependant, jouer la *Messe en Si* de Bach ou *L'Incoronazione di Poppea* avec un orchestre symphonique de cent vingt musiciens offre une audition aussi valable musicalement que celle d'un orchestre baroque de vingt exécutants, chacun correspondant à un mode d'audition lié aux conditions de restitution propre à chaque époque : « à une musicologie rigoriste et prescriptive, qui ne tolérerait qu'un orchestre philologiquement correct, on peut préférer une musicologie ouverte et favorisant la créativité, où des interprétations de *Poppea* sur une reconstitution d'un orchestre italien du XVII^e siècle (Gardiner, 1996) côtoient celles, anachroniques, sur orchestre de la Renaissance (Harnoncourt, 1979), orchestre moderne (Leppard, 1984) et même, pourquoi pas, des adaptations avec batterie et instruments amplifiés, comme l'arrangement vidéo-pop de Michael Torke présenté au Châtelet en 2012... à condition qu'aucune de ces lectures ne s'érige à un moment donné en une tradition unique et immuable » (Colas Gallet, 2023, p. 28).

Mais ce qui distingue chacune de ces *implémentations*, c'est que leur réception donne lieu à une expérience très contrastée du phénomène sonore, certaines étant plus accessibles aux oreilles contemporaines dans leur opulence, bien qu'altérée par rapport à l'audition voulue à l'origine avec un orchestre réduit; alors que d'autres, même si elles sont des « restitutions historiquement informées », demandent une mise en condition préalable pour les recevoir et pour prendre conscience de la distance au passé. La justesse de la restauration est tributaire de la sensibilité d'une époque, de ses désirs, de ses codes et de ses représentations.

En absence de documents précis (et qui n'ont peut-être jamais existé), savoir quel diapason fut utilisé pour créer telle ou telle œuvre reste hypothétique tout autant, par exemple, que de déterminer les tons exactes des couleurs voulues par les peintres des tableaux des écoles classiques, pour lesquels le XIX^e siècle a introduit la *patine* comme le signe de leur ancienneté. Il voulait les voir sous des vernis bruns, dans des couleurs assourdies, en contradiction avec les nombreux traités anciens qui les magnifient. « Comment savoir quelle était l'apparence des tableaux anciens au moment où ils étaient peints? » pouvait ainsi s'interroger Gombrich en 1960 (Gombrich, 1996, p. 47-51). On peut de la même façon s'interroger sur la manière dont les notes inscrites sur une partition pourront être restituées dans le bon format voulu par leur compositeur, après que nous ayons été conditionnés par des années d'interprétations romantiques ou par des interprètes inventifs.

Conclusion

Si les restitutions permettent de retrouver des œuvres musicales, elles n'exemptent pas de s'interroger sur les moyens de les réaliser. Comment donner à entendre les conjectures ou les distorsions ? Comment rendre audible la différence entre l'œuvre réelle notée sur la partition et celle de la restitution et faire apparaître l'écart entre la notation ancienne et sa nouvelle interprétation ? Comment juger dans quelle mesure s'éloigne-t-elle ou se rapproche-t-elle de la « vérité » et de l'authenticité ? Toutes ces interrogations rejoignent celles que nous nous posons pour les objets matériels, mais avec la différence que ces derniers, dotés d'une forme permanente dans le temps et l'espace, ont la possibilité de montrer en contiguïté l'avant et l'après, à la fois l'incomplétude et la restauration. Nous pouvons retrouver cela visuellement dans la publication des partitions au moyen de couleurs, permettant au lecteur d'embrasser d'un coup d'œil la présence des parties manquantes ou altérées. Mais c'est un déchiffrement qui est dans ce cas proposé à l'interprète et non une forme sonore qu'il choisit ou non de suivre.

Mais en dehors de la lecture directe de la partition, pour *entendre* l'écart entre les versions, il est nécessaire de comparer ou de compiler les enregistrements pour apprécier celui qui sera le plus fiable ou semblera correspondre le plus à la temporalité de l'auditeur. Si des versions existent sous des formes sonores différentes, il est évident qu'il est impossible de les jouer simultanément pour apprécier les différences, les altérités ou les conformités. Deux manières d'exister sont donc à l'œuvre : le permanent et le simultané opposés à l'éphémère et la succession. Entre le matériel d'un côté et l'immatériel de l'autre, la restauration, qu'elle rende lisible ou qu'elle rende audible, adapte ses principes en les assujettissant aux identités des œuvres à restituer. Mais dans tous les cas l'objet, qu'il soit formel ou informel, doit apparaître d'une façon ou d'une autre sans laisser de doute sur son état, sa nature, son époque, sa provenance, sous un aspect qui ne soit ni falsifié, ni maquillé, ni caché ou faussé, sur ce qu'il est réellement ou ce qu'il assume être : intact, complété, reconstitué...

Références bibliographiques

- Allix L.** (2012), « L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale », [en ligne], *Savoirs en prisme, normes, marges, transgressions*, N° 2, septembre 2013, p. 173-198, DOI:10.34929/sep.vio2.15. Disponible sur : <https://docplayer.fr/217766287-Savoirs-en-prisme-normes-marges>.
- Balandier G.** (1988), *Le désordre, éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 254 p.
- Baxandall M.** (1991), *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, (trad. de *Patterns of intention*, Yale University, 1985), 232 p.
- Brandi C.** (2011), *Théorie de la restauration*, Paris, Éditions Allia [trad. de : *Teoria del restauro*, Rome, 1963], 144 p.
- Chassagnette A.** (2018), « Entendre la musique du passé : ce que la pratique des instruments anciens peut apprendre aux historiens », [en ligne], *Les Carnets du LARHRA*, N° 1, 2017/2018. Disponible sur : <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=321>.
- Colas Gallet D.** (2023), *Dégradation, restauration et restitution de l'œuvre musicale*, [en ligne], CNMLab. Disponible sur : cnmlab.fr.
- Cometti J.P.** (2015), *Conserver/restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 320 p.
- IReMus, Sorbonne Université, UFR de Musique et Musicologie, Association Musique ancienne en Sorbonne** (org.) (2019), *Le non-écrit et l'implicite dans les sources de musique notée : restitution, édition, interprétation, extrapolations*, Entretiens sur la musique ancienne en Sorbonne, 16^e édition, 6-7 juin 2019.

- Eco U.** (1965), *L'œuvre ouverte*, Le Seuil, (coll. Essais), [trad. de : *Opera Aperta*, Milan, 1962], 326 p.
- Ginouès V., Bonnemason B.** (2002), « Collecter, documenter et valoriser les musiques traditionnelles dans les phonothèques de l'oral », *Bulletin des bibliothèques de France*, N° 47/2, p. 60-65.
- Gombrich E.H.** (1996), *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, [trad. de : *Art and illusion*, London, 1960], 385 p.
- Goodman N.** (1996), *L'art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat, [trad. de : *Of mind and other matters*, 1984], 192 p.
- Guilchert J.M.** (1963), *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris, Mouton, 617 p.
- Guillemard D.** (2018), « Authenticité et patrimoine, l'immobilité changeante », [en ligne], *Nouvelle revue d'esthétique*, N° 21/1. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-1-page-21.htm>.
- Hennion A.** (2011), « Présences du passé : le renouveau des musiques anciennes », [en ligne], *Temporalités*, N° 14. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/temporalites/1836>.
- Ingarden R.** (1989), *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale*, Paris, Christian Bourgois, [Trad. de : *Das Musikwerk*, 1962], 207 p.
- Lacheze C.**, (2022), « Les tenues du violon en Europe, XVI^e-XVIII^e siècles. Identification, implications, restitution », [en ligne], dans Charles-Dominique L. et Pinelli R., (dir.), *Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie*, actes de la journée d'études du 15 novembre 2018, Nice, université Côte d'Azur, p. 73-88. Disponible sur : [hal-03563754](https://hal.science/hal-03563754) <https://hal.science/hal-03563754>.
- Latour B.** (2005), *Nous n'avons jamais été moderne, essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La découverte, 216 p.
- Luxen J.-L.** (2001), « La dimension immatérielle des monuments et des sites », dans Saouma-Forero G. (dir.), *Authenticité et intégrité dans un contexte africain*, Grand Zimbabwe, Zimbabwe, 26-29 mai 2000, Paris, UNESCO.
- Colleu M., Bigot L., Labbé Y.** (1996), *Musique bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez, Le Chasse-Marée/Ar Men, 512 p.
- Orea R.** (2011). « Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale » [en ligne], *Circuit*, N° 21/2. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1005270ar>.
- Pareyson L.** (2007), *Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, Éditions rue d'Ulm, [trad. de : *Estetica. Teoria delle formatività*, 1988], 360 p.
- Ruskin J.** (1987), *Les Sept Lampes de l'Architecture*, Denoël, Paris [trad. de : *The Seven Lamps of Architecture*, 1908], 264 p.
- Searle J. R.** (1985), *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Éditions de Minuit, [trad. de : *Intentionality. An essay in the philosophy of mind*, 1983], 340 p.
- Tinkerhess E.** (2014-2015), *Un instrument de mélodie ou d'harmonie? La viole française, 1685-1750*, (en ligne), travail d'étude, 2^e année de 2^e cycle supérieur, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Disponible sur : <https://www.academia.edu>. Un instrument de mélodie ou d'harmonie? La viole française, 1685-1750.
- Weckerle M.**, (2019), « Facture instrumentale et gestes : éléments pour la restitution historiquement informée du jeu de la clarinette en musique ancienne », *Cahiers François Viète*, N° III/6, p. 109-131.

L'auteur

Denis Guillemard Maître de conférences à Paris 1 Panthéon-Sorbonne de 1982 à 2015. Directeur du master de Conservation préventive du patrimoine de 1995 à 2015. À la retraite depuis 2015. denisguillemard29@gmail.com