

# BRUITS

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE NEUCHÂTEL 2.10.2010 AU 15.9.2011  
OUVERT TOUS LES JOURS DE 10H À 17H SAUF LE LUNDI [WWW.MEN.CH](http://WWW.MEN.CH)



Texpo, une série du MEN qui rassemble l'essentiel des textes et légendes de ses expositions temporaires

Texpo un *Marx 2000*, 1994, 48 p. (épuisé)  
Texpo deux *La différence*, 1995, 64 p.  
Texpo trois *Natures en tête*, 1996, 64 p.  
Texpo quatre *Pom pom pom pom*, 1997, 64 p.  
Texpo cinq *derrière les images*, 1998, 64 p.  
Texpo cinq bis *derrière les images*, 2000, 64 p. (Bordeaux)  
Texpo six *L'art c'est l'art*, 1999, 40 p.  
Texpo sept *La grande illusion*, 2000, 48 p.  
Texpo huit *Le musée cannibale*, 2002, 64 p.  
Texpo neuf *X - spéculations sur l'imaginaire et l'interdit*, 2003, 44 p.  
Texpo dix *Remise en boîtes*, 2005, 64 p.  
Texpo onze *Figures de l'artifice*, 2006, 48 p.  
Texpo douze *Retour d'Angola*, 2007, 80 p.  
Texpo treize *La marque jeune*, 2008, 64 p.  
Texpo quatorze *Helvetia Park*, 2009, 64 p.

Edition	Marc-Olivier Gonseth, Bernard Knodel, Yann Laville, Grégoire Mayor
Rédaction textes	Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville, Grégoire Mayor, Sara Revil, Denise Wenger
Rédaction légendes	Bernard Knodel, François Borel, Olimpia Caligiuri
Traductions	Annemarie Barnes, Colombier; Verena Härri, Bernex
Photographie	Alain Germond
Couverture	François Schuiten, Bruxelles
Concept graphique	Nicolas Sjöstedt, Jérôme Brandt
Mise en pages	Atelier PréTexte Neuchâtel
Impression	Imprimerie Juillerat & Chervet SA, St-Imier

# BRUITS

Texpo quinze

Les publications accompagnant les expositions du MEN sont réalisées avec le soutien de La Loterie Romande.



Tous droits réservés  
© 2010 by Musée d'ethnographie  
4, rue Saint-Nicolas  
CH-2000 Neuchâtel / Switzerland  
Tél: +41 (0)32 718 1960  
Fax: +41 (0)32 718 1969  
e-mail: secretariat.men@ne.ch  
www.men.ch

ISSN 1422-8319



2010

Premier opus d'une trilogie consacrée au patrimoine culturel immatériel (PCI) dans le cadre d'une recherche conduite avec l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel et plusieurs partenaires helvétiques, l'exposition *Bruits* questionne les manières diverses et complexes dont les sociétés humaines appréhendent, organisent, conservent et mettent en valeur ce qui relève de l'immatériel par excellence, à savoir leurs productions sonores.

Mobilisant les notions de bruit, de son, de parole et de musique, l'équipe du MEN rend un hommage critique à ceux qui, à travers l'histoire, se sont attelés à définir ces catégories, à les reformuler ou à les élargir par une meilleure compréhension des systèmes élaborés dans d'autres cultures. Elle interroge la propension de certains acteurs à tirer la sonnette d'alarme dès que pointent à l'horizon les notions de changement, de perte et d'oubli. Plongeant notamment dans les archives du Musée, elle décortique les stratégies et les moyens mis en œuvre afin de transformer certaines productions culturelles en patrimoine et d'en écarter d'autres. Elle fait enfin ressortir les enjeux liés aux détournements, recyclages et appropriations des gisements mis à la disposition de chacun par les nouvelles technologies de la communication.

Développant une série de tableaux inspirés du Nautilus, arche ici échouée entre plage et désert, entre Déluge et Apocalypse, l'exposition invite le public à se frotter au bruit des autres, à percevoir le poids de l'immatérialité et à se projeter dans les futurs incertains du patrimoine sonore et de son contrôle à l'heure de l'Internet.

Als erstes Werk einer dem immateriellen Kulturerbe (IKE) gewidmeten Trilogie im Rahmen einer Studie, die mit dem Ethnologischen Institut der Universität Neuenburg und mehreren schweizerischen Partnern durchgeführt wird, stellt die Ausstellung *Geräusche* die Frage nach den unterschiedlichen und komplexen Ausdrucksweisen, mit denen die menschliche Gesellschaft begreift, gestaltet, bewahrt und zur Geltung bringt, was in den Bereich des Immateriellen schlechthin fällt – ihre Tonerzeugnisse.

Anhand der Begriffe Geräusch, Klang, Wort und Musik würdigt das Team des MEN auf kritische Weise diejenigen, die sich im Laufe der Geschichte mit der Begriffsbestimmung dieser Kategorien sowie deren Neuformulierung oder Erweiterung durch ein besseres Verständnis der in anderen Kulturen geschaffenen Systeme befasst haben. Die Ausstellung setzt sich mit der Neigung bestimmter Akteure auseinander, Alarm zu schlagen, sobald die Begriffe Veränderung, Verlust und Vergessen am Horizont auftauchen. Indem sie die Archive des Museums durchforstet, analysiert sie die Strategien und Mittel, die bestimmte kulturelle

Produktionen in Kulturerbe umwandeln und andere davon ausschliessen. Schliesslich widmet sich die Ausstellung der zentralen Frage der Unterschlagung, Wiederverwendungen und Aneignungen des Fundus, der aufgrund der neuen Kommunikationstechnologien allen Leuten zugänglich ist.

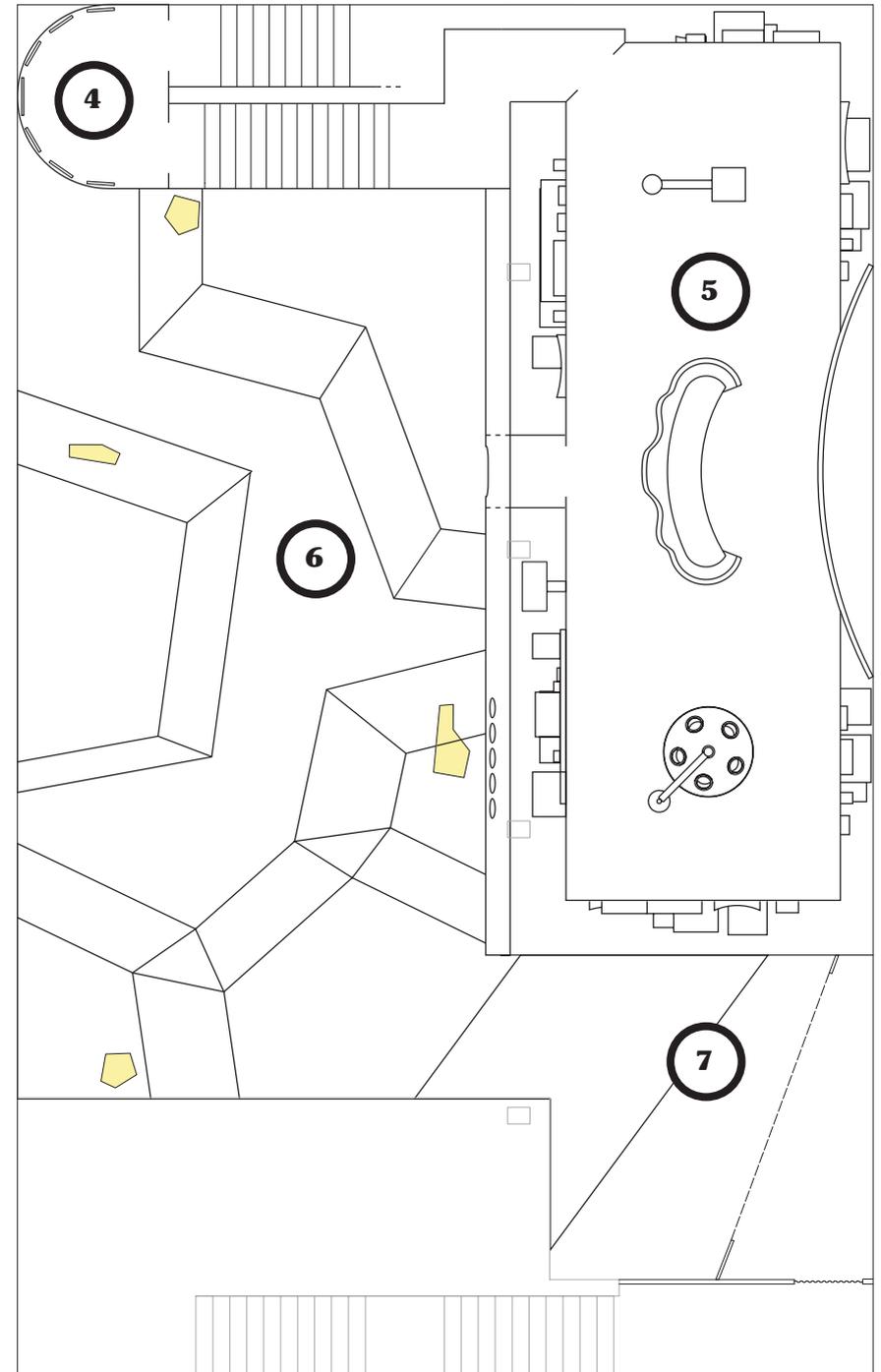
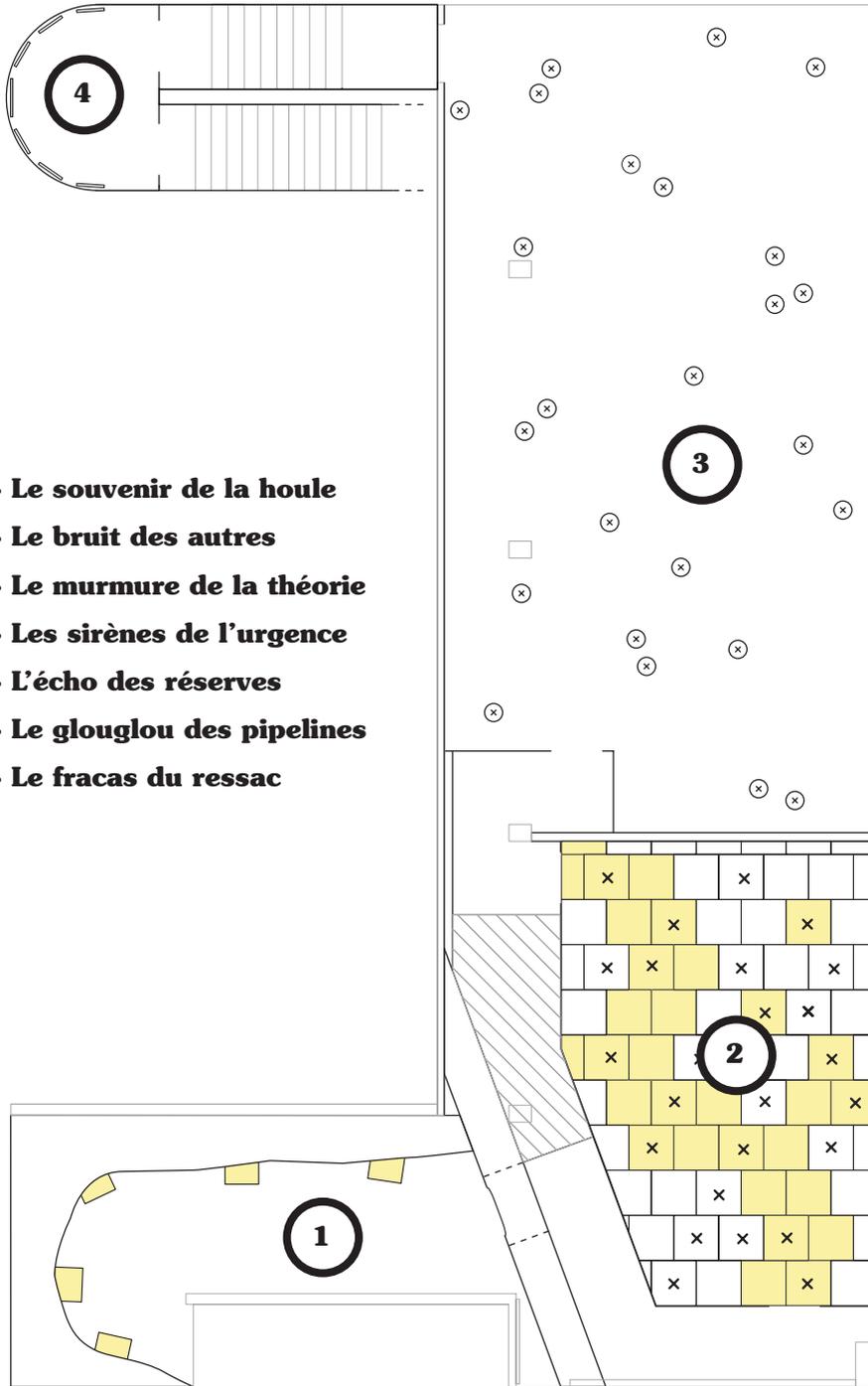
Durch die Gestaltung von Nautilus – einer Arche, die hier zwischen Strand und Wüste, Sintflut und Weltuntergang Schiffbruch erlitt – inspirierter Bilder lädt die Ausstellung den Besucher ein, mit den Geräuschen anderer zu kommunizieren, die Bedeutung der Immaterialität zu erkennen und sich in die unsichere Zukunft des Klangerbes und dessen Kontrolle im Zeitalter des Internets zu projizieren.

The exhibition entitled *Noises* is the first opus of a trilogy dedicated to the Intangible Cultural Heritage (ICH) within the framework of research conducted with the Institute of Ethnology of the University of Neuchâtel and several Swiss partners. It questions the diverse and complex ways in which human societies perceive, organize, preserve and exploit that which falls within the province of the intangible par excellence, namely, their sound productions.

Drawing upon notions of noise, sound, speech and music, the MEN team pays critical tribute to those, who throughout history, have applied themselves to the task of defining these categories, of reformulating them or to expanding them through a better understanding of systems developed in other cultures. The propensity of certain players to sound the alarm as soon as ideas of change, loss or oblivion loom on the horizon is examined. The museum archives are consulted in particular to dissect the strategies and means that are used in order to transform some cultural productions into heritage whilst excluding others. Finally, issues are highlighted that are linked to the hijacking, recycling and appropriation of fields made accessible to one and all through the new communication technologies.

Through a series of pictures inspired by Nautilus, the vessel run aground here between beach and desert, Deluge and Apocalypse, the public is invited to acquaint themselves with the sounds of others, to grasp the weight of the intangible and to launch themselves into the uncertain future of the heritage of sound and its control in the Internet age.

- 1 - Le souvenir de la houle**
- 2 - Le bruit des autres**
- 3 - Le murmure de la théorie**
- 4 - Les sirènes de l'urgence**
- 5 - L'écho des réserves**
- 6 - Le glouglou des pipelines**
- 7 - Le fracas du ressac**



~2 mètres

### **Le souvenir de la houle**

Foulés aux pieds et usés par le ressac, les coquillages renvoient au fracas de l'univers marin et à son inexorable production de sable. Portés à l'oreille, dont ils épousent par ailleurs la forme, ils transmettent par un effet d'écho entre le corps et le monde le souvenir fantasmé de la houle.

Conservés bruts ou transformés en coupelle, en coiffe, en godet ou en instrument de musique, ils évoquent les anciens cabinets de sciences naturelles et rappellent que les sociétés humaines collectionnent et documentent de très longue date, constituant ainsi un patrimoine tout à la fois matériel et immatériel.

*Au-delà du récif corallien, l'entrée d'un submersible invite à la découverte d'un processus de collecte, de translation et d'enfermement plus contemporain.*

### **Die Erinnerung an die Brandung**

Die von Füßen zertretenen und der Brandung abgeschliffenen Muscheln erinnern an das Tosen des Meeres und seine unerbittliche Erzeugung von Sand. Hält man sie ans Ohr, dessen Form sie im Übrigen annehmen, übertragen sie durch den Echoeffekt zwischen Körper und Welt die eingebildete Erinnerung an die Brandung.

Sie gemahnen unbearbeitet oder zu Schale, Kopfschmuck, Farbpalette oder Musikinstrument umgestaltet an die einstigen Naturwissenschaftskabinette. Sie erinnern daran, dass die menschlichen Gesellschaften seit Urzeiten sammeln und dokumentieren und bilden somit ein materielles und zugleich auch ein immaterielles Erbe.

*Hinter dem Korallenriff lädt der Eingang zu einem Unterseeboot zur Erkundung eines zeitgenössischen Prozesses der Sammlung, Übertragung und Einkapselung ein.*

### **The memory of waves**

Trampled underfoot and worn down by the undertow, shells return to the roar of the ocean world and its relentless production of sand. Held to the ear, whose shape they have even taken, they relay the fanciful memory of the ocean swell like an echo between the body and the world.

Left unchanged or transformed into receptacles, headdresses, a painter's palette or a musical instrument, they recall the old natural science cabinets and remind us that human societies have been collecting and documenting for a very long time, putting together in this manner a heritage both tangible and intangible.

*Beyond the coral reef, the entrance of a submersible leads to the exploration of a more contemporary process of collecting, translation and confinement.*



**Tiroir avec un échantillon de la collection de coquillages issue des fonds anciens du Musée**

Un coquillage est une petite chose, mais je peux la démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l'étendue du sable. Car alors je prendrai une poignée de sable et j'observerai le peu qui me reste dans la main après que par les interstices de mes doigts presque toute la poignée aura filé, j'observerai quelques grains, puis chaque grain, et aucun de ces grains de sable à ce moment ne m'apparaîtra plus une petite chose, et bientôt le coquillage formel, cette coquille d'huître ou cette tiare bâtarde, ou ce «couteau», m'impressionnera comme un énorme monument, en même temps colossal et précieux, quelque chose comme le temple d'Angkor, Saint-Maclou, ou les Pyramides, avec une signification beaucoup plus étrange que ces trop incontestables produits d'hommes.

Francis PONGE. 1942. «Notes pour un coquillage», in: *Le parti pris des choses*.



**Conque**

Iles Marquises, Polynésie française  
L.: 37 cm  
MEN V.5

Cette conque de triton (*Charonia tritonis*) percée d'une embouchure latérale servait à communiquer sur de longues distances, à réunir les gens, à marquer des moments rituels et, en temps de guerre, à encourager les combattants.

**Coiffe**

Iles Loyauté, Nouvelle-Calédonie  
H.: 29.5 cm  
MEN V.1320

Lors de l'investiture d'un chef canaque, cette coquille de dolium géant (*Tonna galea*) était posée sur sa tête par les anciens. A sa mort, on faisait une brèche à la coquille qui ne pouvait plus être utilisée.



**Godets m'hara**

Maure, Oualata, Mauritanie  
L.: 7 à 9 cm  
MEN 76.2.60-63

Ramenés par Jean Gabus lors de la Mission Oualata/Gueïmaré (1975-76), ces coquillages étaient utilisés par la perlière Lala Aïcha comme godets pour la poudre de verre colorée servant à la fabrication des perles.

## Le bruit des autres

Utilisé sous nos latitudes pour évoquer les phénomènes acoustiques qui ne relèvent ni de la parole, ni de la musique, le terme «bruit» s'apparente à un outil ordinaire de discrimination esthétique et culturelle: il désigne tout ce qui déplaît à l'auditeur, lui semble trop fort, inattendu ou étranger à ses normes d'écoute. Une telle mise à l'écart est sujette à caution car la perception du beau, de la cohérence, de la proportionnalité, du confort, de l'équilibre et même du supportable varie à travers le temps et l'espace: les bruits d'hier ne sont pas ceux d'aujourd'hui et les bruits d'ailleurs ne recouvrent pas ceux d'ici.

*La cale du sous-marin invite à enjamber des caisses d'où filtrent des «bruits», à savoir des sons humains qui, à une époque donnée et dans un certain contexte, ont été stigmatisés comme bruits ou intégrés comme tels à une pratique musicale.*

## Die Geräusche der anderen

Der in unseren Breitengraden verwendete Begriff «Geräusch» zur Bezeichnung akustischer Phänomene, die weder mit Sprache noch mit Musik zusammenhängen, ähnelt einem üblichen Instrument zur ästhetischen und kulturellen Unterscheidung: Er bezeichnet alles, was dem Zuhörer missfällt, ihm für seine Gehörnormen zu laut, zu unerwartet oder zu fremd erscheint. Diese Ausgrenzung bedarf der Vorsicht, denn die Wahrnehmung des Schönen, des Zusammenhängenden, der Verhältnismässigkeit, des Angenehmen, der Ausgeglichenheit und sogar des Erträglichen schwankt je nach Zeit und Raum: Die Geräusche von gestern sind nicht diejenigen von heute, und die Geräusche von anderswo entsprechen nicht den hiesigen.

*Der Schiffsbauch des Unterseeboots lädt dazu ein, über Kisten zu steigen, aus denen «Geräusche» dringen – menschliche Laute, die in einer gegebenen Zeit und in einem bestimmten Kontext als Lärm gebrandmarkt oder als solche in einen musikalischen Brauch einbezogen wurden.*

## The Noise of Others

Used in our part of the world in order to evoke acoustic phenomena that fall into the province of neither speech nor music, the word «noise» has certain similarities to an everyday tool of aesthetic and cultural discrimination: it refers to all that is unpleasant to the ear, which seems too loud, unexpected or foreign to one's listening norms. One must be wary of such exclusion, however, since the perception of beauty, of coherence, of proportionality, of comfort, of harmony and even of what is considered bearable, varies through time and space: yesterday's noises are not today's, nor do those from elsewhere match ours here.

*In the submarine's hold, the visitor steps over boxes through which «noises» are filtered – that is, human sounds which, at a certain time and within a certain context, were branded as noise or integrated as such into a musical practice.*



**J.-J.R.  
CHANSON DE NEGRE  
PARIS  
1781**

**A.F.  
APPROACH FROM THE WA'WAN  
NEBRASKA  
1896**

**C.S.  
KHAM HOM  
BERLIN  
1900**

**B.B.  
ELHERVADT A CIDRUSFA  
BALATONBERENY  
1906**

**L.R.  
RISVEGLIO DI UNA CITTA  
MILANO  
1914**

**A.S.  
HEEBIE JEEBIES  
CHICAGO  
1926**

**J.L.  
CRY WHEN TREE IS FALLING  
WIERGATE  
1933**

**J.C.  
IMAGINARY LANDSCAPE  
SEATTLE  
1939**

**Z.E.  
RYTHMES BORORO  
BOBINE 2 / NIGER  
1953**

**N.C.  
TUTTI FRUTTI  
NEW ORLEANS  
1955**

**J.B.  
TSHIKONA TSHA SHAKADZA  
THENGWE  
1956**

**E.V.  
POEME ELECTRONIQUE  
EINDHOVEN  
1957-1958**

**S.A.  
HINDEWU  
REP. CENTRAFRICAINE  
1965**

**M.B.  
SISTER RAY  
NEW YORK  
1968**

**R.M.S.  
VANCOUVER HARBOUR  
VANCOUVER  
1973**

**P.B.  
INTERMISSION  
DUSSELDORF  
1978**

**D.T.  
YANOMAMI SHAMANISM  
VENEZUELA  
1980**

**G.S.  
APPELS DE LABOUR  
POITOU  
1986**

**N.W.  
YOU SUFFER  
IPSWICH  
1986**

**L.B.  
BRING THE NOISE  
NEW YORK  
1987**

**E.G.  
MAKE SOME FUCKING NOISE  
ROTTERDAM  
1991**

**R.Y.  
ALKU  
LONDON  
1995**

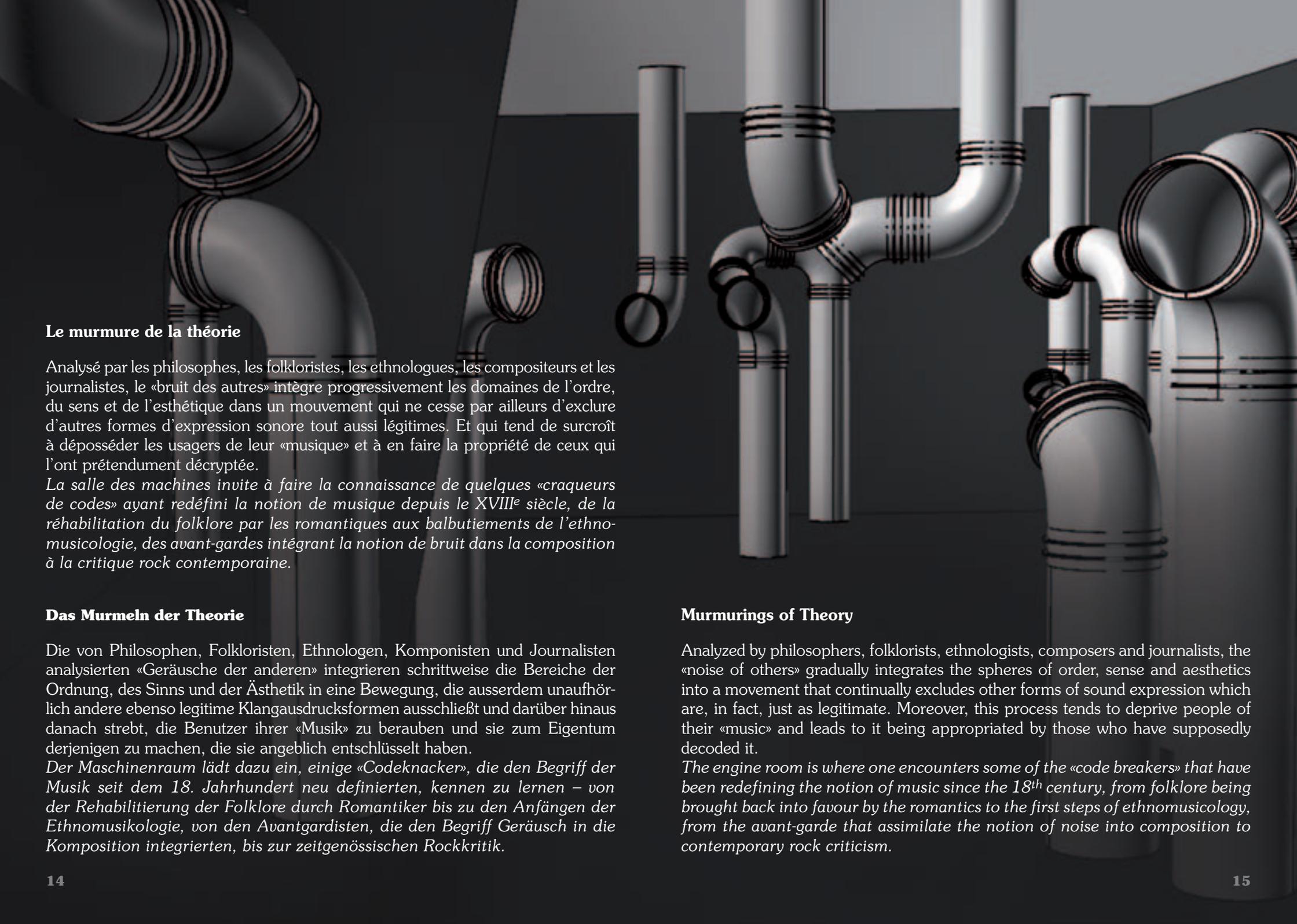
**P.H.  
1930  
TOKYO  
1998**

**P.S.  
ORTHODOX CAVEMAN  
LOS ANGELES  
2005**

**C.M.-D.  
SUPPORTERS  
LAUSANNE  
2010**

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
 gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban  
 o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo  
 gadjama rhinozerossola hopsamen  
 bluku terullala blaulala loooo

Hugo BALL. 1916. *Gadji beri bimba*.



### Le murmure de la théorie

Analysé par les philosophes, les folkloristes, les ethnologues, les compositeurs et les journalistes, le «bruit des autres» intègre progressivement les domaines de l'ordre, du sens et de l'esthétique dans un mouvement qui ne cesse par ailleurs d'exclure d'autres formes d'expression sonore tout aussi légitimes. Et qui tend de surcroît à déposséder les usagers de leur «musique» et à en faire la propriété de ceux qui l'ont prétendument décryptée.

*La salle des machines invite à faire la connaissance de quelques «craqueurs de codes» ayant redéfini la notion de musique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, de la réhabilitation du folklore par les romantiques aux balbutiements de l'ethnomusicologie, des avant-gardes intégrant la notion de bruit dans la composition à la critique rock contemporaine.*

### Das Murmeln der Theorie

Die von Philosophen, Folkloristen, Ethnologen, Komponisten und Journalisten analysierten «Geräusche der anderen» integrieren schrittweise die Bereiche der Ordnung, des Sinns und der Ästhetik in eine Bewegung, die ausserdem unaufhörlich andere ebenso legitime Klangausdrucksformen ausschließt und darüber hinaus danach strebt, die Benutzer ihrer «Musik» zu berauben und sie zum Eigentum derjenigen zu machen, die sie angeblich entschlüsselt haben.

*Der Maschinenraum lädt dazu ein, einige «Codeknacker», die den Begriff der Musik seit dem 18. Jahrhundert neu definierten, kennen zu lernen – von der Rehabilitierung der Folklore durch Romantiker bis zu den Anfängen der Ethnomusikologie, von den Avantgardisten, die den Begriff Geräusch in die Komposition integrierten, bis zur zeitgenössischen Rockkritik.*

### Murmurings of Theory

Analyzed by philosophers, folklorists, ethnologists, composers and journalists, the «noise of others» gradually integrates the spheres of order, sense and aesthetics into a movement that continually excludes other forms of sound expression which are, in fact, just as legitimate. Moreover, this process tends to deprive people of their «music» and leads to it being appropriated by those who have supposedly decoded it.

*The engine room is where one encounters some of the «code breakers» that have been redefining the notion of music since the 18<sup>th</sup> century, from folklore being brought back into favour by the romantics to the first steps of ethnomusicology, from the avant-garde that assimilate the notion of noise into composition to contemporary rock criticism.*



### Béla Bartók (1881 - 1945)

Compositeur et pianiste, Béla Bartók a largement contribué à la compréhension et à la valorisation de la musique populaire hongroise. En retour, celle-ci a grandement influencé son travail de créateur, l'encourageant à s'affranchir des normes en vigueur au sein des conservatoires.

Marqué à l'origine par le mouvement nationaliste, Bartók perçoit vite que le folklore en vogue parmi les bourgeois relève d'airs postiches à la mode et plus ou moins triviaux et que leurs sources n'ont pas été sérieusement étudiées.

Avec son ami et pair Zoltán Kodály, il entreprend alors un travail de longue haleine, sillonnant les campagnes pour enregistrer une foule de matériaux sonores et les documenter scrupuleusement, y compris dans leurs aspects sociaux. Ses recherches l'amènent rapidement à envisager la musique dans une perspective d'échanges continus, ne prêtant guère attention aux frontières nationales. Son champ d'étude englobe ainsi progressivement la Roumanie, la Slovaquie, l'Ukraine et même l'Algérie. De manière prévisible, dans le contexte politique de l'époque, ses thèses fâchent et le contraignent à l'exil peu avant la Seconde Guerre mondiale.

«Comparativement, peu de gens apprécient les mélodies comme celles-ci [les musiques paysannes]; en effet, la plupart des musiciens formés, dans un réflexe conservateur, les méprisent. C'est compréhensible dans la mesure où quiconque est esclave de schémas coutumiers va naturellement taxer d'inintelligible et d'insignifiant tout ce qui s'en écarte, même un peu. Ce type de musicien ne comprendra rien à une mélodie simple, claire, mais inhabituelle si elle ne correspond pas à son imaginaire. Si son cadre musical ou même celui d'un dilettante est basé uniquement sur la variation triadique de la tonique et de la dominante, comment attendre d'une telle personne qu'elle saisisse des mélodies primitives qui ne font pas usage de dominante au sens harmonique du terme ? La musique populaire savante est plus proche de leur monde spirituel; les compositeurs de musique populaire savante n'ont jamais été opposés aux lieux communs et aux schémas rebattus.»

Béla BARTÓK. 1992. «What is folk music (1931)», in: SUCHOFF Benjamin, éd. *Béla Bartók essays*, Faber&Faber, pp. 6-8. [publication originale: New York: St. Martin's Press, 1976; traduction MEN]

### Luigi Russolo (1885 - 1947)

Avec l'écriture en 1913 de *L'art des bruits: manifeste futuriste*, le peintre et compositeur italien Luigi Russolo ouvre le champ à de nouveaux espaces d'exploration sonore par la conquête de la variété infinie de ce qu'il nomme les sons-bruits. Selon lui, le bruit se développe au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'invention des machines, tandis que la vie antique n'était que silence. Cette complexification de l'environnement sonore pousse l'être humain à la recherche de nouvelles sensations acoustiques, plus complexes et plus dissonantes.

Les réflexions de Russolo l'amènent à concevoir diverses machines bruitistes: le piano enharmonique, le «Russolo-phone» ou encore les *intonarumori* «bruiteurs» composés de «hululeurs», «grondeurs», «crépitateurs», «strideurs», «glouglouteurs», «croasseurs», «froufrouteurs», «éclateurs», «sibilleurs», «bourdonneurs» avec lesquels il se produit pour la première fois en public en avril 1914 à Milan avec trois morceaux de sa composition dont *Risveglio di una città*. Sa conception de la rénovation de la musique va fortement influencer certains artistes comme John Cage.

«IL FAUT ROMPRE À TOUT PRIX CE CERCLE RESTREINT DE SONS PURS ET CONQUÉRIR LA VARIÉTÉ INFINIE DES SONS-BRUIES.»

Chaque son porte en soi un noyau de sensations déjà connues et usées qui prédisposent l'auditeur à l'ennui, malgré les efforts des musiciens novateurs. Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'EST POURQUOI NOUS PRENONS INFINIMENT PLUS DE PLAISIR À COMBINER IDÉALEMENT DES BRUIES DE TRAMWAYS, D'AUTOS, DE VOITURES ET DE FOULES CRIARDES QU'À ÉCOUTER ENCORE, PAR EXEMPLE, L'«HÉROÏQUE» OU LA «PASTORALE».

Luigi RUSSOLO. 2009. *L'art des bruits: manifeste futuriste 1913*. Paris: Allia, p. 15. [1913]



### John Avery Lomax (1875 - 1948)

Folkloriste américain ou, en ses termes, «chasseur de ballades», John Avery Lomax a dédié sa vie aux expressions poétiques et musicales populaires. Fasciné par les chants de cowboys, il en transcrit les paroles dès son jeune âge et ultérieurement les mélodies. Ses travaux donnent lieu à la publication en 1910 de *Cowboy songs and other frontier ballads*, la première anthologie attestant de la spécificité musicale du creuset américain et accréditant l'apport des noirs.

Au cours des années 1930, grâce à un financement de la Librairie du Congrès, John A. Lomax entreprend d'enregistrer un patrimoine jusque-là peu valorisé: celui des noirs américains, en particulier le blues, qu'il estime les moins «contaminés par l'influence des blancs ou par le jazz moderne noir».

Pour ce faire, il voyage dans les Etats du Sud avec son fils Alan (1915-2002). Au-delà d'un travail de sauvegarde, les Lomax souhaitent promouvoir ces airs et ils s'investissent le cas échéant dans la carrière de certains artistes.

Dans une société où noirs et cowboys forment deux groupes culturellement stigmatisés, les recherches de John A. Lomax trahissent une dimension politique. En témoigne encore son ultime contribution à l'anthologie *Lay my burden down*, qui recense les témoignages d'anciens esclaves.

«Wiergate, Texas, 11 juillet, 1933.– Hier, j'ai entendu pour la première fois le hurlement d'un bûcheron noir lorsqu'un bel arbre qu'il était en train d'abattre a chancelé, puis est tombé à terre dans un fracas tonitruant. Percant, rapide, vacillant, le cri a roulé jusqu'à une fin soudaine et spectaculaire quand l'arbre s'est rendu et a enfin touché la terre qui l'avait nourri. C'était à la fois un hymne funèbre au pin mourant et un signal d'avertissement pour d'autres bûcherons.

Il y avait de la musicalité dans ce cri, et du mystère, et de la tristesse mélancolique. Après que nous avons écouté un moment, un groupe de figures noir ébène et saintantes, torse nu, arrivèrent et chantèrent dans notre appareil enregistreur le requiem de la chute du pin.»

John Avery LOMAX. 1947. *Adventures of a ballad hunter*. New York: The Macmillan Company, p. 119. [Texte écrit en 1933; traduction MEN]



### Au vacarme

au rugissement, si l'on donnait un corps...

Aux sons du cymbalum, à la foreuse perçante

aux trépignements adolescents qui ne savent encore

ce que veut leur poitrine qui est comme si elle allait éclater

aux saccades, aux grondements, aux déferlements

aux marées de sang dans le cœur

à la soif

à la soif surtout

à la soif jamais étanchée

si l'on donnait un corps...

Henri MICHAUX. 1967. «mouvements», in: *Face aux verrous*.



### John Cage (1912 - 1992)

Compositeur américain prolifique mais également plasticien et théoricien, John Cage s'inscrit dans la filiation des futuristes, pour qui la révolution musicale est d'abord celle de l'avènement du bruit. Dans cette perspective, il introduit les notions de hasard et d'indétermination, ceci autant dans l'acte de composition, d'interprétation que dans celui de l'écoute de la musique. Son morceau *4'33" de silence* en est la manifestation la plus radicale. Composé pour «n'importe quel(s) instrument(s)», le dispositif sonore consiste en un cadre silencieux dans lequel peuvent prendre place les bruits ambiants: tout son devient musique et la pertinence de la notion de silence est remise en question.

A la recherche de nouvelles formes, Cage innove également au niveau des sons et des instruments. Sa pièce *Imaginary Landscape n°1*, composée en 1939, intègre par exemple deux tourne-disques «joués» en modulant leur vitesse de rotation. Elle est aujourd'hui considérée comme un des tout premiers exemples de musique électroacoustique.

«Où que nous soyons, ce que nous entendons est essentiellement du bruit. Lorsque nous n'y prêtons pas attention, cela nous dérange. Lorsque nous l'écoutons nous le trouvons fascinant. Le son d'un camion à 50 miles à l'heure. Les parasites entre les stations de radio. La pluie. Nous voulons capturer et contrôler ces sons, les utiliser non comme des effets sonores, mais comme des instruments de musique. Chaque studio de cinéma possède une bibliothèque d'"effets sonores" enregistrés sur bande. Avec un phonographe à film, il est maintenant possible de contrôler l'amplitude et la fréquence de chacun de ces sons, et de lui donner n'importe quel rythme imaginable, et même inimaginable. Avec quatre phonographes à film, nous pouvons composer et exécuter un quatuor pour moteur à explosion, vent, battement cardiaque et éboulement de terrain.»

John CAGE. 2003. *Silence: conférences et écrits*. Genève: Héros-limite, p.3. [Texte prononcé en 1937 lors de la réunion d'une société des arts de Seattle, organisée par Bonnie Bird]

### Zygmunt Estreicher (1917 - 1993)

Formé en musicologie à l'Université de Cracovie puis de Fribourg, Zygmunt Estreicher poursuit sa carrière à Neuchâtel où il assiste Jean Gabus et travaille entre autres sur les enregistrements que celui-ci a réalisés au Canada et en Afrique. Ses recherches manifestent d'emblée une grande ouverture, s'intéressant à Rousseau et à Beethoven aussi bien qu'aux chants populaires jurassiens ou aux musiques bororo. Après avoir beaucoup travaillé en laboratoire, et notamment conçu une méthode de transcription extrêmement fouillée, il développe une sensibilité plus en phase avec l'ethnomusicologie de son temps: la musique des autres ne peut être véritablement comprise que sur le terrain, dans son propre contexte. C'est ainsi qu'il part au Niger en 1959 afin d'étudier la musique peul wodaabe, dont il était jusque-là spécialiste grâce à des enregistrements de seconde main. Après une période où il partage son enseignement entre les Universités de Genève et de Neuchâtel, il devient définitivement professeur à Genève en 1969, où il revient à une musicologie plus classique.

«Un rythme rudimentaire, aux yeux d'un Européen, se révèle donc être, pour les indigènes, le résultat d'un emploi ingénieux d'une formule apparemment complexe. Voilà une nouvelle preuve du fait connu mais jamais assez souligné, que la notion européenne de simplicité de structure n'est jamais applicable sans autre aux faits humains non européens. La régularité des rythmes, ou la pauvreté apparente des échelles musicales, p. ex., loin d'être automatiquement la preuve de la simplicité esthétique ou d'archaïsme, peut au contraire, constituer une conquête esthétique.»

Fragment d'une communication de Zygmunt ESTREICHER concernant le rythme bororo préparée pour les colloques de Wégimont, septembre 1958, MEN archives Estreicher



### Nik Cohn

Se présentant lui-même comme un «adolescent branleur», Nick Cohn débarque à Londres en 1963. Tout juste âgé de 17 ans, il se met à rédiger une chronique dédiée au rock'n'roll dans le quotidien *The Observer*. Le jeune homme envisage cette musique comme une rupture esthétique majeure, susceptible de transformer la société dans son ensemble. A 22 ans, il juge toutefois le style définitivement condamné par son embourgeoisement et sa récupération marchande. Il entreprend alors d'en écrire l'histoire. Cet hommage nécrologique avant l'heure marque l'histoire de la musique non pas en raison de sa valeur scientifique – l'exactitude et même la vraisemblance laissent parfois à désirer – mais en raison de sa fougue et sa volonté de transmettre «l'esprit» du rock. Engagé, partial, romanesque et somme toute largement autobiographique, ce texte aujourd'hui connu sous le nom de *Awopbaloop Alopbamboom* est souvent considéré comme une matrice de la *rock critic* chère aux années 1970 et 1980.

«Bien sûr, les guitares électriques n'étaient pas une nouveauté en soi, elles étaient présentes depuis des années déjà dans le jazz et le rhythm'n'blues, et figuraient même sur quelques succès interprétés par des Blancs, notamment ceux de Les Paul, mais elles n'avaient jamais été utilisées comme matière première de toute une musique. Crues, puissantes, infiniment bruyantes, elles ont déboulé telles des monstres musicaux venus de l'espace et, immédiatement, elles ont balayé la bienséance qui régnait jusque-là.»

Nik COHN. 1999 (1969). *Awopbaloop Alopbamboom: l'âge d'or du rock*. Paris: Allia, p. 15.

### Emmanuel Grynszpan

Musicologue de formation, Emmanuel Grynszpan, est un des premiers universitaires à s'intéresser au phénomène des teknivals et free-party dans l'Hexagone, type de manifestations qui bourgeonnent durant la première moitié des années 1990, en réaction à une double menace: la répression des rassemblements techno par les forces de l'ordre et la normalisation que choisit alors une partie du mouvement. Influencé par les théories d'Akim Bey sur les «zones d'autonomie temporaires», Grynszpan livre une analyse fine des enjeux qui se nouent autour de fêtes caractérisées par le bruit: celui des médias; celui des adultes affolés de ne rien comprendre; celui des moralisateurs associant musique, drogue et criminalité; celui des artistes enfin, qui surjouent l'agression sonore en guise d'ultime provocation aux normes établies.

«D'une certaine manière, le bruit est une manière de réenchanter le musical. La techno est le penchant populaire de la musique concrète, non pas seulement en terme d'usage de nouveaux instruments, mais dans la volonté de laisser travailler le bruit, de laisser surgir un son inouï, mystérieux et sur lequel le contrôle du créateur n'est pas total. L'élaboration de la musique ne se fait plus en terme de compétence, de maîtrise absolue. Les timbres des instruments acoustiques sont suffisamment connus pour ne plus émerveiller. Dans la techno, le bruit est gratuit, et laissé à l'état brut, non pas métonymique, mais se suffisant à lui-même. Le bruit traverse le musicien et frappe directement l'auditeur par son étrangeté. Le jazz et le rock sont constitués de sons maîtrisés par leurs auteurs, et ce contrôle total démystifie le son.»

Emmanuel GRYSZPAN. 1999. *Bruyante techno: réflexion sur le son de la free party*. Nantes: Mélanie Sèteun (Collection musique et société). pp. 94-95.



## Les sirènes de l'urgence

Confrontés à la transformation rapide des sociétés qu'ils étudient, les anthropologues ont depuis l'aube de leur discipline appelé à préserver la diversité des pratiques culturelles et à retenir par des mots, des images et des enregistrements la riche palette des sons signifiants émis par les sociétés humaines. Ils ont paradoxalement diagnostiqué la fin de leur objet à mesure qu'ils le portaient à la connaissance du public. Tirant avec d'autres la sonnette d'alarme, ils ont alors proposé une mobilisation d'urgence pour sauvegarder ce qui pouvait l'être et développé des programmes visant à dupliquer les mondes menacés par l'extinction, l'uniformisation ou la transformation.

*Dans la salle de contrôle, des écrans veillent sur un monde en danger, donnant l'alerte face à la disparition prochaine d'un chant, d'un rite, d'une langue, d'une pratique instrumentale, d'un répertoire de contes ou d'une technique artisanale. Et à travers le périscope, une vision d'Apocalypse semble leur donner raison.*

## Die Notsirenen

Die mit der raschen Umwandlung der Gesellschaften, die sie untersuchen, konfrontierten Anthropologen riefen seit den Anfängen ihrer Disziplin dazu auf, die Vielfalt der kulturellen Bräuche zu bewahren und mit Worten, Bildern und Aufzeichnungen die reiche Palette der von den menschlichen Gesellschaften hervorgebrachten bedeutsamen Klänge festzuhalten. Paradoxiertweise sagten sie das Ende ihres Anliegens in dem Masse voraus, als sie es der Öffentlichkeit zur Kenntnis brachten. Indem sie zusammen mit anderen Alarm schlugen, regten sie dann zu einem Noteinsatz an, um zu retten, was zu retten war, und stellten Programme auf, die die von Aussterben, Vereinheitlichung oder Umwandlung bedrohten Welten kopieren sollten.

*Im Kontrollraum wachen Bildschirme über eine Welt in Gefahr und schlagen Alarm angesichts des bevorstehenden Verschwindens eines Liedes, eines Ritus, einer Sprache, einer Instrumentalpraxis, einer Märchensammlung oder einer Handwerkstechnik. Durch das Periskop hindurch scheint eine Vision der Apokalypse ihnen Recht zu geben.*

## Emergency Sirens

Confronted with the rapid transformation of the societies they study, anthropologists have, ever since the emergence of their discipline, called for the preservation of the diversity of cultural practices, as well as for the safeguarding – through words, images and recordings – of the rich palette of meaningful sounds that are produced by human societies. Paradoxically, they have determined the end of their objective by bringing it to the attention of the public. They and others have sounded the alarm and called for immediate action in order to save that which can be saved. Moreover, they have developed programmes aimed at duplicating worlds threatened by extinction, standardization or transformation.

*In the control room, screens watch over a world in danger, giving the alarm when faced with the coming disappearance of a song, a rite, a language, an instrumental practice, a repertory of stories or an artisanal technique.*

ATTENTION!  
MESSAGE FROM UNESCO, 12.08.2010  
ALL CREW CONCERNED!  
HIGH PRIORITY

BIEN QUE FRAGILE, LE PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL EST UN FACTEUR IMPORTANT DU MAINTIEN DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE FACE À LA MONDIALISATION CROISSANTE. AVOIR UNE IDÉE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL DE DIFFÉRENTES COMMUNAUTÉS EST UTILE AU DIALOGUE INTERCULTUREL ET ENCOURAGE LE RESPECT D'AUTRES MODES DE VIE.

L'IMPORTANCE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL NE RÉSIDE PAS TANT DANS LA MANIFESTATION CULTURELLE ELLE-MÊME QUE DANS LA RICHESSE DES CONNAISSANCES ET DU SAVOIR-FAIRE QU'IL TRANSMET D'UNE GÉNÉRATION À UNE AUTRE. CETTE TRANSMISSION DU SAVOIR A UNE VALEUR SOCIALE ET ÉCONOMIQUE PERTINENTE POUR LES GROUPES MINORITAIRES COMME POUR LES GROUPES SOCIAUX MAJORITAIRES À L'INTÉRIEUR D'UN ÉTAT, ET EST TOUT AUSSI IMPORTANTE POUR LES PAYS EN DÉVELOPPEMENT QUE POUR LES PAYS DÉVELOPPÉS.

[[HTTP://WWW.UNESCO.ORG/CULTURE/ICH/INDEX.PHP?LG=FR&PG=00002](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00002) ,  
CONSULTÉ LE 12/08/2010.]

C'EST LE MOMENT DE RÉAGIR

IL FAUT QUE NOTRE BELLE ET SAGE CHANSON POPULAIRE REPRENNE LA PLACE PRÉPONDERANTE QU'ELLE N'AURAIT JAMAIS DÛ PERDRE, ET DÉTRÔNE LE RÉPERTOIRE ACTUEL, QUI MENACE DE SUBMERGER NOTRE PAYS.

C'EST LÀ UNE DEVIANCE PATRIOTIQUE D'ASSASSINEMENT MORAL, QUE LA SOCIÉTÉ SUISSE DES TRADITIONS POPULAIRES ADORE EN L'HONNEUR DE COMMENCER ET QU'ELLE POURRA, ESPÉRONS-LE, MENER À BONE FIN.

BOSSAT ARTHUR. 1917. LES CHANSONS POPULAIRES RECUEILLIES DANS LA SUISSE.

ATTENTION  
URGENT MESSAGE  
LEVEL: HIGH PRIORITY

THE TIME WAS LATE, THE DARK FORCES OF DARKNESS HAD ALMOST DONE THEIR SOMNANT WORK OF AMBULATING.

TO THE FIELD TIMEH

WITH NOTEBOOK AND PENCIL, RECORD, RECORD, RECORD.

KREBSER THEODORA. 1979. ALFRED KREBSER. A PERSONAL CONFIGURATION. BERKELEY AND LOS ANGELES UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. P. 51

POPULAIRE LEVEL: CRITICAL,  
GEOGRAPHICAL AREA: HELVETICA,  
INTERLAND

**DANGER!**

SEUIL CRITIQUE

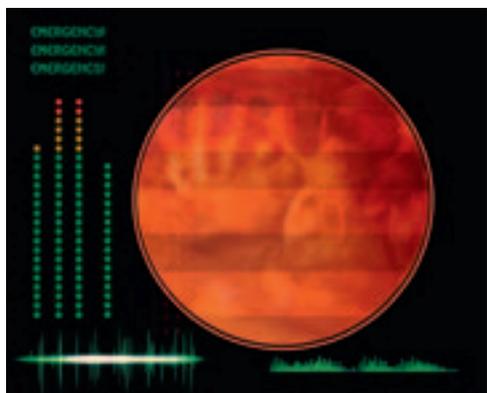
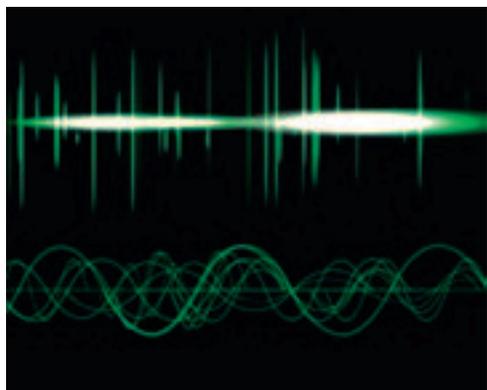
08-08-29 13

ISLE 7E  
LEVEL: HIGH

**DANGER**

URGENT INTERVENTION NEEDED! 08-08-12 14

CONTROLE CONTENU DES TRADITIONS ICH APRES  
SOURCE ATLAS DE POPULAIRE SUISSE  
QUESTION BY  
A QUELLE DATE ONT EU LIEU DES TOURNÉES  
BRUNNENSTET?  
ZONE: HORD-HORD GUEST



**Détail de *Bastocalypse***  
M.S. Bastian / Isabelle L.  
2008 - 2010  
Collection M.S. Bastian / Isabelle L.

On retourne à la ritournelle  
qui broie du silence  
et du rouge et du noir  
sur les écrans du monde.

André VELTER. 2000. «Ein Grab in der Luft», in: *Velickovic, carnets de dessin.*

## L'écho des réserves

Les programmes de conservation et de sauvegarde ont abouti à la création d'impressionnantes bases de données qui tendent à se constituer en réseau. Face à l'obsolescence rapide des machines et des supports d'enregistrement, elles sont confrontées à d'incessantes remises en question et à de constants transferts. Elles témoignent à leur manière de la surenchère des techniques et du poids de l'immatérialité.

Que leur attention se porte sur le tangible ou l'intangible, dimensions toujours liées dans le projet ethnographique, les bons samaritains ne réunissent qu'une somme toujours incomplète. Et si les arches patrimoniales qu'ils constituent offrent une alternative à la perte et à l'oubli, elles se résument trop souvent à faciliter le deuil, à entériner le tri et à offrir la jouissance d'un passé idéalisé et schématisé.

*En six tableaux, la médiathèque du sous-marin invite à découvrir les collections audiovisuelles du MEN et à mieux cerner l'imbrication de ces patrimoines aussi bien physiques qu'immatériels.*

## Das Echo aus den Lagerbeständen

Die Erhaltungs- und Rettungsprogramme führten zur Einrichtung eindrücklicher Datenbanken, die bestrebt sind, sich zu einem Netz zu konstituieren. Angesichts des raschen Veraltens der Geräte und Träger haben sie mit unablässigen Infragestellungen und ständigen Transfers zu kämpfen. Auf ihre Weise zeugen sie von der gegenseitigen Überbietung der Techniken und von der Last des Immateriellen. Ungeachtet dessen, ob sich ihre Aufmerksamkeit auf das Greifbare oder das Unantastbare richtet – Dimensionen, die im ethnographischen Projekt immer miteinander verbunden sind –, tragen die barmherzigen Samariter lediglich eine stets unvollständige Summe zusammen, und obwohl die so angelegten Kulturarchen somit eine Alternative zu Verlust und Vergessen bilden, laufen sie allzu häufig darauf hinaus, die Trauer zu fördern, die Auslese gutzuheissen und den Genuss einer idealisierten und schematisierten Vergangenheit zu bieten.

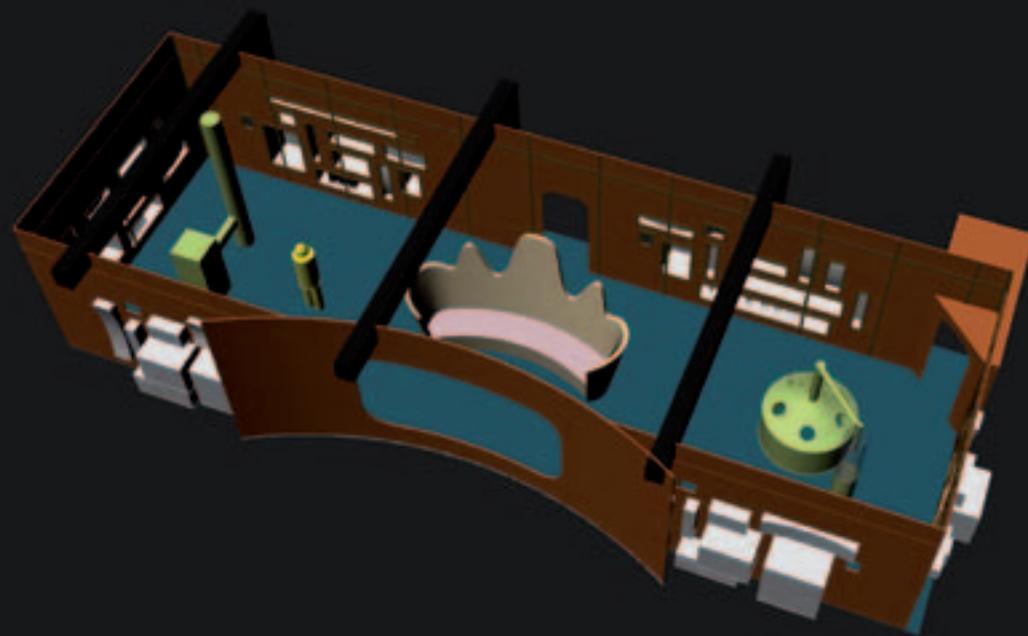
*Die Mediathek des Unterseeboots lädt in sechs Bildern dazu ein, die audiovisuellen Sammlungen des MEN zu entdecken und die Überschneidung dieser sowohl physischen als auch immateriellen Kulturgüter besser zu erfassen.*

## The Echo of Reserves

Archiving and backup programmes have led to the creation of impressive databases linked into networks. Since machines and media rapidly become obsolete, these databases are continually being challenged and so tend to be transferred onto other media. Preserving all that is within the realm of the immaterial becomes a difficult task technically.

In spite of all the best intentions, it seems impossible to assemble an entirely complete collection, whether this concerns the tangible or the intangible, dimensions always linked in an ethnographic project. Furthermore, if the patrimonial arks thus formed are an alternative to loss and oblivion, it too often comes down to their facilitating mourning, confirming selection and enjoying an idealized, simple life.

*In the submarine's multimedia library, six exhibition boards display the MEN's audiovisual collections, allowing one to better understand the interweaving of these heritages, both physical and intangible.*





**Enfants paallirmiut autour du microphone de Jean Gabus**  
Jean Gabus, 1938-1939, Arviat (Eskimo Point), baie d'Hudson, Canada, MEN GABJ P. 92.4



**Paallirmiut autour de l'enregistreur de Jean Gabus**



**Enfant paallirmiut jouant du tambour sur cadre qilaut**



**Jeune paallirmiut jouant du tambour sur cadre qilaut**



**Paallirmiut tendant la peau du tambour qilaut**

**Tambour-sur-cadre qilaut et son battoir**

Paallirmiut, Arviat (Eskimo Point), baie d'Hudson  
D.: 77 cm  
MEN VI.278,  
MEN VI.279



**Tourne-disque à gravure directe**  
Suisse  
H.: 48 cm  
Collection Auditorama, Territet

Appareil de Radio Lausanne similaire au modèle unique aujourd'hui disparu qu'utilisait Jean Gabus.

**Tourne-disque à gravure directe**

Dans les années 1920, le phonographe et les rouleaux de cire sont graduellement abandonnés au profit du disque 78 tours. Si le format n'est pas nouveau (la firme Berliner en a produit dès 1894), il bénéficie des progrès de l'enregistrement électrique par microphone. Se prêtant mieux à la production en série, il est privilégié par les entrepreneurs qui peuvent ainsi augmenter la qualité de leurs produits, faire baisser leurs coûts de fabrication et stimuler la consommation des musiques enregistrées. Ce phénomène a pour conséquence d'uniformiser l'écoute (on entend partout la même version d'une œuvre), de favoriser le vedettariat et de cantonner le public à un rôle passif. En effet, bien que ce soit techniquement possible, les tourne-disques sont rarement dotés d'une fonction d'enregistrement. De fait, les ethnomusicologues n'utiliseront pas beaucoup ce genre d'appareil, préférant amortir leurs vieux phonographes, qui sont en outre plus compacts, plus simples au niveau mécanique et donc plus faciles à réparer sur le terrain.

A Neuchâtel, le futur conservateur du Musée d'ethnographie Jean Gabus va pourtant faire l'acquisition d'un tourne-disque à gravure directe pour documenter le séjour qu'il effectue chez les Inuit Caribous de la baie d'Hudson en 1938-39. Ce choix est probablement lié au fait qu'il est encore journaliste à cette époque et que Radio-Lausanne utilise ce type de machine pour ses reportages en extérieur.

Jean Gabus se fait néanmoins construire un appareil sur mesure par l'entreprise von der Mühlh à Zurich, les modèles standards ne répondant visiblement pas à ses exigences. Si les prises de son réalisées n'ont pas le caractère systématique de l'ethnomusicologie, elles sont malgré tout bien documentées, traduisant les ambitions scientifiques de l'explorateur et rendant leur contenu significatif aux yeux des spécialistes. Elles constituent aujourd'hui un témoignage unique sur ce peuple dont le mode de vie a beaucoup changé par la suite.



**Joueur de luth *tidinit***  
Jean Gabus, 1951, Mauritanie, MEN 1951.7.78



**Les griots du Trarza et leurs instruments, harpe ardin et luth *tidinit***  
Jean Gabus, 1951, Mauritanie, MEN 1951.22.258



**Harpe ardin**  
Maure, Mauritanie  
H.: 110 cm  
MEN 92.27.24



**Enregistreur à bande Revere TS-301**  
Chicago, USA  
H.: 23 cm  
MEN 06.34.1

## Revere

Le Revere T100 est un exemple type des premiers appareils à bande magnétique plastifiée qui se généralisent après la Seconde Guerre mondiale une fois que l'industrie américaine s'est emparée du procédé de fabrication allemand et l'a décliné à grande échelle. Aux USA, la mise au point et la commercialisation de cette technologie sont soutenues par le chanteur Bing Crosby, vedette lassée par les concerts et l'injonction permanente à venir jouer ses titres en radio pour garantir une meilleure qualité de son.

Plus solide et plus facile à manipuler que tous les supports antérieurs, offrant une restitution plus fidèle et un volume de stockage plus élevé, la bande magnétique plastifiée bouleverse la pratique de l'enregistrement: l'industrie musicale accède à la «hi-fi», les compositeurs d'avant-garde mettent l'outil au service d'expérimentations variées, de nombreux quidams se passionnent et s'improvisent «chasseurs de son».

Bénéficiant des mêmes progrès, les chercheurs en ethnomusicologie se trouvent libérés de contraintes inhérentes à l'utilisation des vieux appareils, notamment les changements de supports fréquents, et peuvent approfondir leurs observations culturalistes.

Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel fait l'acquisition d'un Revere TS-301 en 1951 pour documenter le périple mauritanien de Jean Gabus et son équipe. La musique demeure toutefois un simple aspect dans une mission caractérisée par un appétit de captation tous azimuts et où les moyens visuels prennent l'ascendant, ceci notamment à travers la photographie, le film et surtout la collaboration du peintre Hans Erni, engagé pour «saisir» les gestes autochtones.

En 1952, le Revere du Musée est affecté à une brève mission d'enregistrement sur sol jurassien. C'est le premier travail neuchâtelois à mériter pleinement l'appellation d'ethnomusicologie, au sens où il est prioritairement basé sur des questions musicales et mené par un spécialiste. Il s'agit de Zygmunt Estreicher, musicologue de formation, assistant de Jean Gabus depuis 1948 mais n'ayant jamais été convié sur le terrain au préalable.



**Joueuse de harpe ardin**  
Hans Erni, 19 janvier 1951,  
Mauritanie, MEN 72.13.147



**Debuttu, joueuse touarègue de tambour sur mortier *tendé*, tribu des Illabakan**  
François Borel, 23 août 1980, région d'In Gall, Niger, collection Borel 80.4.21



**Joueuse touarègue de tambour sur mortier *tendé*, accompagnée d'une joueuse dealebasse *tazenut*, rythmant la danse assise curative *ewegh* d'une femme possédée par les «génies», tribu des Kel Takerkoshi**  
François Borel, 9 novembre 1980, région d'Abalak, Niger, collection Borel 80.11.35



**Joueur haoussa de luth *gurumi***  
Jean Gabus, 1948, Tahoua, Niger, MEN GABJ 48

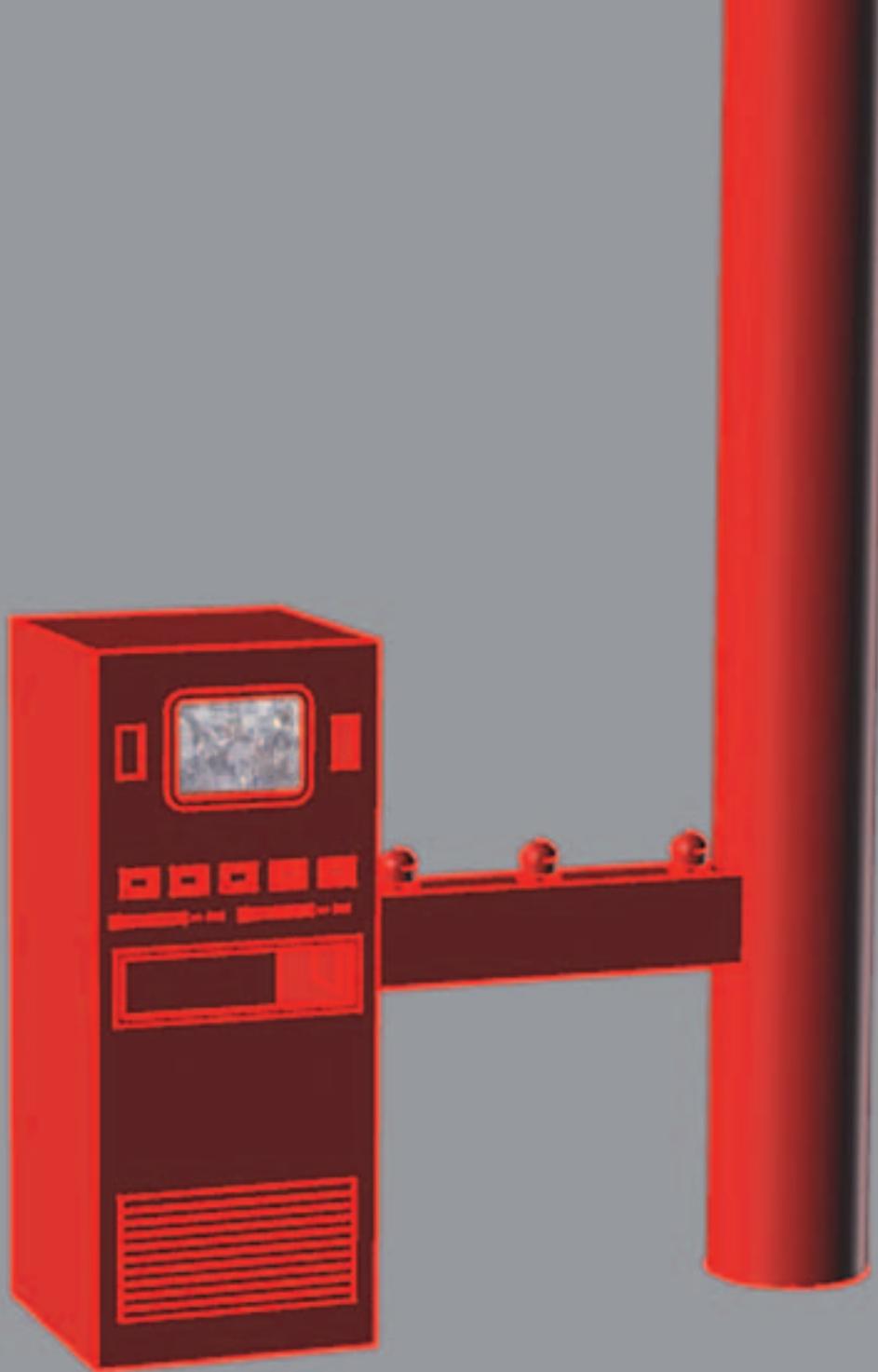


**Vièle monocorde *anzad***  
Touareg, Abalak, région de Tahoua, Niger  
L.: 69 cm  
MEN 82.4.32

**Enregistreur à bande Stellavox SP8**  
Hauterive, Suisse  
H.: 9 cm  
Collection Georges Quellet, Hauterive

## Stellavox

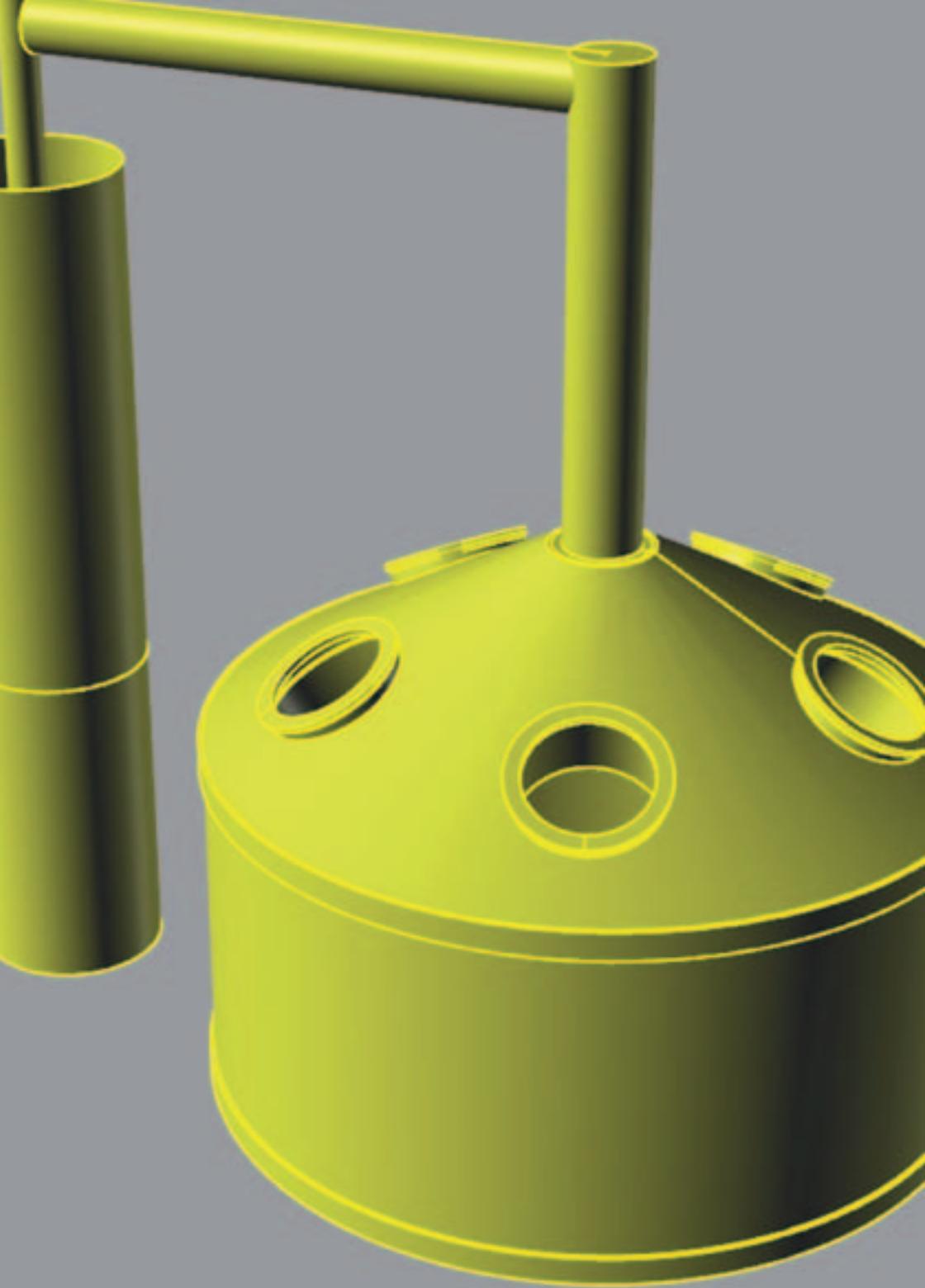
L'entreprise Stellavox est fondée en 1955 par Georges Quellet à Hauterive. Elle commercialise notamment deux gammes d'enregistreurs à bande tenues pour les «Rolls Royce» de leur catégorie, les SM ultracompacts (dès 1957) et les SP ultraperformants (dès 1969). Spécialisée dans le haut de gamme, la firme passe difficilement le cap des années 1980, période où les rivaux américains et japonais inondent le marché d'outils moins performants mais nettement plus accessibles. L'arrivée du numérique achève de ruiner ce fleuron de l'industrie neuchâteloise, dont quelques activités subsistent malgré tout à l'étranger. Sans bouleverser la pratique du terrain ni susciter un rééquipement massif, les enregistreurs Stellavox trouvent grâce auprès des ethnomusicologues. A Neuchâtel, Jean Gabus emporte le minuscule SM5 au cours de la mission Hoggar-Tamesna de 1961. Zygmunt Estreicher l'utilise aussi en appoint du Nagra III. Enfin dans les années 1970, François Borel investit dans un SP8 afin de documenter ses recherches au Bénin puis au Sahara, région où il approfondit l'étude des musiques touarègues initiées par ses prédécesseurs. De manière générale, la fin de Stellavox marque celle de toute une époque: la multiplication des supports entraîne des soucis de compatibilité; la conservation devient une activité à plein-temps nécessitant des transferts longs, fastidieux et réguliers; la démocratisation des techniques brouille la frontière entre amateur et spécialiste; le volume d'archives enfle et dépasse les capacités de traitement; les clubs et les institutions perdent du terrain face aux ambitions personnelles et aux projets marchands; les autochtones se mettent à revendiquer une part active dans la constitution de leur patrimoine sonore. Les terrains effectués par Marc-Olivier Gonseth aux Philippines dans les années 1980 illustrent ces changements: bien qu'il ne soit pas ethnomusicologue, il enregistre des productions rituelles sur un magnétophone à cassettes Sony comme un aspect particulier de la vie sociale. Parallèlement, un informateur lui confie des archives sonores réalisées avec des moyens rudimentaires en recouvrant des cassettes de pop internationale par des cérémonies locales. Par la suite, le même informateur documentera photographiquement un certain nombre de situations sociales et rituelles.



**La Guggenmusik Au Pas de la Boille de Bulle lors du cortège du Carnaval d'Avenches**  
21 mars 2010, Image: étudiants du cours d'anthropologie visuelle de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel

Lors nous jeta sur le tillac pleines mains de paroles gelées, et semblaient dragées perlées de diverses couleurs. Nous y vîmes des mots de gueule, des mots de sinople, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés. Lesquels, être quelque peu échauffés entre nos mains, fondaient comme neiges, et les oyons réellement, mais ne les entendions, car c'était langage barbare.

François RABELAIS. 1552. *Le quart livre*. (LVI: comment entre les paroles gelées, Pantagruel trouva des mots de gueule)



François RABELAIS. 1564.  
*Le cinquième livre.* (XLIV: comment  
 la pontife Bacbuc présenta Panurge  
 devant la dive bouteille)

O Bouteille  
 Pleine toute  
 De mystères,  
 D'une oreille  
 Je t'écoute:  
 Ne diffère,  
 Et le mot profère  
 Auquel pend mon cœur.  
 En la tant divine liqueur,  
 Qui est dedans tes flancs reclose,  
 Bacchus, qui fut d'Inde vainqueur,  
 Tient toute vérité enclose.  
 Vin tant divin, loin de toi est forclose  
 Toute mensonge et toute tromperie.  
 En joie soit l'âme de Noach close,  
 Lequel de toi nous fit la tempérie.  
 Sonne le beau mot, je t'en prie,  
 Qui me doit ôter de misère.  
 Ainsi ne se perde une goutte  
 De toi, soit blanche, ou soit vermeille.  
 O Bouteille  
 Pleine toute  
 De mystères,  
 D'une oreille  
 Je t'écoute:  
 Ne diffère.



**Albert Nicod**  
**enseignant**  
**l'hymne vaudois**  
 Début des années 1930  
 Ethiopie  
 Collection Sylvette  
 Nicod-Vittoz et  
 Roger Vittoz



**Casquette**  
 Ethiopie  
 D.: 29 cm  
 MEN 09.29.265a

Cette casquette fait partie de l'uniforme d'Albert Nicod,  
 chef de la Garde impériale éthiopienne dans les années 1930.



**Harpes kundi**

Afrique centrale  
H.: 33 à 71 cm  
MEN 54.3.63,  
MEN 54.3.73,  
MEN 54.3.75,  
MEN 54.3.77,  
MEN 54.3.78,  
MEN 54.3.87

Le goût du navire est toujours joie de s'enfermer parfaitement, de tenir sous sa main le plus grand nombre possible d'objets. De disposer d'un espace absolument fini: aimer les navires, c'est d'abord aimer une maison superlative, parce que close sans rémission, et nullement les grands départs vagues: le navire est un fait d'habitat avant d'être un moyen de transport. Or tous les bateaux de Jules Verne sont bien des «coins du feu» parfaits, et l'énormité de leur périple ajoute encore au bonheur de leur clôture, à la perfection de leur humanité intérieure. Le *Nautilus* est à cet égard la caverne adorable: la jouissance de l'enfermement atteint son paroxysme lorsque, du sein de cette intériorité dans fissure, il est possible de voir par la grande vitre le vague extérieur des eaux, et de définir dans un même geste l'intérieur par son contraire.

Roland BARTHES. 1957. *Mythologies*.



**Luths khalam**

Afrique de l'Ouest  
H.: 63 à 85 cm  
MEN 54.3.101,  
MEN 54.3.102,  
MEN 54.3.107

## Le glouglou des pipelines

Si la plupart des navires patrimoniaux s'échouent dans la nostalgie, le sentiment de perte et d'impuissance, d'autres acteurs envisagent avec un esprit plus créatif la reconfiguration du passé. Les données patiemment réunies par les spécialistes des arts et traditions populaires sont ainsi joyeusement piratées, détournées et intégrées à de nouveaux jeux culturels, économiques et sociaux.

La musique offre une démonstration parlante de ce processus: immatérielle dans son essence, elle s'est retrouvée partiellement réifiée par la science et l'industrie. Aujourd'hui, les anciennes et nouvelles archives accumulées à son propos convergent sur l'Internet. Si elles profitent à quelques pirates, elles nourrissent également une création vibrante qui s'épanouit dans la performance «live» et au sein des festivals, nouveaux piliers de la consommation culturelle.

*Des infrastructures improvisées évoquant à la fois la ruine et l'émergence invitent à décrypter une série d'enjeux contemporains structurés autour des tensions entre ici et ailleurs, gratuit et payant, gestion et innovation, contrainte et liberté.*

## Das Gluckern der Pipelines

Während die meisten Kulturgutschiffe in der Nostalgie, dem Gefühl des Verlustes und der Ohnmacht stranden, fassen andere Akteure mit kreativerem Geist die Umgestaltung der Vergangenheit ins Auge. Die von den Fachleuten der Volkskünste und -bräuche geduldig zusammengetragenen Daten werden so fröhlich raubkopiert, verfremdet und in neue kulturelle, wirtschaftliche und soziale Systeme einbezogen. Die Musik demonstriert diesen Prozess auf anschauliche Weise: ihrem Wesen nach immateriell, wurde sie von der Wissenschaft und der Industrie teilweise vergegenständlicht. Heute konvergieren die für sie zusammengetragenen Archive auf dem Internet. Während einige Raubkopierer davon profitieren, nähren sie auch eine mitreissende Kreation, die sich in der «Live»-Performance und im Rahmen von Festivals – den neuen Säulen des Kulturkonsums – entfaltet.

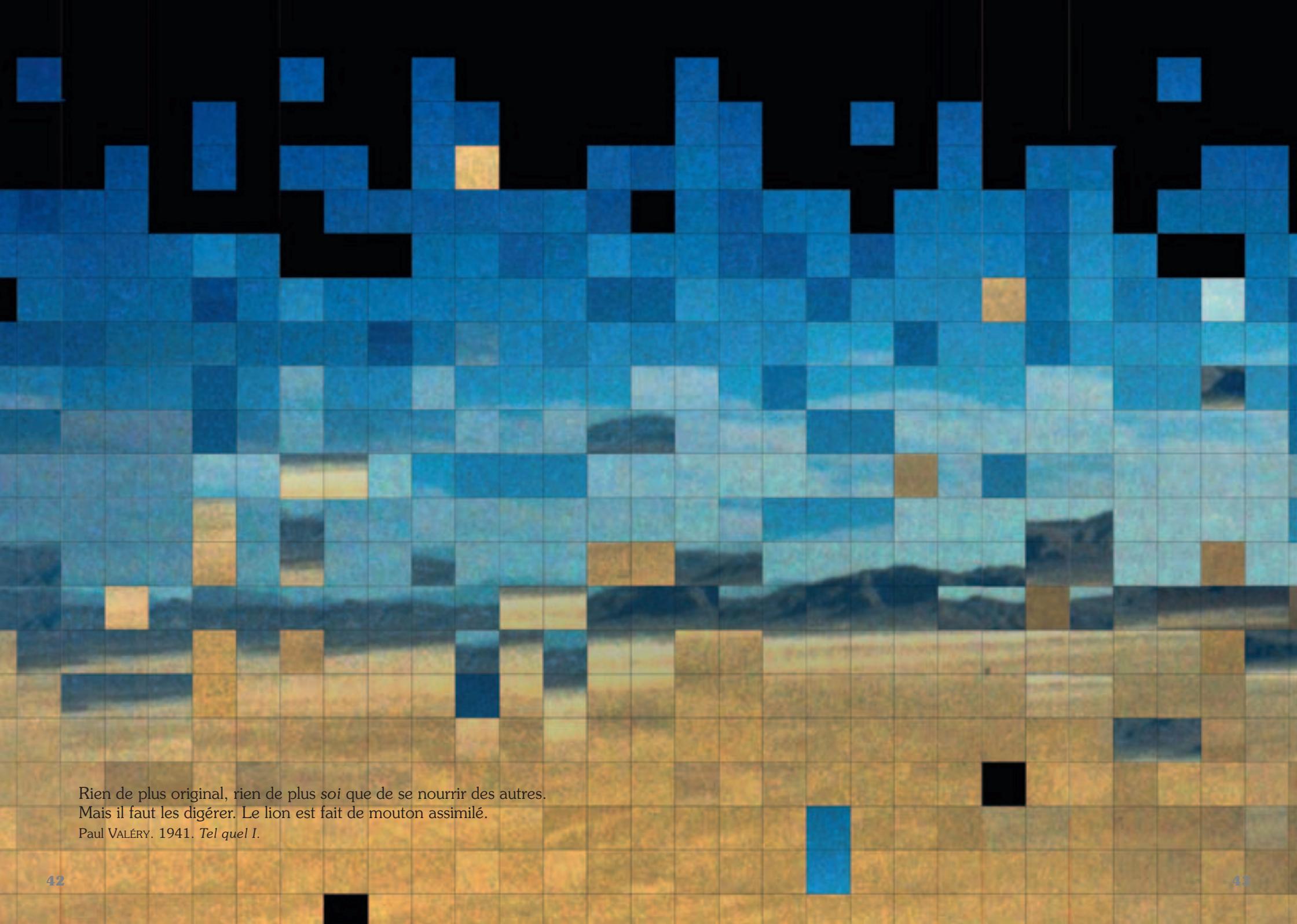
*Improvisierte Infrastrukturen, die an Ruin und Entstehung zugleich erinnern, laden dazu ein, verschiedene zeitgenössische Themen rund um die Spannungen zwischen Hier und Anderswo, kostenlos und zahlungspflichtig, Verwaltung und Innovation, Zwang und Freiheit zu entschlüsseln.*

## The Gurgling of the Pipelines

If most of the vessels relating to cultural heritage run aground in nostalgia, a feeling of loss and of impotence, other players contemplate the reconfiguration of the past with a more creative spirit. Data that have been patiently gathered by specialists in the arts and popular traditions have thus been happily pirated, twisted and integrated into new cultural, economic and social games.

Music offers a vivid demonstration of this process: intangible in its essence, it has become partially reified by science and industry. Today, old and new archives that have accumulated in connection with this are found on the Internet. Although this may be to the advantage of certain pirates, it also helps give life to vibrant creations that flourish in «live» performances and at festivals, the new pillars of cultural consumption.

*Improvised infrastructures that recall both destruction and emergence ask the visitor to decode a series of contemporary issues structured around tensions between here and elsewhere, those that are free or those that must be paid for, management and innovation, constraints and freedom.*



Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres.  
Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé.  
Paul VALÉRY. 1941. *Tel quel I.*

## Le festival off

Les abords des grands festivals sont colonisés par une foule bigarrée de musiciens, performeurs, conteurs et autres saltimbanques. Ces acteurs ont en commun de ne pas envisager la manifestation comme un spectacle fini mais comme une opportunité de présenter leur création, de toucher une audience plus vaste, de gagner quelque argent, d'amener un peu d'innovation au cœur d'événements sinon très formatés.

Leur stratégie est à la fois moderne et vieille comme le monde. Elle permet d'évoquer ici la manière dont certains groupes se mobilisent autour d'instruments qui échappent aux cycles de la mode et aux prévisions de l'industrie culturelle, les arrachant à l'oubli, les remettant au goût du jour et les intégrant à des logiques nouvelles.

## Le tambour chamanique

Le jeu du tambour est un aspect fondamental des pratiques chamaniques observées à travers le monde. Dans les croyances animistes, son rythme guide les cérémonies, permet au chamane de communiquer avec l'au-delà afin de traiter les maladies, écarter les maux frappant les humains, rendre la chasse fructueuse, etc. Ces pouvoirs n'ont jamais bien cadré avec les échelles de valeurs occidentales: les missionnaires ont entendu un fond de paganisme à éradiquer; les administrateurs coloniaux ont vu une preuve d'archaïsme justifiant leur entreprise de modernisation; les esprits cartésiens ont perçu une forme de superstition à dépasser; les ethnologues ont enregistré un fait social à étudier. Dans tous ces cas, l'efficacité rythmique n'a jamais été réellement prise au sérieux. Même si les chercheurs en sciences humaines cautionnent l'hypothèse d'un effet psychoacoustique, celui-ci ne peut être prouvé ni généralisé car touchant les seules personnes culturellement formées à réagir.

La critique de la modernité qui se fait jour à partir des années 1970 vient bouleverser cette donne: les philosophies non occidentales sont peu à peu redécouvertes, les savoirs populaires réhabilités, les médecines «naturelles», «traditionnelles» ou «alternatives» reconnues et pratiquées assidûment.

Parmi les nombreuses techniques alimentant cette nébuleuse qui est parfois taxée de «new age», le chamanisme fait un retour inattendu. Cours, séminaires, thérapies, jeu collectif et ateliers de fabrications d'instruments se multiplient. Des chamanes amérindiens sont régulièrement invités en Suisse afin de partager leur savoir. Les pratiquants y trouvent des satisfactions et des vertus indépendamment de leur conditionnement social.

### Tambour chamanique «résilience» et mailloche

Suisse  
D.: 43 cm  
MEN 10.82.1.a-b

Ce modèle en bois de séquoia et peau de daim sauvage a été construit en Valais par Brigitte et Claudio Dorsaz D'Alessio, thérapeutes énergéticiens. Ils précisent que «tous nos tambours et objets de pouvoir ou de protection sont fabriqués à parti d'éléments naturels suisses, dans un esprit écologique et respectueux des mondes végétal et animal. Tout le processus de création est accompli en conscience reliée à la Mère Terre ainsi qu'au Père Divin».



## La piva ticinese

La *piva ticinese* est une déclinaison régionale de la cornemuse, instrument dont l'origine fait toujours débat mais qui est déjà bien connu dans l'Antiquité romaine et devient très populaire au Moyen Age, partout à travers l'Europe.

Au sud des Alpes, la *piva* anime entre autres les bals et les fêtes campagnardes avant d'être peu à peu supplantée par l'accordéon au XIX<sup>e</sup> siècle. L'instrument disparaît, ne survivant plus qu'à travers des proverbes, des histoires ou des expressions.

La redécouverte commence à la fin des années 1970, quand les héritiers du peintre Cherubino Patà (1827-1899) trouvent une sorte de flûte dans son ancienne maison de Sonogno. L'enquête menée par deux spécialistes des musiques anciennes, Pietro Bianchi et Mireille Ben, établit qu'il s'agit en fait d'un chalumeau de cornemuse. Trois reconstitutions voient le jour et donnent lieu à quelques démonstrations. Le processus gagne de l'ampleur au milieu des années 1980, quand l'enseignant Ilario Garbani découvre à son tour la *piva* et s'enthousiasme au point d'y consacrer la majeure partie de son temps. Il fabrique et surtout diffuse les instruments, enseigne le jeu et fonde un groupe ayant pour but de réintroduire ce patrimoine.

Malgré plusieurs controverses sur l'exactitude scientifique de sa démarche, Ilario Garbani sait convaincre par son enthousiasme et sa passion. Néanmoins, c'est plutôt à travers ses déclinaisons pop, intégrées dans un contexte folk-rock par des musiciens plus jeunes, que la *piva* sort véritablement du silence.



### L'ethnomusicologue et musicien Andrea Jacot Descombes au marché de Noël

Andrea Jacot Descombes, 2009,  
Chiasso, Suisse  
Collection Jacot Descombes

### Valter Biella en train de sculpter un chalumeau de *baghèt* (cornemuse de la région de Bergame)

Andrea Jacot Descombes, 2009, Italie  
Collection Jacot Descombes

### *Piva ticinese*

Suisse  
H.: 108 cm  
Collection Ilario Garbani

Cette *piva ticinese* a été construite par Ilario Garbani en 2004 d'après une fresque ornant l'église de Santa Maria in Campagna de Maggia (TI).



### Le kantele

Le *kantele* est un instrument traditionnel finlandais accompagnant les poèmes chantés dont la somme constitue le *Kalevala*, saga consignée par les folkloristes entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Si ces vers inspirent beaucoup le mouvement nationaliste et la création de l'Etat finlandais, leur partie sonore – moins bien documentée, plus difficile à comprendre et à transmettre – est progressivement occultée.

Comme de nombreux instruments populaires en Europe, le *kantele* est redécouvert dans les années 1970 grâce au mouvement folk. Il sera dès lors promu dans les conservatoires et l'enseignement supérieur. Preuve de ce lobbying efficace, en 1985 est lancée une vaste campagne de réhabilitation au niveau du primaire sous le titre «un *kantele* dans chaque école».

D'après le musicologue Hannu Tolvanen, cet effort a des résultats pour le moins inattendus. En effet, au cours des années 1990, les thèmes du *Kalevala* et le *kantele* font une apparition massive dans les productions heavy metal finlandaises.

Ces emprunts ont beau être largement détournés, ils mobilisent et inspirent la jeunesse bien mieux que n'ont su le faire enseignants et folkloristes avisés. Cet exemple rappelle que la transposition offre aussi un moyen particulier de transmettre et que celui-ci est sans doute plus conforme à l'esprit des traditions orales qu'une pointilleuse littéralité.



#### Le joueur de *kantele* Teppana Jänis

Armas Otto Väisänen, 1917, Carélie, Finlande  
Archives de Kalevalaseura, Finlande

#### Meiju Enho, clavier du groupe *Ensiferum*

Photo promotionnelle du groupe, 2001, Finlande  
King Foo Entertainment, Finlande

#### *Kantele*

Leppävirta, Finlande  
L.: 73 cm  
MEN 10.84.1

Fabriquée par l'atelier Soitinrakentajat AmF de Leppävirta en Finlande, cette cithare à cinq cordes est proche de celle qui a été distribuée au cours du programme «un *kantele* dans chaque école».

### Le tambour *duma*

Le terme *duma* est un générique pour désigner laalebasse en langue haoussa. Par extension, il désigne un ensemble de tambours construits dans ce matériau et qui interviennent à l'occasion des processions, des mariages, des baptêmes (*suna*) et des festivals traditionnels comme *Babbar Salla* et *K'aramar Salla*. L'exemple présenté ici vient de Niamey. Sa belle facture classique traduit les ambitions initiales du projet qui l'a vu naître, à savoir le Centre de formation et de promotion musicale (CFPM). Fondé en 1989, ce projet vise à défendre et à promouvoir la musique nigérienne en établissant un lieu de compétences autochtones pour la formation des musiciens et des luthiers, pour entreprendre des recherches ethnomusicologiques, pour archiver et mettre à disposition les résultats, pour assurer la transmission des techniques anciennes tout en favorisant l'ouverture au reste du monde.

Partant d'une initiative locale mobilisant associations et politiciens, le CFPM est soutenu par des ethnomusicologues européens qui avalisent le rapport de faisabilité, puis financé grâce à l'argent du Fond européen pour le développement. Comme beaucoup de projets similaires, le centre importe un modèle qui n'est pas forcément adapté aux besoins locaux. Une gestion dispendieuse le fragilise et, quand les subventions internationales baissent en 2002 pour faire place à l'autonomie, le centre plonge dans un état de léthargie.



#### Enseignement de vièle monocorde *godié djerma-songhay*

François Borel, été 1992, CFPM, Niamey, Niger  
Collection Borel 92.3.06

#### Fabrication d'une vièle monocorde *godié djerma-songhay*

François Borel, printemps 1991, CFPM, Niamey, Niger  
Collection Borel 91.2.34

#### Tambour-timbale *duma*

Niamey, Niger  
H.: 21 cm  
MEN 98.1.7

Ce tambour est composé d'un corps enalebasse gravée, partiellement tronquée et recouverte d'une peau tendue. La bandoulière sert à porter l'instrument et à agir sur la tension de la peau.



## Le bar *La vida loca*

Dans les festivals de musiques du monde, les bars et plus encore les stands de nourriture sont généralement confiés à des associations représentatives des cultures mises en scène. Cette invitation n'est pas fortuite: elle renforce le propos transculturel des organisateurs et amène une touche d'authenticité à leur démarche, tout cela à moindre frais vu que les «autres» ne sont guère consultés sur le fond de l'événement.

Malgré le peu de moyens scénographiques qu'ils mobilisent, les stands «autres» se révèlent passionnants à observer. S'ils assument leur lot de clichés exotiques propres à désoler ceux qui prétendent bien connaître la région du monde concernée, les lieux communs sont battus en brèche sitôt qu'émergent les questions musicales. En effet, quand ils ont l'occasion de diffuser leurs propres choix musicaux, les animateurs «ethniques» donnent à entendre la musique populaire contemporaine de leur pays, celle qui revendique tout à la fois son héritage et son inclusion dans la modernité, celle qui ne fait l'objet ni des programmations à velléités savantes basées sur la tradition «pure», ni des diffusions propres aux «musiques du monde» formatées pour l'oreille occidentale.

*Dans un cadre où l'exotisme n'a peur ni des clichés, ni de s'approprier la musique pop internationale, le bar La vida loca invite à découvrir une série de cocktails musicaux frais et inattendus en provenance des cinq continents.*



### **Boîte avec Elvis Presley**

Mexique  
H.: 10 cm  
MEN 10.81.7

### **Boîte avec Elvis Presley**

Mexique  
H.: 10 cm  
MEN 10.81.5

### **Boîte avec couple de musiciens**

Mexique  
H.: 10 cm  
MEN 10.81.6

### **Boîte avec couple de musiciens**

Mexique  
H.: 10 cm  
MEN 10.81.8





**Figure en papier mâché**  
**La charmeuse de serpents Susy**  
 Suisse  
 H.: 110 cm  
 MEN 10.1.18

Personnage fabriqué par Pier Schwab à l'occasion de la fête des morts mexicaine célébrée en 2009 à Neuchâtel.



**Cercueil miniature Frank Sinatra**  
 San Miguel de Allende, Mexique  
 H.: 16 cm  
 MEN 10.81.2



**Cercueil miniature John Lennon**  
 San Miguel de Allende, Mexique  
 H.: 16 cm  
 MEN 10.81.3



**Cercueil miniature Marilyn Monroe**  
 San Miguel de Allende, Mexique  
 H.: 16 cm  
 MEN 10.81.4



**Cercueil miniature Jim Morrison**  
 San Miguel de Allende, Mexique  
 H.: 16 cm  
 MEN 10.81.1

## La grande scène

Dans la configuration traditionnelle des spectacles, la scène représente le cœur du dispositif, le centre autour duquel gravitent les attentions et convergent les regards. L'observation ethnologique des festivals, notamment celle menée par les étudiants de l'Institut d'ethnologie entre 2007 et 2010, relativise cette perspective.

Le succès des open airs repose en grande partie sur les activités non musicales: animations de rue, gastronomie, installations à velléités artistiques ou pédagogiques, démonstrations artisanales, marchés aux saveurs du terroir ou d'ailleurs, émulation festive entre pairs, farniente ou mise en scène de soi-même au camping.

Ces facettes n'ont pas échappé aux organisateurs qui s'efforcent de les cultiver ou au besoin de les susciter. En fin de compte, le spectacle a lieu au moins autant en dehors que sous les feux de la rampe.

Un autre aspect notable des open airs est qu'ils offrent un mode d'écoute particulier, n'exigeant pas la concentration typique des salles mais tolérant au contraire l'aphasie, le chuchotement, le grignotage et même l'indifférence ou le zapping entre les diverses attractions. Ce mode de consommation est largement attesté dans l'Antiquité mais semble avoir disparu à travers l'histoire ultérieure des musiques savantes occidentales. Plutôt que d'incarner un repoussoir à la mélomanie, les festivals bruyants, populaires et distraits réhabilitent ainsi peut-être un héritage millénaire.

*La scène présente dans l'exposition a une double fonction. Elle accueille ponctuellement des concerts (notamment tous les troisièmes dimanches du mois une coproduction avec les Jardins Musicaux) et, en temps normaux, de relayer un flot d'images attestant la richesse des animations dans les principaux festivals de suisse.*



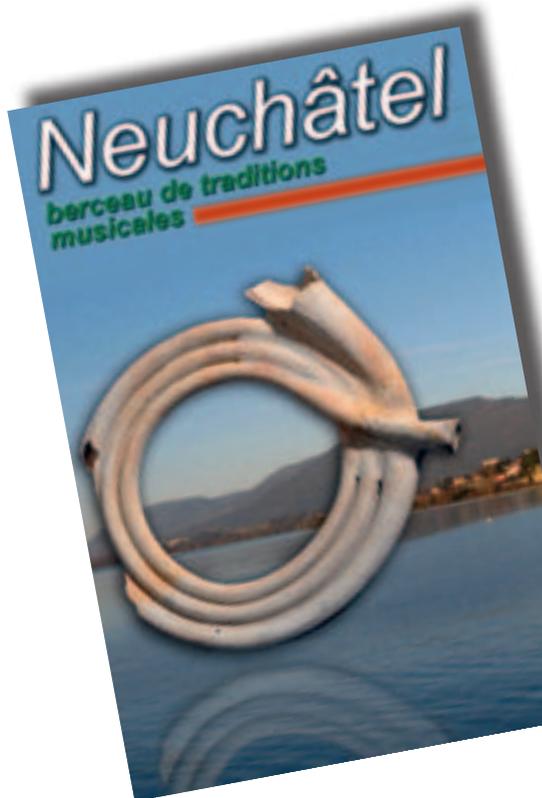
**Concert *Living room music* (John Cage), 24 août 2010, Grange aux Concerts de Cernier, Ensemble de percussion des Jardins Musicaux, coproduction Les Jardins Musicaux – MEN**  
Image: Grégoire Mayor



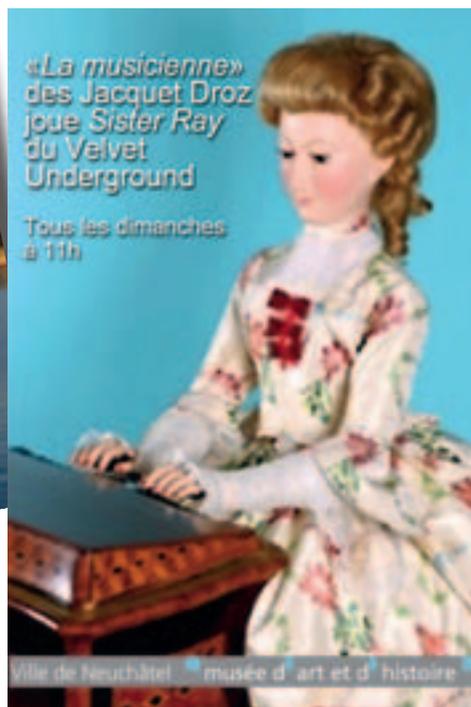
**Concert *fanFares !*, 21 août 2010, Esplanades d'Evologia, fanfares du Val-de-Ruz et Ensemble baBel, coproduction Les Jardins Musicaux – Ensemble baBel**  
Image: Grégoire Mayor



**Cérémonie de la Puja, village du monde, Paléo 2009, Nyon**  
Image: étudiants du cours d'ethnomusicologie de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel



Affiche présentant un cor datant de l'Age du Fer, retrouvé dans le lac de Neuchâtel et conservé au Laténium



### Le stand NeuchÂtourisme

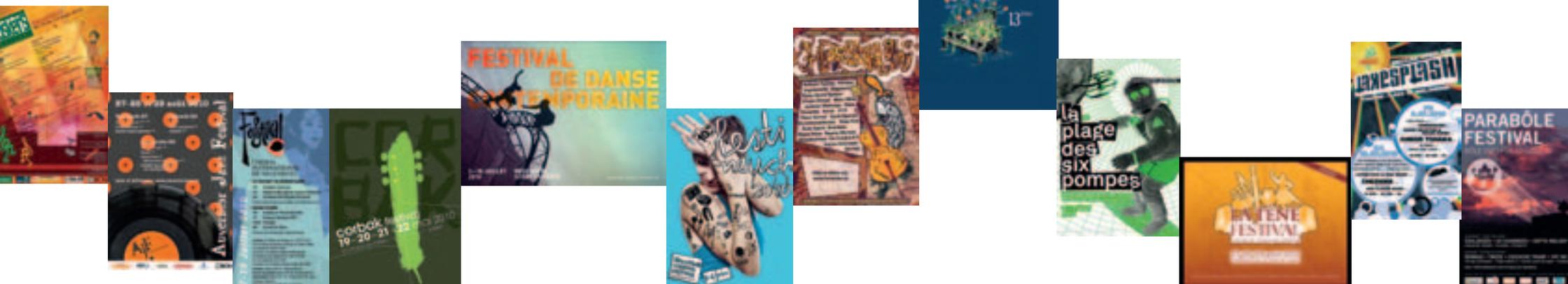
Depuis les années 1980, le phénomène festivalier a connu un développement ininterrompu. Partout en Europe, le nombre d'événements a cru de façon vertigineuse, couvrant presque tous les champs d'expression humains, de la musique à la gastronomie en passant par le terroir et les reconstitutions historiques.

Un tel succès n'a pas manqué d'interpeller la classe politique, tous bords confondus. Un festival apparaît en effet toujours comme une aubaine: il renforce l'image et l'économie touristique de la commune où il se tient; il offre des distractions inhabituelles à la population votante; il n'engage pas à long terme; il s'autofinance grâce au sponsoring et aux ventes de billets, nourriture et boissons.

Ce type de manifestations jouit à l'heure actuelle d'un vaste soutien public et les collectivités s'y manifestent de plus en plus ostensiblement afin de promouvoir les charmes de leur contrée, jouant la carte de la synergie entre tradition et innovation, identité locale et ouverture au monde, terroir et tourisme.

Derrière le modèle festivalier se profile donc clairement une nouvelle perception du champ culturel, de son utilité et de sa gestion, y compris dans le monde des musées. Elle se caractérise par une logique de coups à fortes répercussions médiatiques, parfois au détriment d'engagement à plus long terme; par un souci de rentabilisation immédiate plutôt que d'investissement; par la tentation de réduire au maximum les charges fixes et notamment de remplacer les salariés par des bénévoles ou des prestataires au mandat.

Sur un mode parodique s'inspirant d'exemples glanés à travers l'Europe, le stand NeuchÂtourisme désigne quelques grands axes de cette reconfiguration.



## Real World ®

De plus en plus nombreux, les festivals se trouvent engagés dans une logique de concurrence et de surenchère. La plupart n'engrangent pas suffisamment de recettes pour couvrir leurs dépenses et ont exponentiellement besoin d'appuis négociés auprès des collectivités publiques et surtout des sponsors.

Parmi eux, les acteurs de la téléphonie mobile et de l'Internet se sont récemment taillé une part centrale. Traduisant le prodigieux essor des biens et services liés au champ de la communication, ce bouleversement redéfinit également les principes de collaboration entre économie et culture. En effet, tandis que les cigarettiers, brasseurs, journaux et autres sponsors habituels de la scène musicale se bornaient à faire poser des banderoles, inclure des logos aux supports de communication et vendre leurs produits durant la manifestation, les nouveaux investisseurs franchissent un palier supplémentaire, exigeant de ces partenaires qu'ils fournissent des contenus jeunes, sympathiques et populaires afin d'alimenter leurs plateformes interactives: concours, blogs, reportages au cœur de la fête, interviews exclusives d'artistes, portraits de festivaliers, extraits de concerts.

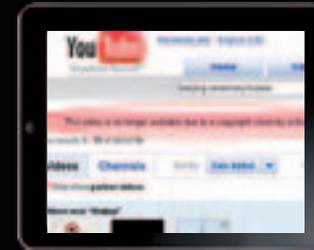
Cette nouvelle forme de sponsoring illustre un paradoxe constaté ailleurs dans l'industrie culturelle, à savoir que la prétendue «virtualisation» des supports et des contenus n'aboutit qu'à renforcer l'emprise de ceux qui en gèrent la couche matérielle et concrète, fournisseurs de machines et de canaux pour accéder à l'information. Déjà épineuse au temps des formats discographiques, la question des droits d'auteurs se complexifie d'autant: les anciens catalogues changent de mains et trouvent de nouvelles affectations, les artistes n'ont plus d'interlocuteurs immédiats, les questions légales se négocient à l'échelle de puissantes multinationales.

Via une série de jeux déclinant une annexion célèbre d'œuvre populaire au sein de l'industrie culturelle et de la publicité, la borne interactive de l'opérateur Real World invite à réfléchir à l'exploitation sous tous azimuts des archives sonores et au rôle de passeur, d'impresario ou de résistant que les ethnomusicologues doivent tenir dans ce phénomène.



### Interprétation publique du morceau *Natural blues*

Concert promotionnel de Moby au Apple Store de Sainte-Catherine, Montréal, le 27 septembre 2009. Le titre est basé sur un extrait vocal de Vera Hall, non créditée sur les premières éditions de l'album à succès *Play* (1999). Vidéo postée par thelab301 sur [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

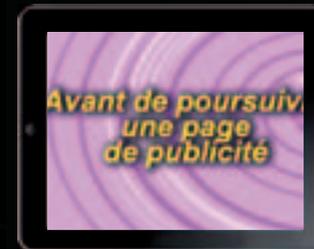


### Message standard de la plateforme internet YouTube indiquant le retrait d'une vidéo pour cause de violation des droits d'auteur



### Vera Hall

Photographie de l'interprète originale de *Trouble so hard*, morceau enregistré par l'ethnomusicologue John A. Lomax en 1937 et remis au goût du jour par Moby en 1999. Photographie Alan Lomax, 1959, Livingston, Alabama, collection Association for cultural equity (New York).



### Campagne publicitaire *Maison du café*

Spot utilisant le morceau *Natural blues* de Moby. Ce dernier a franchisé les titres de son album *Play* (1999), anticipant et favorisant leur usage commercial. Quad productions, 0'43". Vidéo archivée sur le site [www.ina.fr](http://www.ina.fr).

**Vuvuzela**  
Suisse  
H.: 59 cm  
MEN 10.78.2



**Objets à l'effigie  
de Bob Marley  
et de la Jamaïque**  
Suisse  
MEN 10.85



## Le shop

Le commerce de produits dérivés s'est imposé comme une règle au sein du monde festif. Il n'est aujourd'hui guère de manifestation qui ne vende au moins son t-shirt, la tendance allant plutôt vers une inflation de gadgets. Ce type d'objets récolte faveurs et quolibets au sein du public. Pour les uns, il s'agit d'un moindre mal permettant de soutenir tel événement ou tel artiste et d'afficher ses goûts publiquement. Pour les autres, il s'agit d'attrape-nigauds qui éloignent de la véritable expérience musicale, avilissent les artistes et profitent surtout à des entrepreneurs machiavéliques.

Indépendamment de ses enjeux financiers, la production de «merchandising» est intéressante car elle dénote un besoin de signes, de traces et de matérialité qui se cristallise autour de nouvelles «choses» à mesure que les disques sont abolis par le téléchargement de fichiers MP3.

La déclinaison marchande n'est plus réservée aux stars via les grandes compagnies discographiques. A leur échelle, tous les patrimoines musicaux en font l'objet, qu'ils soient alternatifs ou pas, d'ici et d'ailleurs, traditionnels ou contemporains. Aspirés dans les circuits de l'économie globale, avec ses brusques phénomènes de mode, ils courent un risque de nivellement, d'essorage et d'extinction. Mais le processus dévoile aussi une forme d'utopie: celle d'un cosmopolitisme où les particularismes ne feraient plus obstacle à la compréhension, s'intégrant à des loisirs communs, forgeant une identité transnationale. *Les articles proposés dans les caisses du «shop» illustrent cette double lecture en reprenant certaines catégories évoquées dans l'exposition: musiques touarègues globalisées, ethnomusicologie déclinée sous forme de «guides» grand public, instruments métamorphosés en jouets pour petits et grands, rites de possession et courants musicaux changés en icônes et en souvenirs touristiques.*



**T-shirt «Salentu»**  
Région des Pouilles, Italie  
H.: 60 cm  
MEN 10.83.4



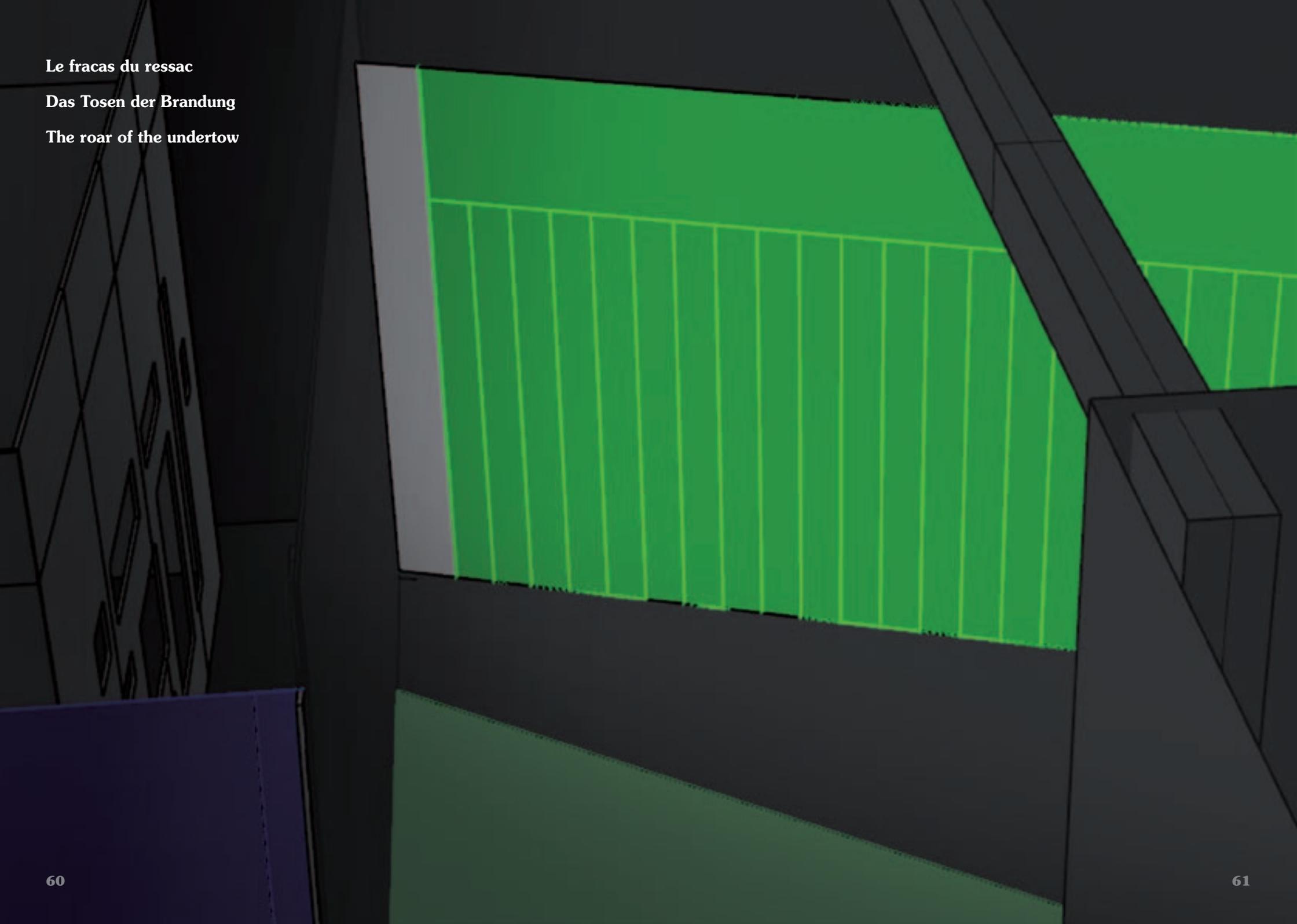
**Tambourin touristique**  
Région des Pouilles, Italie  
D.: 24 cm  
MEN 10.83.2

Objets touristiques arborant l'araignée emblématique des danses de tarentelle.

**Le fracas du ressac**

**Das Tosen der Brandung**

**The roar of the undertow**





«... Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut  
cette grandeur,  
«Cette chose errante par le monde, cette haute transe  
par le monde, et sur toutes grèves de ce monde, du même  
souffle proférée, la même vague proférant  
«Une seule et longue phrase sans césure à jamais  
inintelligible...

SAINT-JOHN PERSE. 1941. *Exil*.

# BRUITS

2 octobre 2010 - 15 septembre 2011

Ce texpo tiré à mille exemplaires  
a été achevé d'imprimer le deux octobre deux mil dix  
sur les presses de l'imprimerie Juillerat & Chervet SA à St-Imier  
et inscrit dans les registres de l'éditeur sous le numéro 36159

<b>Direction</b>	Marc-Olivier Gonseth, avec la complicité de Patrick Burnier, Anna Jones, Yann Laville, Grégoire Mayor
<b>Conception</b>	Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville, Grégoire Mayor
<b>Recherches documentaires</b>	Sara Revil, Denise Wenger
<b>Scénographie</b>	Patrick Burnier, Anna Jones, Raphaël von Allmen
<b>Réalisation</b>	Patrick Burnier, Anna Jones, Raphaël von Allmen, Ashleigh Blair, Laetitia Voïrol; Bail Concept: Pascal Baillods, Yves Maye; Decobox: Fred Bürki, Juan de Riquer, Bérénice Baillods; Serge Perret
<b>Recherches collections</b>	François Borel, Olimpia Caligiuri, Julien Glauser, Bernard Knodel, Yann Laville, Grégoire Mayor, Sara Revil, Denise Wenger
<b>Conditionnement collections</b>	Chloé Maquelin
<b>Administration</b>	Fabienne Leuba
<b>Communication</b>	Chantal Bellon
<b>Conception lumière</b>	Laurent Junod
<b>Réalisation lumière</b>	Luc-Etienne Gersbach avec l'aide de René Meillard
<b>Son</b>	Gilles Abravanel avec l'aide de Mathias Demoulin
<b>Photographie</b>	Alain Germond
<b>Multimedia</b>	Les Ateliers Modernes: Marc Wettstein avec l'aide de Alex Mattart
<b>Informatique</b>	Centre électronique de gestion: Christophe Pittier, Philippe Piednoir, Galaad Banderet
<b>Peinture scénique</b>	Ashleigh Blair, Anna Jones
<b>Peinture</b>	Mehmet Xhemali
<b>Graphisme</b>	Nicolas Sjøstedt
<b>Mise en pages</b>	Jérôme Brandt
<b>Traduction</b>	Verena Härrli, Annemarie Barnes
<b>Montages vidéo</b>	
<b>Images</b>	
<b>Réalisation</b>	Leïla Baracchini, Pierre Barde, François Borel, Florence Christe, Jean Gabus, Yanick Gerber, Marc-Olivier Gonseth, Sarah Hillion, Yann Laville, Grégoire Mayor, Marie Merminod, Hervé Munz, Agnieszka Nagolska, Alice Sala, Yvan Schulz, Denise Wenger
<b>Montages sonores</b>	Grégoire Mayor
<b>Documentation</b>	Yann Laville, Sara Revil, Denise Wenger
<b>Réalisation</b>	Gilles Abravanel
<b>Lecture de textes</b>	Alexey Blajenov, Matteo Capponi, Vincent Paeder, Liliane Rod, Laure Sandoz, Pierre Siegenthaler
<b>Recherche d'objets</b>	Bernard Knodel, Yann Laville, Grégoire Mayor, Yvan Misteli, Denise Wenger
<b>Menuiserie</b>	Menuiserie des Affaires culturelles: Philippe Joly, Daniel Gremion, Stéphane di Luca, Jonas Pleschberger, Lote Elongama; Gilles Arnez-Droz
<b>Travaux techniques</b>	Angelo Giostra, Yvan Misteli
<b>Lettrage</b>	Décobox, Neuchâtel
<b>Accueil</b>	Sylvia Perret, Lucinda Jurt, Patricia Rousseau
<b>Café</b>	Stéphanie Demierre, Filomena Bernardo, Grazyna Comtesse
<b>Cuisine</b>	Eric Sjøstedt, Yvan Misteli, Angelo Giostra
<b>Travaux divers</b>	Jean-Marc Boschung, Olimpia Caligiuri, Antonio Fazio, Chloé Maquelin, Mario Melcarne, Daniele Oioli, Eric Praz, Sara Revil, Félix Rui Manuel Rufino, Mehmet Xhemali
<b>Affiches et carte d'invitation</b>	
<b>Graphisme</b>	François Schuiten, Bruxelles
<b>Impression affiches F4</b>	Sérigraphie Uldry, Hinterkappelen
<b>Impression affiches A3, cartons</b>	Juillerat & Chervet, Saint-Imier
<b>cartes postales</b>	Printlink, Zurich
<b>Panneaux routiers</b>	Atelier Jeca, Carouge

Premier opus d'une trilogie consacrée au patrimoine culturel immatériel (PCI) dans le cadre d'une recherche conduite avec l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel et plusieurs partenaires helvétiques, l'exposition *Bruits* questionne les manières diverses et complexes dont les sociétés humaines appréhendent, organisent, conservent et mettent en valeur ce qui relève de l'immatériel par excellence, à savoir leurs productions sonores.

Mobilisant les notions de bruit, de son, de parole et de musique, l'équipe du MEN rend un hommage critique à ceux qui, à travers l'histoire, se sont attelés à définir ces catégories, à les reformuler ou à les élargir par une meilleure compréhension des systèmes élaborés dans d'autres cultures. Elle interroge la propension de certains acteurs à tirer la sonnette d'alarme dès que pointent à l'horizon les notions de changement, de perte et d'oubli. Plongeant notamment dans les archives du Musée, elle décortique les stratégies et les moyens mis en œuvre afin de transformer certaines productions culturelles en patrimoine et d'en écarter d'autres. Elle fait enfin ressortir les enjeux liés aux détournements, recyclages et appropriations des gisements mis à la disposition de chacun par les nouvelles technologies de la communication.

Développant une série de tableaux inspirés du Nautilus, arche ici échouée entre plage et désert, entre Déluge et Apocalypse, l'exposition invite le public à se frotter au bruit des autres, à percevoir le poids de l'immatérialité et à se projeter dans les futurs incertains du patrimoine sonore et de son contrôle à l'heure de l'Internet.