

Sons en exposition

Une stratégie de l'oreille

Antonello Ricci



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/583>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 111-122

ISBN : 978-2-8257-0863-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Antonello Ricci, « Sons en exposition », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/583>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Sons en exposition

Une stratégie de l'oreille

Antonello Ricci

- 1 Cet article rassemble quelques réflexions préliminaires, encore peu structurées, sur deux expériences de mise en scène musicologique, le Musée de la cornemuse (zampogna), et celui de l'élevage pastoral et de la transhumance, que j'ai conduites respectivement à Villa Latina et à Picinisco, deux villages de la Vallée de Comino, dans la province de Frosinone dans le sud du Latium.
- 2 La Vallée de Comino est une région montagneuse aux confins des Abruzzes et du Molise qui dépend en partie du territoire du Parc National des Abruzzes, une des plus importantes réserves naturelles d'Italie. Les villages de la Vallée témoignent d'une profonde homogénéité culturelle qui s'exprime, entre autres, par l'omniprésence de la cornemuse — instrument qui en constitue un des vecteurs d'identité —, à travers une économie pastorale encore très présente, un usage courant du dialecte et l'existence d'un culte religieux voué à la Madone de Canneto¹, autre élément identitaire important pour les habitants de la Vallée de Comino.
- 3 Dans les deux cas, j'ai fondé le travail de mise en scène muséologique sur l'application d'une ethnographie de terrain très dense, en étant conscient des résultats que pouvait donner la méthode ethnographique non seulement pour ce qui est des rapports avec la communauté et avec le territoire, mais encore en terme de représentation de la communauté et du territoire eux-mêmes (Padiglione 1995 et 2002).
- 4 Les deux projets muséologiques sont nés de l'idée d'utiliser les ressources substantielles destinées par la Communauté Européenne aux régions défavorisées. Les conceptions muséologiques que j'ai trouvées sur place au début de mon travail étaient imprégnées des stéréotypes folkloriques qui ont généralement cours au sujet de la cornemuse et des bergers, et d'une conception voulant qu'un musée contienne des objets si possible anciens, rares et esthétiques. On me demande encore aujourd'hui si j'ai trouvé quelque « pièce rare », alors que je me suis justement donné pour tâche, dans ces deux musées, d'axer la représentation sur le plan de la contemporanéité par l'application de la méthode ethnographique. Ceci m'a permis de réaliser un autre projet muséologique, à savoir la

construction d'un rapport solide entre communauté et musée : au cours du travail ethnographique, la notion quelque peu lointaine et étrangère de musée est devenue toujours plus familière ; chacun des acteurs sociaux impliqués dans la recherche a imaginé sa propre personne, son propre savoir, sa propre voix, sa propre musique, reflétés et réverbérés dans et par la représentation muséographique. Dans les deux musées, les objets exposés proviennent directement des maisons ou des boutiques locales d'artisanat. Très souvent, lorsqu'il s'est agi d'objets investis d'une charge affective, un accord de prêt permanent fut signé avec la Commune. Les noms de tous les donateurs figurent sur les notices des objets afin de créer un réseau de relations entre musée et communauté. Les documents filmés, les photographies, les enregistrements sonores réalisés au cours de la recherche ethnographique, ont donné lieu à la constitution d'un corpus de patrimoine, constitué non de documents audio-visuels anonymes, mais d'expressions formalisées d'autoreprésentation.

- 5 Les deux musées m'ont permis de mettre en pratique une série de réflexions touchant au sens de l'ouïe et à l'exercice de l'écoute, qui m'occupent depuis de nombreuses années (Ricci 1996). Le domaine des sens n'est pas un fait naturel, déterminé biologiquement une fois pour toute ; mais il évolue au gré des époques historiques, des systèmes de références et du contexte écologique où il se situe (Howes 1991). Une hiérarchie des sens, telle qu'elle s'est organisée dans la culture occidentale à partir d'Aristote², ne peut avoir de valeur absolue que lorsqu'elle s'insère dans un réseau de coordonnées culturelles bien précises. Il est temps, selon moi, de réfléchir aux modalités d'exploration et de connaissance de la réalité, en tant que mise en jeu complexe des codes sensoriels propres à chaque culture. Certaines considérations sur la sphère sonore comme milieu acoustique culturellement orienté, sur les éléments caractérisant le champ sensoriel de l'oreille et sur l'écoute en tant que modalité d'exploration et de connaissance de la réalité peuvent mettre en lumière les choix muséologiques effectués. Les études sur le paysage sonore sont aujourd'hui une réalité bien établie, même si leur orientation est souvent plus écologique que culturelle³. Murray Schafer en a défini les caractères constitutifs en mettant en évidence la déterminante historique et culturelle. Les qualités sensorielles particulières de l'oreille et son rapport avec l'espace et le temps (Schafer 1977), les notions d'espace acoustique et de point d'écoute (Carpenter-McLuhan 1966), le sens des lieux du point de vue acoustique (Feld 1997 : 91-135), la psycho-acoustique et l'audio-psycho-phonologie (Tomatis 1977, 1987, 1995), les perspectives de l'oralité, la constitution de la mémoire et la transmission du savoir (Ong 1967) fournissent un réseau de coordonnées pour identifier les caractères distinctifs de l'écoute et mettre en relief les pratiques et les systèmes de reconnaissance dévolus à l'ouïe. Coordonnées utiles aussi lorsqu'il s'agit d'orienter ses idées pour organiser une représentation muséologique des sons et pour solliciter une pratique muséologique de l'écoute.

Les sons en exposition – Le Musée de la cornemuse

- 6 Le Musée de la cornemuse⁴, à caractère monographique, est consacré entièrement et exclusivement à l'instrument de musique populaire répandu au centre et au sud de l'Italie ainsi qu'en Sicile : la *zampogna*⁵. Le choix de Villa Latina comme siège du musée vient du fait que ce village du Latium méridional est très probablement le principal centre de construction et de diffusion de l'instrument dans un territoire de l'Italie centrale qui comprend le Latium, les Abruzzes, le Molise et la Campanie. A Villa Latina, d'après les

documents conservés dans les archives de la mairie et de la paroisse, la famille de facteurs de cornemuse D'Agostino est attestée en tout cas dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans la bourgade vivent plusieurs dizaines de musiciens d'âge variant entre 12 et 70 ans, tous en activité, qui pratiquent divers types de répertoires. Dans les fiches d'état civil de ces derniers et de leurs ancêtres on trouve pour définir leur profession, la mention « joueur ambulant » qui équivaut, aujourd'hui encore, à joueur de zampogna (zampognaro). Parfois on a eu soin de préciser « joueur de zampogna ». Les musiciens ainsi nommés constituent, à Villa Latina, un véritable groupe de professionnels qui pratiquent leur activité musicale quasiment toute l'année : entre novembre et décembre ils partent en tournée dans de nombreuses localités du Latium et de la Campanie et restent loin de chez eux pendant des semaines entières pour jouer les neuvaines⁶ domiciliaires, pour l'Immaculée conception et pour l'Enfant Jésus ; entre janvier et juin beaucoup d'entre eux effectuent les neuvaines pour San Biagio et Sant'Antonia. Certains d'entre eux partent enfin en tournée dans des camionnettes équipées pour dormir et manger, dans des localités de Toscane et d'Ombrie, exercer leur activité de musiciens ambulants.

- 7 Il s'agit d'une véritable communauté musicale bien décrite par cette phrase : « Dans chaque maison de Villa Latina se trouvent une zampogna et un joueur de zampogna », comme aiment à le répéter les facteurs de cornemuse, les musiciens, le maire du village et ses adjoints. Dans le Musée se trouvent des instruments de musique représentatifs des quatre réalités culturelles musicales distinctes liées à la zampogna⁷. Des instruments-jouets sont aussi exposés ainsi que certains exemples de zampogna expérimentales réalisées au cours de ces trente dernières années⁸.
- 8 Le musée se compose d'une entrée — dans laquelle, en plus de l'achat du billet, on peut trouver des matériaux documentaires et didactiques, acquérir des livres, des disques et des objets — ainsi que deux salles d'exposition. Dans la première salle, ce sont les sens de l'ouïe et de la vue qui sont sollicités. La stupeur et l'émerveillement du visiteur sont provoqués par une mise en scène de type « émotionnel » ; dans la seconde salle ce sont sa curiosité et son intelligence qui sont sollicitées par une exposition de type didactique et scientifique, « intellectuelle ». Dans la première salle, on entend des musiques, on voit des images, fixes ou en mouvement, sans avoir encore appris ce qu'est une *zampogna*, comment elle sonne et quel est son répertoire ou encore dans quel milieu socio-culturel l'instrument est utilisé. Le premier impact est donc purement esthétique et vise à apprécier des sons et des formes, sans l'intervention d'autres intermédiaires. C'est seulement après cette première expérience artistico-émotive que l'on passe à un deuxième impact cognitif, d'approfondissement.
- 9 Dans la première salle on peut entendre des morceaux de musique ancienne (Clemencic Consort), classiques (Haendel, Bach, Corelli, Frescobaldi, Paisiello), folk (Musikas, Nuova Compagnia de Canto Popolare, Alan Stivell), ethnique (Latium, Basilicata, Calabre, Sicile, Bulgarie), rock et pop (Kate Bush, Fabrizio De Andrè), moderne et expérimentale (Roberto De Simone, Giancarlo Palombini). L'écoute n'est aucunement guidée et les passages se succèdent passant d'un monde musical à l'autre⁹, sans aucun lien si ce n'est celui de la communication musicale exprimée par la *zampogna*, tantôt comme un passage de musique ethnique, tantôt comme inspiration d'un compositeur, tantôt comme insertion dans un projet de world music.

Fig.1 : Monte S. Biagio (Lt) 2000. Gaspare Minchella avec une *zampogna* à clés campagnola 25 construite par Donato D'Agostino et achetée par son arrière grand-père Isidoro Minchella en 1913



Photo A. Ricci

Fig. 2 : Villa Latina (Fr) 2000. Enzo Cornacchia avec une *zampogna zoppa* 28, grosse caisse et cymbales



Photo A. Ricci

- 10 Trois moniteurs sont installés dans la même salle ; grâce à eux, on peut voir et écouter des documents audio-visuels relatifs à la construction de l'instrument, aux exécutions

musicales et aux témoignages de musiciens. Là encore, les informations se limitent à des noms, des lieux et des dates. Dans la seconde salle, les secrets de la *zampogna* sont dévoilés. On voit des instruments en vitrine, on navigue sur un informateur électronique. Les exemplaires exposés se rapportent aux quatre aires de diffusion de la *zampogna* dans le Latium. J'ai choisi d'éviter l'exposition d'exemplaires juxtaposés, venant de toute l'Italie ou de l'étranger¹⁰, pour concentrer l'attention sur le seul territoire du Latium en rapport avec les autres aires de diffusion de l'instrument dans la région et avec les autres musées du système muséologique thématique DEA. Le choix de base qui a guidé le projet scientifique d'exposition du musée a privilégié la mise en scène d'une culture musicale dans toutes ses manifestations immatérielles, plus que la récolte et l'exposition d'objets mis en vitrine et privés de leur caractéristique la plus importante : le son.

Fig.3 : Joueurs de fifres devant une Madone, Léopold Robert, 1829, Vevey, Musée Jenisch : dépôt de la Fondation Gottfried Keller



- 11 Un parcours informatique illustre la présence de l'instrument dans la culture et l'imaginaire de l'Italie. Ce parcours, qu'on peut suivre grâce à un système « touch screen », propose cinq thématiques principales :
 1. *La cornemuse*. Il comprend tous les aspects techniques, organologiques et de construction relatifs à l'instrument.
 2. *La cornemuse en Italie*. C'est le premier et le plus vaste des trois niveaux géographiques ; il permet, grâce à une carte, de pénétrer dans toutes les différentes manifestations régionales de la cornemuse.
 3. *La cornemuse dans le Latium*. C'est le deuxième niveau géographique ; il permet d'explorer les différents endroits du Latium où la cornemuse est présente.
 4. *Villa Latina et la Vallée de Comino*. Le troisième niveau géographique permet une approche de la Vallée de Comino. Dans de nombreux villages de cette zone du Latium vivent des joueurs de *zampogna*. A Villa Latina, on peut faire leur connaissance l'un après l'autre, en entrant presque dans leur maison. Les musiciens ont été recensés un à un, en recueillant des informations concernant leur état civil, les instruments en leur possession, les activités

musicales qu'ils développent au cours de l'année, les liens parentaux et amicaux en rapport avec leur pratique de la musique. Cette « banque de données », qui peut à tout moment être mise à jour, permettra au visiteur une fois d'accord avec la direction du Musée sur la date et les modalités de la rencontre d'entrer en contact avec certains musiciens, afin de pouvoir approcher directement la réalité musicale de la *zampogna*, selon un modèle de musée diffus, ou musée de communauté, qui projette le visiteur hors du périmètre de ses salles.

5. *L'imaginaire de la zampogna*. Cette section est subdivisée en cinq champs thématiques : *musique, images, crèches, poétique et contes*. Chacun contribue à définir le panorama culturel dans lequel l'instrument de musique est présent, du point de vue symbolique et réaliste.
- 12 Les cycles de concerts avec des musiciens populaires, des animations, des réalisations discographiques et bibliographiques organisées par le musée, pourront offrir de nouvelles occasions pour écouter et apprécier un des instruments les plus représentatifs de la tradition populaire italienne.

Sons en exposition : le Musée de l'élevage pastoral et de la transhumance

- 13 La conception du Musée de l'élevage pastoral et de la transhumance¹¹ a été dirigée par le projet de système thématique muséologique de la Région du Latium (De Martino-Tucci 2002), sur la base, d'une part d'une vocation territoriale précise¹², de l'autre, d'une absence, dans le réseau des musées, d'une structure consacrée entièrement à l'élevage ovin et caprin. Le projet d'un musée consacré aux bergers a rencontré un accord immédiat et enthousiaste de la communauté, à commencer par l'administration et le personnel communal — dont les membres viennent tous de familles de bergers — jusqu'aux bergers eux-mêmes, qui ont offert une contribution inconditionnelle à la recherche ethnographique, étant conscients qu'une telle réalisation muséologique ne pouvait qu'augmenter le potentiel économique de leur travail et constituer une puissant véhicule de promotion et d'affirmation de leur identité « pastorale ».
- 14 Dans le musée figurent des outils de travail et d'autres objets appartenant à un horizon religieux et magique. La collecte, commencée en 1998 par l'Administration communale à l'occasion d'une fête annuelle consacrée aux bergers, a été intégrée par mes soins à la recherche ethnographique. De nombreux objets ont été donnés, les autres prêtés à long terme à la commune afin d'être exposés au Musée. A chacun d'entre eux sont liés des histoires personnelles, des souvenirs familiaux, des pratiques de travail du passé qui, dans leur ensemble, donnent lieu à une sorte de prolongement des identités personnelles et familiales ; chaque donateur a demandé que la provenance de l'objet donné soit clairement exposée.
- 15 Le musée se compose d'une seule pièce subdivisée verticalement en deux parties. Au premier niveau sont exposés les objets recueillis ainsi que la reconstruction d'une cabane de berger et des installations multimédia ; quant au second niveau, il est consacré à une représentation visuelle et sonore des espaces dans lesquels se déroule l'activité des bergers. Les objets sont exposés directement, sans vitrine. Leur disposition suit une logique narrative plus qu'une représentation esthétique du cycle de production. J'ai décidé de les définir comme des « objets incipit », parce qu'à partir de chacun d'entre eux commencent un récit, une histoire, qui sont racontés grâce à des images, des appareils interactifs et des sons.

- 16 Quatre sujets narratifs sont proposés : deux d'entre eux sont basés sur des films expressément réalisés pour l'exposition et reproduits sur DVD indexés, les deux autres sur des installations interactives.

I. Conduite d'un troupeau de moutons et de chèvres. Film comportant tous les aspects inhérents à l'élevage du bétail sur toute l'année.

II. Religion et rituel. Film ayant pour objet le pèlerinage et la fête au sanctuaire de la Madone de Canneto.

III. L'architecture des bergers. Installation multimédia qui illustre les différentes typologies de construction en pierre à sec, utilisées par des bergers dans le Sud du Latium.

IV. L'art du fromage. Installation multimédia qui comporte de nombreuses variantes de la préparation fromagère.

- 17 Les histoires prennent corps à travers l'écoute des voix des bergers eux-mêmes et des sonorités du dialecte : chaque objet présent dans la salle vibre en consonance avec la prononciation de son nom. La cabane, dont seules certaines parties sont reproduites afin de laisser libre cours à l'imagination du visiteur¹³, prend peu à peu vie à l'écoute des témoignages oraux enregistrés. Les pratiques votives et religieuses sont représentées par des chants et des récits qui en commémorent le temps rituel. La kinésique et l'utilisation de la houlette, la proxémique, le langage du corps dans son articulation culturelle, contribuent à la complexité d'un tel entrelacs narratif. Certains objets sont eux-mêmes producteurs de son : les sonnailles peuvent être secouées pour en écouter la sonorité, mais on peut aussi les entendre par l'entremise d'enregistrements et de prises audiovisuelles lorsqu'elles sont portées par les bêtes ; on peut encore en comprendre l'utilisation et les relations symboliques par l'écoute des témoignages oraux.

Fig.4 : Pisinisco (Fr) 2001. Enzo Pia montre quelques colliers et sonnailles



Photo A. Ricci

Fig. 5 : Picinisco (Fr) 2001 : Colliers et sonnailles de Domenico Pacitti pendant la tonte d'automne



Photo A. Ricci

- 18 Le second niveau se situe dans une soupenne d'où l'on aperçoit toute la salle d'en bas qui vient d'être décrite. Il est consacré aux paysages sonores et visuels du travail des bergers, aux sons et aux scènes de la transhumance, ainsi qu'à la représentation virtuelle du territoire. Une carte topographique à grande échelle permet de repérer les installations des bergers, les sentiers, les parcours effectués pour les mettre en relation avec le village et la localisation du Musée. Beaucoup d'espace est consacré aux paysages sonores et visuels : de grandes images disposées tout autour, sur les panneaux, offrent des points de vue suggestifs alors que la diffusion d'un ensemble de sons formalisés de différentes natures (appels, sifflements, sonnailles, chants) présents dans l'horizon culturel des bergers, offre une non moins grande multiplicité de points d'écoute. Une telle présence acoustique ne cherche pas à fournir un commentaire sonore à l'appareil visuel, mais plutôt à mettre en scène un univers de sons complexes réalisé grâce à un mixage soigné des différents plans sonores et des multiples composantes acoustiques, qui sont là pour être écoutés par le visiteur. La mise en scène visuelle se trouve donc doublée d'une mise en scène sonore du milieu où se déroule l'activité des bergers.
- 19 Un dernier appareil multimédia permet d'observer et d'explorer le territoire de la commune de Picinisco à partir de ce que l'on peut voir à l'intérieur du musée lui-même. Un parcours bien conçu permet au visiteur d'effectuer un « trekking virtuel », rejoignant les contrées habitées par les bergers et les pâturages de haute altitude, en parcourant les sentiers de la transhumance, simulant une rencontre par l'écoute des voix de ceux qui vivent et travaillent dans ces territoires.

L'écoute en exposition

- 20 La mise en scène d'un musée peut devenir un bon terrain de recherche sur le paysage sonore. Le Musée de la cornemuse comme celui de l'élevage pastoral et de la transhumance m'ont donné l'occasion de réfléchir sur la mise en exposition des sons¹⁴.
- 21 L'idée de mise en scène muséologique en tant que forme de communication peut être enrichie par la notion de paysage sonore. « Ecouter le monde » (Ricci 1996) est aussi une idée et une pratique à cultiver pour connaître la réalité d'une façon plus dense et plus réflexive. Ecouter le monde veut dire se mettre en attente, sans hâte, d'un signal acoustique qui nous communique la réalité, nous en donnant une preuve, nous en fournissant le sens. Représenter le monde d'un point de vue acoustique nous contraint à un exercice de médiation qui renvoie au sens caché des choses, tout comme on peut, par le biais de l'ouïe, savoir ce que contient une boîte fermée. Représenter le monde d'un point de vue acoustique nous contraint à imaginer le monde lui-même, à le représenter selon des formes, des dimensions, des couleurs, des densités qui ne sont perceptibles que par le son des choses, par leur réverbération, par le retour de leur écho.
- 22 Visiter acoustiquement un musée devrait donc constituer une expérience primaire, c'est-à-dire que la mise en scène acoustique ne devrait pas se limiter seulement au commentaire sonore, à des formes de légendes musicales et auditives d'une représentation visuelle. La mise en scène acoustique doit aller de pair avec le visuel, donnant lieu à une interaction qui renvoie à la réalité. L'observation « participante » d'un musée en élargissant le sens que ce mot peut avoir en ethnographie devrait aller de pair avec une « écoute », elle aussi participante, grâce à laquelle le sens de l'être au monde se conjugue également avec une écoute du monde.

BIBLIOGRAPHIE

- BOREL François, Marc-Olivier GONSETH, Jacques HAINARD et Roland KAEHR ed., 1997, *Pom pom pom pom. Musique et caetera*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- CARPENTER Edmund et Marshall MCLUHAN, 1966, *Exploration in communication*. Boston : Beacon Press.
- DE MARTINO Laura et Roberta TUCCI ed., 2002, *Demos. Per il sistema museale tematico demoetnoantropologico del Lazio*. Roma : Regione Lazio-Assessorato alla Cultura, Spettacolo, Sport e Turismo.
- FELD Steven , 1996, « Waterfalls of Song: An Acustemology of Place resounding in Bosawi, Papua New Guinea », in Steven Feld et Keith H. Basso ed. *Senses of Place*. Santa Fe : School of American Research.

- GÉTREAU Florence et Laurent AUBERT, 2003, « Musiques à écouter, musiques à voir : La musique dans les musées de société », *Compte rendu des Journées d'étude de la Société française d'ethnomusicologie*, Carry-le Rouet, 24-26 mai 2002. *Cahiers de musiques traditionnelles* 15 : 237-246.
- HOWES David ed. , 1991, *The Varieties of Sensory Experience. A sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto : University of Toronto Press.
- KAUFMAN SHELEMAY Kay, 2001, *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World*. New York-London : Norton & Company.
- KONECNY Lubomír, 1996, « I Cinque Sensi da Aristotele e Constantin Brancusi », in Sylvia Ferino-Pagden ed., *Immagini del sentire. I cinque sensi nell'arte*, catalogo della mostra omonima. Milano : Leonardo Arte : 23-48.
- ONG Walter J., 1967, *The Presence of the Word*. New Haven : Yale University Press.
- PADIGLIONE Vincenzo, 1995, « Per una centralità dell'etnografia nei musei ». *Etnoantropologia* 3/4 : 238-248.
- PADIGLIONE Vincenzo, 2002, « Piccoli etnografici musei ». *AM. Antropologia museale* 1 (1) : 20-24.
- RICCI Antonello, 1996, *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud d'Italia*. Roma : Il Trovatore.
- RICCI Antonello, in c.d.s. « Musicisti e zampogne del Lazio meridionale », in Mauro Gioielli ed. *La zampogna :gli aerofoni a sacco in Italia*. Isernia : Iannone.
- SCHAFER Murray, 1977, *The Tuning of the World*. Toronto/NewYork : McClelland&Steward-Knopf.
- TOMATIS Alfred, 1977 [1990], *L'oreille et la vie*. Paris : Robert Laffont.
- TOMATIS Alfred, 1987, *L'oreille et la voix*. Paris : Robert Laffont.
- TOMATIS Alfred, 1995, *Écouter l'univers*. Paris : Robert Laffont.

NOTES

1. Le sanctuaire de la Madone de Canneto se trouve dans la vallée du même nom à plus de mille mètres d'altitude. Chaque année, du 18 au 22 août s'y déroule une fête à laquelle participent des dizaines de milliers de personnes avec des pèlerinages provenant des quatre régions différentes (Latium, Abruzzes, Molise et Campanie).
2. Aristote traite la question des sens essentiellement dans *De anima* et *De sensu*. Dans *De anima* l'ordre des sens est le suivant: la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher. Dans l'histoire de l'art occidental se sont développés des formes et des modes de représentation des sens qui maintiennent et consolident une telle organisation hiérarchique (Konecny 1996: 23-48).
3. A partir des années 1970 avec les célèbres recherches de Murray Schafer sur la notion de paysage sonore (*soundscape*), de nombreuses initiatives, en particulier le World Soundscape Project, ont pris forme: entre autres le World Forum for Acoustic Ecology et, pour l'Europe, le Forum Klanglandschaft. Sur le plan de la seule anthropologie de la musique, mentionnons la notion de paysage sonore que propose Kay Kaufman Shelemay (2001) se rattachant au débat états-unien sur l'échange et sur le croisement de cultures.
4. Le musée de la cornemuse a été financé avec des fonds de la Communauté Européenne (DOCUP Objectif 5b), gérés par la région du Latium. Le musée fait partie du projet du Système muséologique thématique démo-ethno-anthropologique (DEA) de la région du Latium (DEMOS) qui comporte une grande variété de musées (De Martino-Tucci 2002: 98).

5. Le terme *zampogna* définit exclusivement les instruments à sac de l'Italie centrale et méridionale. Certaines particularités les différencient des autres instruments européens: les deux tuyaux mélodiques qui en font un instrument polyphonique, les bourdons généralement accordés au cinquième degré de l'échelle, tous les tuyaux sonores fixés dans une pièce de bois, elle-même rattachée à un sac de peau animale. En Italie du nord les instruments se calquent, aussi par le nom (*musa*, *cornamusa*), sur le modèle du nord de l'Europe: unique tuyau mélodique, bourdons accordés au premier degré de l'échelle, tuyaux rattachés séparément au sac.
6. Dans la culture populaire du centre et du sud de l'Italie, la neuvaine — période de neuf jours avant une fête religieuse — est souvent accompagnée d'une performance musicale rémunérée en argent ou en aliments. Les neuvaines itinérantes sur les routes et les places, et celles qui se déroulent chez les particuliers sont parmi les plus connues et les mieux documentées (Ricci, in c.d.s.).
7. Dans le Latium on peut identifier quatre aires différentes de distribution de la *zampogna*, parmi lesquelles se trouvent différents types d'instruments et de répertoires. Du nord au sud il s'agit de l'aire de Amatrice (Rt), de la Vallée de L'Aniene (Rm), de la Vallée de Comino (Fr) et celles des Monts Ausoni et Aurunci (Lt).
8. En particulier, différents instruments réalisés dans les années 1970 par Cesare Perilli de Villa Latina et une *zampogna* du constructeur Piero Ricci de Isernia avec un bourdon modifié.
9. Pour avoir un aperçu du répertoire écouté, une liste des enregistrements est distribuée. Une liste analogue figure dans l'information électronique de la deuxième salle.
10. Une collection d'instruments originaires de différentes localités italiennes et étrangères est exposée au Musée de la cornemuse de Scapoli (Is), à quelques kilomètres de Villa Latina où l'on peut se rendre pour avoir une vision panoramique des cornemuses.
11. Ce musée a aussi été financé avec des fonds de la Communauté Européenne (DOCUP objectif 5b), gérés par la Région du Latium et s'insère dans le projet du Système muséologique thématique démo-ethno-anthropologique de la Région du Latium (DEMOS) (De Martino-Tucci 2002: 97-98).
12. A Picinisco on trouve aujourd'hui des groupes familiaux étendus, identifiés par la récurrence du même nom de famille, par une règle de résidence qui a donné lieu à des contrées habitées par des bergers appartenant à la même souche familiale selon une distribution, elle aussi familiale, des territoires de pâturages de montagnes; et pour le passé, d'une règle de mariages endogames. Notons, en passant, que le fromage «*pecorino piciniscano*» (de Picinisco) fait partie des produits prisés et célèbres de la Région du Latium.
13. Dans une salle de l'Ethnomusée de Roccagorga (Lt), sud du Latium, une cabane de berger de la région des Monts Lepini a été reconstruite.
14. Mettre des sons et de la musique en exposition, s'occuper de musées sur le plan sonore, semble être un des thèmes centraux de réflexion sur le débat actuel au sujet des Musées. On se souvient, entre autres, de l'exposition *Pom pom pom pom* au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Borel, Conseth, Hainard, Kaehr 1997) et du récent congrès de la Société Française d'Ethnomusicologie (Gétreau, Aubert 2003).

RÉSUMÉS

Cet article rassemble quelques réflexions sur le thème de la mise en scène des sons au musée. L'expérience muséologique et celle de l'exposition temporaire ont été fortement conditionnée,

par la catégorie du visuel, en évacuant les autres sens. L'expérience musicale et la perception acoustique peuvent devenir un véhicule tout aussi suggestif d'émotions et d'émerveillement. Elles peuvent être mises en scène en tenant compte des stratégies sensorielles propres à l'ouïe. Deux expériences de mise en scène muséologiques, le Musée de la cornemuse (*zampogna*) et le Musée de l'élevage et de la transhumance, constituent le terrain sur lequel expérimenter les stratégies de l'oreille.

AUTEUR

ANTONELLO RICCI

Antonello Ricci est chercheur rattaché aux cours de diplôme en Théories et pratiques de l'anthropologie et des Disciplines ethno-anthropologiques de l'Université « La Sapienza » de Rome. Il a mené des recherches sur le terrain dans l'Italie centrale et méridionale, plus particulièrement sur la signification sociale du son et de la musique. Il est membre de l'Association italienne pour les sciences ethno-anthropologiques (AISEA).