



HAL
open science

Le sens caché des choses

Christine Guillebaud, Madeleine Leclair

► **To cite this version:**

Christine Guillebaud, Madeleine Leclair. Le sens caché des choses. Cahiers d'ethnomusicologie, 2024, 37, pp.240-272. halshs-04833877

HAL Id: halshs-04833877

<https://shs.hal.science/halshs-04833877v1>

Submitted on 18 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



Fig. 1. Madeleine Leclair, dans la salle d'exposition permanente du MEG. Photo Alain Longchamp, 2019.

Le sens caché des choses

Entretien avec Madeleine Leclair

CHRISTINE GUILLEBAUD

Je remercie Madeleine Leclair de s'être prêtée au « jeu » de l'entretien, partageant son parcours d'ethnomusicologue, remarquable à bien des égards, et nous laissant goûter ses expériences dans les différentes facettes de son métier. Madeleine est une femme de science et une artiste qui travaille au gré de ses passions, de ses rencontres et qui porte une vision de la discipline à la fois ancrée et sans cesse renouvelée.

J'ai peine à compter les années qui me lient à Madeleine, chaque échange est empreint d'une affection sincère. Je la remercie de sa confiance, et de m'avoir toujours tenue à proximité des grands projets muséographiques au sein desquels elle œuvre pour la musique et les arts sonores, à Paris puis à Genève. Dans les lignes qui suivent, transparaîtra la tonalité de notre conversation, libre et précise. La richesse du parcours de Madeleine Leclair, l'engagement et la générosité qui l'animent, suscitent une profonde admiration.

C.G.

*Madeleine, j'aimerais qu'on parle de ton parcours, des débuts.
Tu es originaire de Montréal ?*

Je suis née à Montréal et ai grandi à Laval. Je viens d'une famille classique, de quatre filles. Mes parents étaient des personnes curieuses et enthousiastes, mais pas dans le milieu artistique. À la maison, ma mère écoutait beaucoup la radio. Depuis toujours, j'ai ressenti une attirance pour les activités artistiques. J'ai fait un peu de dessin quand j'étais plus jeune, et rapidement deux choses m'ont attirée. Tout d'abord le sport, j'ai pratiqué la natation et suis devenue professeure et aussi sauveteuse. Cela a été un grand plaisir ! J'ai fait aussi de la musique, peut-être sous l'influence d'autres personnes. Il y avait notamment des groupes québécois de folk-rock et de « musique progressive » qui m'attiraient.

*Il s'agissait de musiques que tu écoutais et qui faisaient partie
de ton environnement ?*

Oui, il y avait d'abord du folk-rock, mais aussi toutes sortes d'autres musiques, du punk au classique. La musique m'attirait beaucoup. J'ai commencé des cours de flûte traversière et je suis entrée au CEGEP (Collège d'Enseignement Général et Professionnel) Saint-Laurent. Cela correspond au niveau après le secondaire et précède l'entrée à l'université. J'ai eu de très bons professeurs. Je ne me sentais pas d'attaque pour le jazz, mais j'aimais certains groupes de musique folk québécois.

Tu cherchais peut-être autre chose ?

Je cherchais surtout à être moins dans la démonstration, qui correspond moins à ma personnalité. Jouer des instruments comme la flûte, très brillant... Je ne me sentais pas très à l'aise avec cela. Avec le recul, on peut dire que j'avais une approche peut-être un peu caricaturale. J'étais jeune et avais une approche plus conceptuelle de la musique, par l'écriture, la création. Assez rapidement, je me suis intéressée à la composition.

Lorsque je suivais cette formation, j'avais aussi une émission de radio que j'animais avec mon ami Éric Létourneau, qui est aujourd'hui un artiste interdisciplinaire et qui enseigne l'art médiatique et radiophonique à l'UQAM (Université du Québec à Montréal). Il a aussi été réalisateur à Radio-Canada et a une longue pratique d'art-action et de création radiophonique. Nous sommes toujours en contact assez étroit. L'émission radio avec lui était diffusée sur CIBL, une radio communautaire et indépendante à Montréal. Il y avait peu d'audience mais ce n'était pas grave ! C'était du genre de 23 h à 1 h du matin ! Éric manipulait des tourne-disques et un petit échantillonneur et moi aussi j'improvisais au microphone et à la flûte. Éric a été et est toujours quelqu'un de très important pour moi. En mars 2023, il m'a invitée à l'émission de radio qu'il a encore à Montréal, *L'air du diable*, sur CKUT-FM.



Fig. 2. Avec Éric Létourneau, dans les locaux de la radio CKUT à Montréal. Autoportrait, 2023.

Quelles musiques programmez-vous ?

Ce binôme marchait bien et il nous permettait de sortir du cadre des musiques classiques, un peu trop contraintes. C'était des musiques expérimentales. A l'université, je suivais des cours de musiques électroacoustiques. Cela me plaisait vraiment beaucoup mais j'ai dû complètement laisser cela de côté par la suite. Je pense que si j'étais restée à Montréal, c'est probablement dans ce domaine que je me serais orientée.

Tu étais déjà curieuse de découvrir des nouvelles sonorités et d'expérimenter ?

C'est vrai que je n'avais pas fait le lien. Et c'est pour cette raison que j'ai approché ensuite les musiques traditionnelles, et plus généralement l'ethnomusicologie, par les disques, les archives sonores et les contenus musicaux.

De quels disques s'agissait-il ? Quels sont ceux qui t'on frappée, t'en souviens-tu ?

Je faisais de l'écriture et de la composition. J'ai eu notamment José Evangelista, Jean-Jacques Nattiez, Monique Desroches et Pierre Desrochers comme

professeurs. Je me souviens avoir écouté des pièces de Bartók, Ravel, des compositeurs qui intégraient des musiques traditionnelles dans la musique classique. J'ai trouvé que c'était une source forte d'inspiration déjà.

De Montréal à Paris

À quel moment décides-tu de quitter Montréal ?

Avant d'entrer au CEGEP Saint-Laurent en musique, j'étais au CEGEP Bois-de-Boulogne en sciences « pures », c'est-à-dire en physiques et mathématiques. Je faisais des liens entre ces domaines et la musique. Cela a été une sacrée décision pour moi de laisser les sciences pour quelque chose de beaucoup plus risqué : faire de la musique.

Monique Desroches avait initié et constitué une collection d'instruments de musique à l'Université de Montréal. Avec une autre étudiante, Hélène Digué, qui était en musicologie, je me suis intéressée à ces instruments, alors que j'étais étudiante en composition. Monique m'a confié une mission qui consistait à décrire les instruments, faire des fiches d'inventaire, et s'occuper de la collection. Monique a aussi invité Geneviève Dournon à Montréal pour une série de conférences en organologie.

En quelle année ?

C'était en 1990, je pense. Mon point de référence, c'est le décès de ma sœur Maryse, l'une des quatorze femmes tuées le 6 décembre 1989 à l'École Polytechnique de Montréal. Il y a eu un avant et un après.

Geneviève Dournon est venue présenter des conférences, classiques mais très vivantes, sur l'organologie classificatoire. Elle était passionnante ! Sa manière d'enseigner l'organologie était complète. Elle montrait des images et attirait notre attention sur l'ingéniosité de la facture et de la fabrication des instruments de musique. Cela faisait sens pour moi, ce côté scientifique de la recherche faisait écho. On écoutait aussi énormément de musiques différentes. Ce qui m'a marquée, ce sont les musiques de l'Inde, ces enregistrements qu'elle avait faits sur le terrain au Rajasthan. On écoutait le souffle continu, les bourdons, les claquettes tellement virtuoses. C'est comme si j'avais pris conscience de l'univers extraordinaire qui s'ouvrait ! J'étais captivée par cela et j'étais déjà en recherche dans nos émissions de radio avec Éric Letourneau. Pour moi, ces musiques relevaient aussi de l'expérimental, dans le sens fort de l'inédit, de l'inouï.

Échanges-tu avec Geneviève Dournon par la suite ?

Elle est rentrée à Paris après cette série de conférences. Monique Desroches a toujours eu de très grandes ambitions pour ses étudiants et a monté de nombreux projets. Elle a notamment mis en place un programme d'échanges entre le musée de l'Homme et l'Université de Montréal. Je suis la seule en avoir bénéficié, *as far as I know!* Geneviève Dournon s'étant débrouillée pour m'accueillir en tant que stagiaire, je suis arrivée à Paris en février 1992, pour la première fois de ma vie.

Quelles ont été tes premières impressions ?

Quand tu es québécoise, à cette époque-là, tu vois des films sur la France qui font rêver. Et quand tu arrives à Paris, c'était à la fois plus grand...

Et moins romantique ?

Bien moins que ce que je pouvais imaginer. Je me souviens aussi du premier jour où je suis arrivée au musée de l'Homme. J'imaginai arriver dans un centre high-tech, ultra contemporain, aïe !

Tu es entrée dans les bâtiments avec les collections de crânes entreposées dans les couloirs des bureaux et les aires culturelles indiquées sur les murs !

Oui, c'était un bâtiment un peu vieillot mais c'était plutôt excitant, j'étais comme dans un film. Arrivée au département du musée de l'Homme, j'ai été accueillie d'une manière extraordinaire ! Par Bernard Lortat-Jacob qui était directeur de l'équipe de recherche d'ethnomusicologie à l'époque, et par Geneviève Dournon. Je n'avais jamais imaginé qu'il y avait des archives sonores si importantes. J'étais stagiaire rattachée au Museum National d'Histoire Naturelle, donc du côté des collections. Dans la même salle, il y avait aussi l'équipe du CNRS, davantage tournée vers la recherche de terrain, l'édition discographique (Le Chant du Monde) et l'enseignement universitaire.

Geneviève Dournon a donc encadré ton stage ?

Oui, une première fois pendant six mois en 1992 et une seconde fois en 1993 pour six mois supplémentaires. Je suis revenue en 1994 et j'ai décidé de rester en France. J'avais obtenu une bourse de doctorat du Canada pour effectuer une thèse. J'ai dû néanmoins suivre en France le diplôme d'études approfondies (DEA), qui existait encore à l'époque.

C'est cette année que nous nous sommes rencontrées. J'étais pour ma part étudiante en maîtrise, et tu menais un travail de recherche en DEA sur des instruments tibétains, étudiés par Mireille Helffer.

Oui, c'était une recherche sur le timbre sonore des instruments du bouddhisme tibétain. Je savais déjà que je voulais travailler en thèse sur le Bénin, mais en DEA, on proposait aux étudiants de travailler parallèlement sur un sujet distinct que tu délaissais ensuite pour entamer une recherche dans un autre domaine. Aujourd'hui encore, je suis fascinée par les instruments du bouddhisme tibétain. Mireille parle particulièrement bien dans son livre des offrandes sonores, des rapports au son (Helffer 1994). De ce que je peux en imaginer – je ne suis jamais allée au Tibet malheureusement – c'est comme être enveloppé dans le son, le fracas des cymbales, le son de très longues trompes. J'étais fascinée.

Je me souviens lorsque tu exposais ce travail, cela m'avait marquée. Tu étais très attachée à l'acoustique des instruments, à cette dimension « science dure ».

J'ai en effet passé un prix d'Acoustique au Conservatoire de Paris. Je ne me sentais pas encore d'attaque pour faire une thèse de doctorat. Cela faisait deux ou trois ans que j'étais arrivée en France. La mentalité était différente de ce que j'avais connu auparavant. Elle consistait à dire à tous les étudiants – c'est ainsi que je l'ai ressenti – que l'accès à la connaissance, la compréhension d'un univers culturel est quasi inatteignable! Je me suis souvent entendu dire: « Le bouddhisme, Madeleine, tu ne vas rien comprendre, c'est trop compliqué! » C'est tellement frustrant pour un étudiant. On nous dit sans cesse qu'il faut en baver, quoi!

Qu'est-ce que cela a impliqué pour toi ?

Je me disais que je ne pourrais jamais faire de thèse de doctorat! Je me suis donc inscrite au cours de Michèle Castellengo en acoustique musicale. J'ai obtenu un premier Prix au CNSM de Paris, qui était plus difficile à obtenir finalement!

C'est une formation ultra solide. Elle était proposée ultérieurement comme un enseignement d'introduction pour les étudiants en ethnomusicologie formés à Nanterre. Mais à cette époque, tu as suivi des cursus complets en parallèle, en ethnomusicologie et en acoustique!

J'ai toujours fait des sciences pures et de la musique, et ensuite je me suis orientée naturellement vers le Conservatoire et l'Université.

*Revenons sur ton expérience avec Geneviève Dournon.
Qu'as-tu fait au musée de l'Homme ?*

Elle m'a beaucoup appris. Elle m'a transmis toutes ses connaissances sur l'organologie mais aussi sur le travail en musée. Cela a été une vraie initiation. J'ai pu travailler sur cette collection d'instruments de musique du musée de l'Homme, très importante, et qui est en partie conservée aujourd'hui au musée du quai Branly-Jacques Chirac. Geneviève Dournon m'a appris la muséographie, le rapport au public, la gestion d'une collection et aussi le travail d'accueil de personnalités qui venaient du monde entier. Elle m'avait fait rencontrer Eric Charry, tu imagines ! C'est le spécialiste des musiques mandingues. Il était étudiant aux États-Unis et venait au musée de l'Homme. Il y avait aussi Wynton Marsalis. C'était effervescent. Ce qu'elle m'a appris, c'est le milieu de la muséographie.

*Est-ce que tu avais participé aux activités du Salon de musique ?
Était-il déjà installé ? Quelle était ta perception de cet espace, en zoom
arrière, en tenant compte de l'expérience que tu as aujourd'hui ?*

Il était déjà installé. Il exposait une classification, cela allait avec l'époque. L'obsession de la classification, c'est typiquement muséographique. L'on voit aujourd'hui, avec le recul, le lien étroit entre le développement de l'organologie classificatoire et le milieu des musées. Avec des collections exhaustives, des instruments qui viennent des cinq continents, l'idée première est de comparer. Dans la muséographie en général, il n'y a pas d'équivalent en termes de typologie. Il n'existe pas par exemple de classification universelle des masques alors que c'est le cas pour les instruments de musique.

Le Salon de musique, c'est un lieu qui a marqué toute une génération...

On pouvait aussi y écouter la musique. Le nombre d'instruments présentés était important, les formes, les couleurs... Geneviève avait une qualité qui m'a beaucoup influencée, et je la remercie pour cela. Elle avait un goût pour l'esthétique des instruments. Elle avait une connaissance et une vision. Elle était capable d'identifier parmi une série de 60 instruments du même type, lesquels étaient les plus importants ; pour toutes sortes de raisons, comme leur esthétique ou leur histoire.

L'autre chose qu'elle m'a transmise, c'est le fait de retracer les biographies des instruments de musique. Cela m'occupe encore aujourd'hui au Musée d'ethnographie de Genève ! Généralement, lorsque des musiciens arrivent au musée, mais aussi certains chercheurs, c'est typique qu'ils considèrent les collections comme un « cimetière » en regrettant que les instruments ne soient pas « vivants ». En réalité, les objets ont complètement changé de milieu et ils ont autre chose à

dire et racontent aussi autrement. La recherche de provenance est maintenant une préoccupation majeure des musées : qui a apporté l'objet ? À quelle période ? Un instrument rapporté par André Schaeffner, sous une autre typologie, n'a pas le même statut que celui acheté à Paris chez un riche collectionneur. L'esprit « collection » est important ainsi que la recherche historique.

Dans le Salon de musique du musée de l'Homme, je me souviens qu'il y avait un grand cartel sur lequel apparaissait une question : qu'est-ce que l'ethnomusicologie ? Il y était aussi mentionné cette formation universitaire à Nanterre. Tu as aussi suivi cette formation ?

C'est là que j'ai suivi mes premiers cours en anthropologie. Je dois dire qu'à Nanterre, il y avait des professeurs de très haut niveau, de très bon calibre, et cette approche de la discipline, basée sur le terrain, qui était transmise notamment par Bernard Lortat-Jacob : faire de longs séjours, être proche de la parole des musiciens, chercher à comprendre le pouvoir de la musique au sein d'une communauté. Bernard m'a beaucoup marquée et a été important dans cette transmission. Il m'a aussi accueillie ; Bernard était comme cela, extrêmement accueillant. Il y avait du monde à son séminaire et il réussissait à avoir des gens expérimentés, comme Jean-Pierre Estival par exemple. Il y avait toutes sortes de chercheurs, grands et petits !

Tu rencontres aussi Hugo Zemp ?

Au musée de l'Homme, il y avait la collection de disques *Le chant du Monde* qu'il dirigeait. À cette époque, je retournais de temps à autre à Montréal, je n'étais pas encore installée complètement en France. Je me souviens que, pour mon émission de radio avec Éric Létourneau, Hugo m'avait donné un exemplaire de plusieurs disques publiés de la collection. Cela m'a complètement fascinée. On les a diffusés dans notre émission sur CIBL.

Dévoiler le sens des musiques au Bénin

J'ai rencontré Gilbert Rouget qui était très présent au musée de l'Homme à cette époque. Quand je voyais les chercheurs du laboratoire faire du terrain, j'ai eu très envie d'en faire aussi ! J'avais vraiment envie de partir, mais où ? J'ai pensé d'abord à Madagascar parce que la musique m'attirait et j'en ai parlé à Rouget. Il m'a dit que d'autres projets étaient possibles !

Il t'a proposé de travailler sur les chants des initiées Itcha ?

Comme je n'étais pas déjà engagée dans un sujet précis, il m'a dit qu'il y avait un « secret précieux » chez les Yoruba.

Comment procèdes-tu ? Plonges-tu dans les archives de Rouget ou dans les travaux ethnographiques sur les Yoruba ?

Il y avait relativement peu de choses écrites sur cette population qui se compose pourtant de plus de 25 millions de personnes, mais vivant essentiellement au Nigeria. Il y avait quelques écrits de Rouget et d'autres chercheurs béninois sur les Itcha, un sous-groupe yoruba au Bénin. C'était un plus pour moi. Soit l'on se plonge complètement dans la littérature, puis on arrive sur le terrain; soit à l'inverse on plonge directement. Pour ma part, il n'y avait pas tant de publications que cela.

As-tu pu accéder aux enregistrements de Rouget ?

Au total, il devait y avoir environ quatre heures de musiques enregistrées chez les Itcha. Rouget avait passé une semaine à Pira en 1958, puis quelques jours en 1969 dans une autre ville, Tchetti, sur la frontière du Togo.

Quels étaient les arguments de Rouget pour que tu travailles sur ce sujet ?

La première chose, c'est que chez les Itcha, il y avait un système polyphonique peu répandu en Afrique. Dans une langue à tons distinctifs, normalement, il n'y a pas de polyphonie vocale car si tout le monde chante les mêmes mots sur des mélodies différentes, tu ne peux pas facilement comprendre. L'autre chose était que ces chants présentaient un autre critère musical peu fréquent: ils sont faits de sons tenus avec des inflexions chromatiques. Le célèbre article de Rouget «Un chromatisme africain» publié dans *L'Homme* (1961) était basé sur des enregistrements qu'il avait faits à Pira. Bref, il y avait des singularités sur le plan du système musical.

Une autre dimension, c'est le milieu des orishas et des secrets! Dans mon imaginaire, je connaissais davantage le vodoun haïtien. Je suis nord-américaine, il y avait une grande communauté haïtienne à Montréal. J'étais fascinée par l'agentivité de la musique, par la manière dont elle s'insère dans les pratiques rituelles du vodoun. La question du secret m'a fascinée. La majorité des enregistrements de Rouget tournaient autour d'un orisha qui s'appelle Naa Buku. Elle n'est pas la divinité la plus connue. C'est un orisha féminin. J'avais envie d'étudier cela, c'est le milieu des femmes et celui du secret. Ce n'est pas tant le plan esthétique qui m'a accrochée au début, mais surtout le concept même de cette musique, fondamentalement mystique. Les musiques religieuses m'ont toujours attirée.

Cela te permettait de mêler différents centres d'intérêt, ce qui rend ton parcours très complet. Pour cette thèse, es-tu allée longtemps sur le terrain ?

J'ai eu la chance immense qu'Hugo Zemp accepte de diriger ma thèse. Il y avait aussi Rouget qui « supervisait mes savants travaux », comme il disait. Je suis allée au Bénin plusieurs fois, et j'ai dû passer au total deux ans sur place. J'avais aussi appris la langue et suivi les cours de culture yoruba avec Michka Sachnine, et aussi avec George Alao, qui sont deux professeurs extraordinaires. De grands spécialistes, de grands linguistes.

On ne peut dérouler ici toute la richesse de ta thèse, mais lorsqu'on travaille sur le secret dans une communauté d'initiées, on se pose notamment la question : comment as-tu procédé pour percer les savoirs de cette communauté ?

Ma chance est que je savais déjà sur quel répertoire je voulais travailler. Quand tu arrives au Bénin, toutes les musiques sont vraiment captivantes. Heureusement que j'avais comme un petit drapeau car sans cela, je me serais sûrement perdue. J'ai rencontré les initiées qui sont des femmes extraordinaires. Elles sont à l'image de la divinité Naa Buku, une divinité d'origine humaine, et dont les adeptes partagent les mêmes traits de caractère. Elles sont comme des « grands-mamans » très douces. J'ai essayé de décrire le système musical, et très naïvement, j'ai cherché à percer des mystères. Je m'y suis perdue pendant deux ans ! J'ai mis ce temps à comprendre que l'essentiel ne tient pas à l'existence de secrets, mais au fait de faire présupposer qu'il y en avait ! Rouget avait enregistré sept répertoires différents et celui de Naa Buku est le seul qui a perduré jusqu'à nos jours. Cela a traversé le temps. Je suis tombée dans le panneau ; attirée par le mystère, je me disais que je parviendrais à comprendre. C'est beaucoup d'énergie, des milliers de questions...

C'est le temps pour se rendre compte que le secret n'est pas dans les sens de la musique, mais dans le dispositif rituel, comme le décrit par exemple Michael Houseman ?

Michael a été important dans mon jury de thèse, il m'a aussi aidée à comprendre. La thèse était terminée mais c'était aussi un début. Mon approche était très centrée sur le système musical. Je participais régulièrement au séminaire de Simha Arom auprès de qui j'ai beaucoup appris. Mais ce qui m'a permis de terminer cette recherche, c'est d'avoir en mains le livre de Bernard, *Chants de passion* (1998) où figure un petit traité de grammaire musicale. C'est dans le chapitre VII « Principes polyphoniques » où il énonce les règles à suivre. C'est cela que j'ai voulu faire ! J'ai compris après coup que toutes ces histoires autour du secret des initiées étaient plus complexes ; elles revêtaient plusieurs couches de sens, et plusieurs niveaux du panthéon religieux.

Tu mentionnais aussi le séminaire de Simha Arom...

Avec lui, j'ai réussi à programmer deux présentations dans son séminaire. C'était comme une soutenance de thèse et il fallait être solide et clair car Simha avait le chic de poser la question qui pointe le flou de ton travail ! J'ai appris que, pour comprendre un système musical, il fallait chercher à se mettre dans la logique des gens, leur demander de t'expliquer comment ça marche. Cela a l'air simple et évident mais en réalité c'est un exercice très délicat et compliqué. Cela allait dans le sens de ma démarche.

C'est-à-dire, rendre visible ce qui est caché ? Le rendre explicite ?

Absolument, c'était une méthodologie pour dévoiler et comprendre. La chose la plus importante, c'est le point de vue du musicien. Et pour Bernard Lortat-Jacob, c'est tout aussi central. Il a décrit les *Chants de Passion* et la *quintina* de cette façon.

C'est probablement dans la manière d'y arriver que leur démarche diffère...

Effectivement. Ce que je dois à Simha, c'est par exemple le fait de relever tout le vocabulaire, les termes que les musiciens utilisent pour parler entre eux de la musique ; ce sont des points d'entrée fondamentaux pour comprendre ensuite le système. Il y a tant de choses que j'aborderais différemment aujourd'hui. Par exemple, je n'ai pas poussé très loin la biographie détaillée des initiées ! Mais l'approche était difficile, elles ne parlent pas d'elles-mêmes et cela ne se fait pas. Elles ont été initiées ; elles changent de nom ; elles changent de vie. La vie d'avant, c'est autre chose. Il y avait tant de choses que je voulais aborder encore dans la thèse, davantage tisser le lien entre le contexte et le système musical.

De Paris à Genève : l'ethnomusicologie au musée

Comment as-tu commencé au musée du quai Branly ?

J'ai écrit une lettre un jour à Germain Viatte, directeur du projet muséologique, qui disait à peu près : « Je m'appelle Madeleine, j'ai 33 ans et je connais bien la collection des instruments de musique ! ». À cette époque, la tension était forte entre le musée du quai Branly et le musée de l'Homme. En réponse à ma lettre, Germain Viatte m'a confié la mission de faire l'inventaire des collections d'instruments de musique qui allaient déménager du musée de l'Homme. J'ai été engagée pour neuf mois et j'ai fait l'inventaire informatisé de la collection qui n'avait jamais été fait.

Ces objets, tu les connaissais bien ?

Assez bien oui. La première fois que j'ai vu Germain Viatte, il y avait des plans sur son bureau, dont celui de la réserve des instruments de musique.

La réserve serait située dans le silo de verre ?

Oui. C'était un sacré défi de disposer les instruments dans ce lieu qui a priori n'était pas fait pour conserver une collection. Les réserves d'objets, c'est habituellement dans le noir. Et un silo est rond et les étagères sont carrées : ça n'est pas simple !

Je me souviens de la présentation du projet architectural qui avait été faite lors d'une réunion consacrée aux collections d'ethnomusicologie, et à laquelle tu m'avais invitée. Réza Hasard, qui à cette époque était chargé de ce projet de silo auprès du cabinet d'architecture de Jean Nouvel, l'avait présenté comme le point de mire de la structure architecturale. Pourquoi avait-il choisi d'y mettre les instruments de musique ?

C'est en effet la colonne vertébrale du musée. Pour moi, cela correspondait à une création en milieu contraint. C'est un sujet que j'ai essayé d'explorer. Les contraintes étaient devenues un défi intéressant. Germain Viatte et Jean Nouvel sont allés voir les collections du musée de l'Homme, notamment pour décider ce qu'on mettrait dans cette tour. Et bien entendu des filtres et autres précautions ont été installés sur le verre pour protéger les instruments de l'effet de la lumière.

S'agissait-il uniquement d'un choix architectural ou y avait-il déjà l'idée de donner une place importante à la musique ?

Sauf erreur, il y a eu une première proposition d'y conserver des masques mais c'était un propos muséographique. Germain Viatte avait été directeur et conservateur au Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO). Il a été aussi l'un des artisans du Centre Georges Pompidou, où il occupait un poste important au moment de son ouverture en 1977. La muséographie, c'est différent de l'anthropologie. Le choix qui a été fait est d'avoir une thématique transversale sur le plan géographique, mais peu de collections s'y prêtaient. Je crois qu'ils ont été aussi très impressionnés par la collection des instruments de musique du musée de l'Homme, qui est en effet extraordinaire. Celle du MNAAO l'était aussi. Ils ont vu la diversité des formes, des matériaux, des provenances. C'était l'idée de ce qu'on appelait à cette période « la rencontre des cultures ». Cela marchait bien et au-delà aussi, la musique est un universel.



Fig. 3. Dans la réserve des instruments de musique du musée du quai Branly-Jacques Chirac. Photo Eric Létourneau, 2010.

Tu étais missionnée par le musée du quai Branly. En quelle année deviens-tu responsable de la collection des instruments de musique ?

En 2004, mais je n'ai jamais été conservatrice en France, parce que je n'ai pas fait le concours qui permet d'accéder au titre (protégé) de « Conservateur du patrimoine ». J'ai d'abord fait l'inventaire et ensuite j'ai été missionnée à nouveau pour un poste plus long et plus important : organiser concrètement cette tour d'instruments de musique et suivre le projet muséographique. De fil en aiguille, je suis devenue responsable de l'Unité patrimoniale de la collection d'instruments de musique. À ma connaissance, il n'y avait pas beaucoup de concurrence...

Comment expliques-tu cela ?

Les ethnomusicologues ne s'intéressaient pas beaucoup aux collections muséographiques d'instruments de musique. Cela suppose d'accepter d'avoir des connaissances un peu superficielles sur nombre de cultures car il s'agit plutôt d'approcher les choses d'une manière généraliste. Être généraliste, c'est à présent une spécialité ! Beaucoup d'ethnomusicologues n'osent pas se lancer car ils se considèrent comme spécialistes de telle ou telle aire.

Mais cela n'a rien de superficiel, cela implique de savoir penser de manière comparative.

Il faut avoir aussi un réseau. Être capable de dire «je vais demander à Christine Guillebaud, puisqu'elle est spécialiste de l'Inde», et ensuite «je vais demander à Pierre Salivas ou Jean-Michel Beudet pour l'Amazonie». J'ai toujours pensé qu'autour des collections, on se retrouvait. On l'a beaucoup fait et ce, malgré les problèmes institutionnels et les mésententes initiales entre les équipes de chercheurs et le projet du musée du quai Branly. Déjà, les ethnomusicologues du CNRS-musée de l'Homme ne s'intéressaient pas beaucoup à la muséographie et ensuite, au quai Branly, ils ont été un peu échaudés.

Ce point est important car cela a influencé la manière de faire de l'ethnomusicologie ensuite.

Aujourd'hui, la situation est apaisée. De mon côté, jamais je n'aurais pensé que je ferais de la muséographie un jour! Je ne venais pas de là mais finalement j'en ai toujours un peu fait.

Douze ans plus tard, lorsque tu arrives à Genève en 2012, il y avait aussi un immense projet muséographique. Quels étaient les enjeux si l'on compare à ton expérience précédente ?

Il y avait aussi un grand chantier en cours. J'ai passé des années extraordinaires au musée du quai Branly, j'en garde un excellent souvenir et j'ai gardé de très bons contacts et continue de travailler en collaboration. Ma passion était la musique et dans mon poste au musée du quai Branly, sa place était moindre. Ici à Genève, il y avait un nouveau projet, et des archives sonores anciennes et importantes. J'ai ressenti le besoin de changer et d'avoir un nouveau défi professionnel, j'étais extrêmement motivée. Ce que je regrette le plus c'est de ne pas avoir été remplacée au musée du quai Branly. L'essai de recrutement n'a pas été concluant, ni même renouvelé et c'est là que je vois que ce profil professionnel manque.

Tu arrives au MEG et prends la suite de Laurent Aubert, pourrais-tu raconter ?

Il m'a laissé un tapis en or. Laurent était extrêmement bien organisé et il a une force de travail incomparable. Ça a été un plaisir de lui succéder, même si je me dis que je ne ferai jamais aussi bien, je l'admire vraiment! Il avait trois métiers: conservateur des collections d'instruments de musique au MEG, secrétaire général des Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP), et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie (ADEM). J'ai hérité des deux premières fonctions

et je ne vois pas comment je pourrais faire plus ! J'ai voulu construire mes projets à ma façon, mais toujours dans la continuité du travail de Laurent qui m'a toujours encouragée, même si certaines activités me sont bien spécifiques.

Au moment où tu arrives au MEG, y avait-il une perspective similaire à ce que tu avais connu auparavant ?

Oui, il s'agissait aussi de construire un musée et une muséographie, organiser des réserves et déménager des collections. Dans une carrière professionnelle, il est rare d'avoir l'occasion de déménager des collections entières, et je l'aurai fait deux fois ! Il y avait aussi l'édition discographique qui était en transformation, mais cela est arrivé un peu plus tard.

La vie des objets et des sons

Tu es responsable de deux grands fonds : des instruments de musique et des archives sonores (AIMP). En quoi consiste ton travail quotidien ?

Cela varie beaucoup avec les années. A mon arrivée, il s'agissait d'organiser l'ouverture du nouveau musée ; cela était très centré sur les objets. Ce qui est formidable, c'est que la collection comporte des instruments de musique d'Europe, ce qui n'était pas ma spécialité de par mon expérience au quai Branly. Je suis encore en train de rattraper mes connaissances ! La lutherie en Europe est fascinante, je découvre chaque jour. Cela est très stimulant et ne donne pas l'impression de tourner en rond. La collection du musée du quai Branly comportait 15 000 instruments et il y en a ici 2500. Au-delà du nombre, le plus intéressant est de redécouvrir l'intimité d'une collection. Comment elle a été constituée, quelles ont été les personnalités importantes derrière l'arrivée de ces instruments, quels sont les réseaux de personnes qui rayonnent autour des instruments : musiciens, facteurs, artistes, collectionneurs, conservateurs, mélomanes, etc.

Tu fais donc encore des biographies !

Je fais une gestion de la collection mais je me plonge aussi dans son histoire. Cette histoire n'est d'ailleurs jamais finie car il y a des archives liées à des instruments fort anciens. Le Musée d'ethnographie de Genève n'était pas, il y a cinquante ans, le musée le plus important en Suisse. Il y a des collections qui ont été séparées et parfois, les mêmes collecteurs ont donné des objets qui se trouvent conservés aujourd'hui à Bâle, Zurich, Neuchâtel et Genève. Si tu remontes le fil de l'histoire de certains instruments de musique, il faut aller voir aussi dans les autres musées, ce qui élargit le réseau d'investigation.

Quand tu parles d'intimité des collections, je suis frappée par cela quand j'entre dans les réserves. Les instruments ne sont pas des objets éteints qu'il s'agirait juste d'observer. Ils ont comme une existence propre. Est-ce qu'il y a des objets qui te marquent en particulier ? Certains sont-ils emblématiques à tes yeux ?

Il y a eu en mars-avril 2023 un déménagement des collections vers de nouvelles réserves modernisées, à l'extérieur. C'était un grand plaisir d'ouvrir les cartons et de reprendre chaque objet individuellement pour le remettre sur une étagère. C'est comme si tu retrouves à chaque fois un ami ou une amie différente. Mais je ne pense pas avoir d'instruments préférés. Selon le sujet sur lequel je suis en train de travailler, pour un disque par exemple, je vais me centrer sur des instruments du Kenya ou d'ailleurs. Je note que chaque objet sans exception a quelque chose à dire ! Il y a aussi une présence. Tu vois par exemple les marques laissées par les musiciens, des marques de vie. Ce sont des outils, mais aussi des médiums. Dans chaque objet, il y un concentré de science empirique.

J'apprends beaucoup lorsqu'il y a des musiciens de passage au musée. Lorsque tu vois un instrument entre les mains d'un musicien, il l'utilise comme un outil dont la fragilité paraît moindre que pour le conservateur. Il sait comment le toucher, le manipuler. Cela me donne toujours l'impression...

D'une animation ? Une histoire d'implicite et d'explicite que tu évoquais ?

C'est quelque chose de mystérieux. L'objet prend sens entre les mains du musicien qui sait en jouer. L'objet se réveille et se révèle. Mais pour certains, tu ressens déjà le son qui est contenu dans le corps physique. Pour moi, ils ne sont jamais muets. C'est un grand plaisir de prendre en mains ces objets pour les examiner, les classer, les réparer, les exposer.

Parlons maintenant des Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP). Tu prends en responsabilité ce fonds après le départ de Laurent Aubert. C'est une collection historique fondée par Constantin Brăiloiu en 1944 qui avait été ensuite laissée en déshérence durant 25 ans. Laurent l'a fait revivre à partir de 1984, l'a enrichie considérablement et a publié une collection de disques de référence. Tu arrives la troisième. Tu poursuis cette collection en 2012 et crées aussi en 2015 une nouvelle série intitulée « Créations contemporaines », en coproduction avec des labels de musique électronique. Comment changes-tu de perspective ?

J'avais noté qu'il y avait une attirance de la scène électronique pour les archives sonores. J'ai compris qu'il y avait des liens notamment du côté des timbres musicaux. Certains musiciens de musiques électroniques sont très centrés sur

la recherche de timbre et il y a ici dans les archives des témoignages et des enregistrements qui sont inouïs, dans le sens littéral du terme. Il y a donc là une curiosité.

Est-ce que cela vient de ton intérêt ancien pour la composition ?

Il n'y a aucun doute, cela m'a toujours intéressée. Mais il y avait une prise de risque au début. Je ne savais absolument pas où je voulais aller. Plutôt que de réfléchir sur un plan théorique, j'y suis allée concrètement. Cela soulève des questions difficiles : la propriété intellectuelle, qui peut faire quoi avec les enregistrements, le statut des patrimoines, la responsabilité du musée. Il est difficile de revenir à l'état d'esprit dans lequel j'étais au départ, mais une des choses qui me tenaient particulièrement à cœur était de partager les archives, de ne pas rester enfermée dans le musée d'ethnographie qui a une image parfois poussièreuse, ou encore une image de laboratoire, celle de *sound archives* élitistes. Je n'avais pas du tout envie de cela. J'aime aussi bien d'autres choses que les musiques traditionnelles. Et la rencontre entre des personnes issues d'autres domaines, curieuses, intéressantes, intelligentes et intéressées véritablement par les archives, me fascinait plus.

C'est extrêmement pionnier. La réflexion sur la diffusion commerciale des archives sonores d'ethnomusicologie a longtemps manqué...

Aujourd'hui, il y a en effet un cadre qui est le musée, avec ses missions. J'ai pu travailler avec des artistes de musique électronique parce qu'il y avait aussi des collègues des autres départements du MEG qui développaient des projets artistiques du même genre. Il y a l'enjeu de la valorisation, certes, mais aussi d'autres pistes déjà ouvertes, comme le lien noué avec les artistes contemporains. Certains ont été invités à explorer les collections de textile, de masques. Il n'y a plus de coupure entre l'ancien et le contemporain. Beaucoup d'artistes inscrivent leur démarche dans leur patrimoine hérité.

Il y a donc une résonance avec la politique du musée. Mais pourquoi le faire aussi avec les archives sonores ?

Effectivement, j'ai eu des discussions de fond, notamment avec Laurent Aubert qui, très probablement, n'aurait jamais fait cela. Il y a un côté un peu intouchable des archives sonores, ou encore l'idée de laisser uniquement les musiciens issus des communautés sources recréer à partir de leurs propres musiques. C'est important de le faire, mais il me semble qu'il y a aussi d'autres voies, et on a des archives de partout dans le monde, et près 20 000 heures de musique.

D'autres ethnomusicologues ont des expériences communes de créations à partir d'archives sonores, au cinéma, en muséographie, au théâtre et à la radio. Au final, la manière de travailler les matériaux sonores reste très comparable, car il s'agit de donner des ramifications, de mixer...

Et il y a aussi des chercheurs-artistes, comme Steven Feld. Il y a une prise de risque personnel dans leur travail. Lorsque j'étais au musée du quai Branly, j'avais déjà pris conscience que, dans les projets de muséographie de la musique, le fait de discuter avec des artistes solutionne beaucoup de sujets. Il y a des nouvelles idées qui naissent, ce lien a toujours été important.

Le nerf de la guerre, ce sont les questions de droit. Dans l'histoire de l'ethnomusicologie, cette réflexion s'est ancrée et est intimement liée à celle de l'enregistrement. Dans les années 1990, les chercheurs sur la musique avaient analysé de grands tournants, comme la «discomorphose» (Hennion 1993), tandis que l'ethnomusicologie se centrait davantage sur la «schizophonie» (Feld 1992, reprenant R. Murray Schafer 1977). Dans ton travail, tu passes à un tout autre paradigme, celui d'une création assumée et adressée à un large public. Comment enrichis-tu aujourd'hui ta connaissance de la diffusion des musiques en termes de droit et de propriété ?

Il y a des patrimoines musicaux qui ont été enregistrés. Sur un plan concret, pour les musiques diffusées sur disques, une médiation a déjà été effectuée. Un contrat a été passé entre un producteur et un diffuseur. La personne qui a produit les enregistrements, sur le terrain, les a sélectionnés de manière éclairée et a négocié des clauses spécifiques relatives à leur publication. Ces musiques circulent sur la planète entière. Je fais une différence entre les musiques qui sont entrées dans le circuit discographique et les musiques de recherche de terrain, les *field recordings*, inédites, sur lesquelles le musée et les directeurs et directrices de centre d'archives ont une responsabilité. Dans mon travail, je m'en remets beaucoup aux éditeurs, et je suis moi-même editrice. Il y a un sacré travail de médiation à faire ! À partir du moment où un enregistrement est publié, nous n'avons évidemment presque jamais de contacts avec les musiciens. J'ai un contact par l'intermédiaire de la personne qui a enregistré, le collecteur. Je ne publie que des musiques pour lesquelles je suis en contact direct avec le collecteur. Par exemple, si c'est Fabrice Contri (ADEM), il m'explique les circonstances exactes dans lesquelles les enregistrements ont été réalisés, il me garantit qu'on peut les publier et que les musiciens savent qu'il y aura une diffusion. Pour tous les autres cas, je m'en remets aux éditeurs : Folkways records, Ocora, etc. Je suis tout à fait consciente des vides mais un point est certain : il y a des musiques qui sont mises en circulation par l'édition discographique, et cela n'a pas de sens de ne pas les faire circuler encore.

Tu évoques la diffusion publique. La question des droits se gère-t-elle de la même manière lorsqu'il s'agit de créer et de composer à partir d'enregistrements préexistants ?

J'initie des projets de création. Pour les artistes invités au musée, je donne accès à certaines musiques dont les droits sont dans le domaine public ou pour lesquels les droits appartiennent au MEG.

C'est acté de manière finalement assez classique...

L'un des points importants est de savoir avec qui on va travailler. J'initie le plus souvent les projets. Il y a aussi une pédagogie à faire, un discours à tenir avec les artistes. J'essaie de m'entourer de personnes qui ont une démarche qui va dans le sens de ce que j'appelle le « réveil des archives », la remise en vie de contenus sonores enregistrés. Chaque enregistrement est une trace sonore d'un événement qui, le plus souvent, n'était absolument pas fait pour être enregistré, mais dont on dispose d'une trace un peu à la manière d'une photo. Une prise de son ou de vue a ses limites. Elle témoigne d'un événement qui est beaucoup plus large, plus important. Avec l'enregistrement seul, il manque le décor, le rituel, etc. J'envisage l'enregistrement comme une petite partie de cet événement. Il est aussi figé sur un support, cela crée aussi des objets. Il faut maintenant gérer au mieux ces enregistrements. L'utilisation d'un album issu des archives, c'est un peu comme un instrument de musique qui a été retiré de son étagère.

Mais avec forcément une circulation beaucoup plus grande...

Bien sûr et l'accès en ligne a changé la donne. Les personnes qui ont des projets de création basés sur des archives sonores ne sont a priori pas obligées de passer par la base de données du MEG, car il y a énormément d'autres musiques accessibles en ligne. Néanmoins, je trouve intéressant qu'elles le fassent dans le cadre des réflexions qui sont développées de manière plus large au musée, sur les questions de création et d'appropriation. C'est encadré. Un des projets phare que je mène, intitulé « Archives sonores et création », est lié aux spécificités de Genève, une ville internationale qui abrite l'ONU et l'OMPI. Il y a de ce fait beaucoup de personnes impliquées dans des actions politiques, mais aussi des artistes, qui sont de passage au musée. Il m'est arrivée d'en inviter certains à venir écouter des musiques originaires de leur pays, de chez eux, et de discuter des projets possibles à faire ensemble. Il est très rare que les gens souhaitent voir des restrictions posées sur le fait de mettre des musiques entre les mains (et les oreilles) d'autres musiciens. Les musiques restent vivantes et le contact avec les communautés sources est maintenu. Cependant, cela est déjà arrivé qu'on me dise : « tu sais, nous, on est une centaine de personnes et notre langue

va mourir. Le temps manque et on a autre chose à penser». Dans ce cas, un projet de création sur la base de ces archives sonores, n'est tout simplement pas pertinent.

J'ai par exemple un projet avec l'anthropologue Matthias Lewy sur l'Amazonie, sur la resocialisation de l'important fonds d'archives sonores d'Amazonie conservé au MEG. Ce sont des enregistrements de terrain originaux et inédits sauf pour quelques pièces publiées sur le label du MEG dans les années 1980. On a reçu récemment au MEG deux délégations wayana. La première fois, en écoutant différentes archives, inédites ou publiées, les Wayana nous ont dit : « Ah ici, il manque le son des oiseaux, l'environnement sonore ! ». On comprend ainsi qu'on a affaire à une forme d'acte colonial, par le fait d'avoir sélectionné seulement le chant pour un enregistrement. La deuxième délégation, c'était les membres de deux associations du nord du Brésil. L'une d'elles est établie dans un village décimé dans les années 1970. Une représentante nous a longuement expliqué que l'association garde précieusement des enregistrements sonores faits ces 10-20 dernières années, avec comme mission d'en contrôler et d'en restreindre l'accès. Je comprends ce point de vue, même si je trouve cela risqué pour la pérennité des enregistrements. J'ai beaucoup de choses à apprendre de leur part, sans doute plus que l'inverse ! J'ai aussi entendu que certaines populations amazoniennes voulaient avant tout retrouver le son original, sur des phonogrammes anciens qui étaient des cylindres de cire, et non une copie. C'est une autre manière de voir cette question qui porte davantage sur les contenants sonores, c'est-à-dire les supports, les bandes magnétiques originales, ou encore les cylindres. Sauf erreur, les cylindres ont été restitués.

Dj-sets ou le Réveil des archives

Tu as mis en place avec des DJ le « Réveil des archives » et toi-même y intervies régulièrement en tant que « MC Madeleine ». Tu dis faire du « passage de disques » et donnes à entendre ces musiques à un public large. Pourrais-tu décrire cette relation avec le public ? Quel genre de diffusion promeus-tu et qu'est-ce que les gens expérimentent et en retirent ?

Cela est très centré sur les phonogrammes, le support vinyle. Il s'agit de réexplorer ce support, les microsillons. On appelle ce programme le « Réveil des archives sonores » parce qu'on les remet en son, on les fait jouer. Ce projet consiste à offrir une ouverture aux collections. Nous l'avions fait auparavant avec l'artiste Midori Takada (2019) à partir de la collection des instruments. Il s'agit de mettre ensemble des musiques du monde entier, et de toutes sortes d'époque. C'est un privilège qu'on a lorsqu'on dispose d'une grande collection de disques, ce qui n'est pas si fréquent. Le point de départ était de faire connaître une collection et

d'avoir aussi des budgets pour la faire numériser ! Cela s'est ensuite transformé avec le temps. Il s'agit aussi de faire découvrir aux musiciens des éditions rares.

Concrètement, ils accèdent aux archives et font une présélection ?

Il y a aussi un enjeu et une grosse prise de risque pour eux. Certains DJ expérimentés ont renoncé et nous ont plantés parce que cela leur paraissait trop risqué. Ce n'est pas évident d'être spécialiste à la fois d'Oum Khalsoum, de la rumba congolaise etc. L'enjeu est de passer une demi-journée dans la salle de consultation des archives sonores, un lieu qui a été spécifiquement construit dans le but de donner un accès le plus large possible aux disques. Ils doivent, en deux ou trois heures, faire une sélection de disques.

Te donnent-ils un préprojet ou un fil conducteur ?

Nous faisons une sélection des artistes selon des critères précis. Ils doivent d'abord être spécialistes du vinyle, notamment pour ne pas abîmer les collections. On les choisit surtout pour leur inventivité et leur esprit créatif. On leur demande aussi de prendre la parole et d'expliquer au public la manière dont ils ont fait cette sélection. Certains arrivent parfois avec un thème, mais cela est très difficile en trois heures de sélectionner des musiques rituelles ou de transe par exemple. C'est souvent trop vaste, et parfois simplement irréaliste. Un autre point qui peut paraître étrange : lorsque tu abordes cette collection, l'accès aux disques, passe aussi par les pochettes. La beauté du vinyle tient aussi au graphisme. Quand il n'y a aucun rapport avec le contenu du disque, la surprise est souvent forte, et le résultat un peu dingue ! Les DJ qu'on a reçus, qui sont très bons, ont compris cela et choisissent plutôt à partir des noms et des régions. Ils ont déjà une connaissance.

Ils ont une culture du vinyle ! Que veut dire explorer la musique pour un DJ ?

Ils ont le plus souvent en tête un effet de lien. Ils ont un contact, une connivence qu'ils veulent établir avec le public. Ils doivent donc avoir la maîtrise de ce qu'ils font.

As-tu déjà eu des retours sur les publics qui assistent au « Réveil des archives » ?

Ils viennent surtout plutôt écouter un artiste mis dans cette situation inhabituelle, spéciale, un peu difficile et originale. Il y a dans le public des gens qui sont de très grands amateurs de musique. A Genève, il y a des magasins de vinyles

importants et les archives sont à la mode. Les gens viennent découvrir et écouter tel artiste. Connaissant son goût dans le milieu des musiques électroniques, il se disent naturellement que cela sera intéressant. Le DJ est comme un curateur.

On sait par exemple qu'il y a une différence entre une écoute que l'on fait seul ou collectivement. Alors que l'on passe beaucoup de temps seul sous un casque, comment cet événement collectif est-il perçu ?

Je ne peux pas vraiment savoir, mais une chose est sûre, le public perçoit l'événement comme plutôt original. Ce sont des musiques que l'on n'entend quasiment jamais et ce sont des disques anciens. Ce programme n'est pas si nouveau. Déjà au musée de l'Homme dans les années 1950 ou 1960, il y avait des séances d'écoute, des «séances de passages de disques», j'ai repris cela. Il y avait déjà des gens qui faisaient des sélections de disques, qui étaient ensuite diffusés en public. Cela était annoncé dans le journal !

Tu deviens toi-même DJ. Tu te définis d'ailleurs élégamment comme «passeuse de disques».

J'ai fait cela la première fois il y a quatre ans. Ce n'est pas régulier, mais c'est une activité que je vais développer et à laquelle je compte donner un tournant plus créatif. Ma proposition est surtout adaptée à des lieux comme les galeries d'art, les musées ou les cafés. Ce sont des séances d'écoute avant tout ! Le niveau d'exigence est élevé, c'est un plaisir. Si par exemple il y a un Turc dans la salle, je tiens à ce qu'il se dise : «Oh, c'est le disque de musique turque, celui que mes parents écoutaient». Ou si c'est un Indonésien qu'il se dise par exemple en écoutant un musicien : «C'est notre star nationale, notre fierté!».

Ton exigence porte sur l'écoute des personnes originaires des «communautés sources», c'est ainsi que le Musée d'ethnographie les désigne. Et pour le public lambda, qu'as-tu envie de transmettre, au fond ?

L'émotion ! Les enregistrements qui me touchent particulièrement sont ceux où l'on ressent la présence du musicien, son investissement ou sa passion. Son engagement dans le fait d'exécuter une musique, de chanter ou de jouer d'un instrument.

Tu m'avais dit que, durant ces quatre années de pratique personnelle de DJ, tu avais aussi changé de perspective.

Au début, je passais de la musique tout simplement. Je le vois comme une activité de curation, même si le mot n'est pas très beau. Quand tu travailles dans un



Fig. 4. Passage de disques avec Amandine Casadamont. Photo Raphaëla von Weichs, 2024.

musée et que tu fais une exposition, il y a un ou une « commissaire » qui a une connaissance des collections et dont la tâche principale est de choisir les éléments à exposer. C'est un travail très important de sélectionner, ça demande une grande connaissance des collections. Je propose donc au grand public de partager mes coups de cœur parmi tout ce que j'ai écouté dans ces archives sonores monumentales. Ces coups de cœur changent mais ce sont toujours des enregistrements qui témoignent de quelque chose. La qualité de l'enregistrement n'est pas tant mon critère, mais plutôt le fait de ressentir la présence des musiciens.

Je voudrais poursuivre ce programme, car il s'agit aussi d'une manière de décoloniser. Le fait de faire sortir du musée des collections, sous cette forme-là c'est-à-dire en les remettant en vie, correspond à l'un des objectifs du musée dans ses entreprises de décolonisation. Cela signifie qu'il faut ouvrir la porte des archives, faire connaître, discuter, et faire ensemble. Remettre les disques en son et en écoute, redonner la parole aux musiciens, me rend aussi légitime. Je ne suis pas seulement enfermée dans mon bureau, avec une connaissance uniquement académique.

Enseigner la médiation

Tu es co-fondatrice en Suisse romande du Master d'ethnomusicologie, porté par l'Université de Genève, l'Université de Neuchâtel et la Haute École de Musique. Peux-tu en rappeler l'origine ?

La mise en place de ce projet repose sur une triangulation entre trois institutions. Réunir l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel et l'Unité de musicologie de l'Université de Genève faisait sens. Samuel Baud-Bovy a été par le passé directeur du Conservatoire, aujourd'hui Haute École de Musique. Son fonds d'archives ethnomusicologiques est conservé au MEG. Les liens entre ces différentes institutions sont déjà anciens.

Il est peu fréquent aujourd'hui dans un Master de réunir trois niveaux de connaissance de la musique, et même quatre...

La pratique instrumentale, la musicologie, l'anthropologie. Et en effet, la médiation est apportée par le musée, même s'il n'a pas vocation à apporter une formation diplômante.

Tu es l'une des encadrantes du Master. Comment as-tu pensé ton enseignement au musée ?

J'ai proposé aux étudiants une approche sous la forme d'ateliers. Dans la perspective de ce qui est envisagé dans les universités, il s'agit de proposer une expérience professionnelle, une ouverture à différents métiers. Je pense à la médiation, l'organisation de concerts... J'ai proposé aux étudiants une approche très concrète de ce qu'est le travail d'ethnomusicologue dans un musée, et une réflexion sur la place de la musique dans un musée centré sur des objets.

Est-ce que cette formation, avec ce pilier muséographique, va à terme remédier au décalage qu'on évoquait entre recherche et muséographie ? Est-ce que le Master amène à former des étudiants avec des profils différents ?

Je l'espère. L'expérience au musée du quai Branly n'a pas été renouvelée. Cela veut dire que le « département d'organologie musicale » fondé par André Schaeffner en 1929 au musée de l'Homme, devenu « département d'ethnologie musicale » puis « d'ethnomusicologie », est donc à présent terminé. Je trouve extrêmement dommageable qu'il n'y ait pas plus d'ethnomusicologues qui fassent le lien entre recherche et musée. J'espère que, par l'enseignement et par les stages que j'encadre, cela sera aussi possible.

Les étudiants sont en stage durant six mois. Quelles tâches leur confies-tu ?

Ils participent aux projets en cours et à la partie plus « recherche » comme l'histoire des collections ou les projets d'exposition en cours et la constitution de dossiers thématiques. J'espère qu'il n'y aura plus cette séparation nette entre la recherche académique et le milieu muséographique. Celui-ci a profondément changé ces 20-25 dernières années. Les musées ne sont plus des « magasins de conservation ». Ce sont des lieux qui permettent – à partir des collections – de créer des liens et d'échanger, de faire se rencontrer des artistes, des musiciens, des chercheurs, des étudiants. C'est l'un des principaux objectifs.

L'exposition Afrosonica

Tu prépares actuellement un projet d'exposition « Afrosonica – Paysage sonore ». Il s'agit de ta première exposition entièrement musicale.

J'ai participé à de nombreux projets d'exposition, mais c'est la première que je prépare, en tant que co-commissaire avec l'artiste Ntshepe Tsekere Bopape (Mo Laudi). C'est important d'être deux, ne serait-ce que pour définir le sujet. Cela fait à peu près un an que l'on a commencé à y travailler pour une ouverture mi-2025. Cela avance vite.

Quel sera le fil conducteur de l'exposition ?

Après la période institutionnelle que l'on a vécue dans les musées et le changement de direction récent au MEG, le mot-clé a été le « réenchantement ». C'est aussi l'orientation que nous avons souhaité donner à notre exposition *Afrosonica – Paysage sonore*, avec le pouvoir de la musique comme fil conducteur. On souhaite mettre l'accent sur l'agentivité de la musique, son pouvoir de créer de nouvelles connexions avec notre intimité et tout ce qui se passe lorsqu'on écoute de la musique, qui est à la fois personnel, lié à l'émotion et à notre identité propre. Les généalogies sont aussi réincarnées par l'émotion suscitée par la musique. Il s'agit aussi de connexions dans le temps et dans l'espace, et de réseaux qui se sont diffusés à travers le monde, avec quelques exemples phares, comme les musiques africaines qui ont circulé jusqu'en Amérique, aller-retour, même si le terme « africaines » ne veut au final rien dire. Sont explorées aussi les relations avec les entités divines et surnaturelles, ainsi que les relations avec l'environnement naturel et les autres entités non-humaines.

Le choix de centrer l'exposition sur l'Afrique ou les Afriques, est-il lié à ton parcours ? J'imagine qu'elle doit aussi répondre à des logiques de programmation propres au musée ?

C'est vrai que cela aurait pu être plus transversal sur le plan géographique. Mais on a choisi de se concentrer sur l'Afrique car cela va permettre d'explorer d'autres thèmes. Il y a ce grand fil rouge mais aussi d'autres questions qui nous semblent importantes. Nous souhaitons notamment explorer la décolonisation et l'on a de nombreux exemples pertinents pour en traiter. On a finalement décidé de circonscrire à l'Afrique, du moins de la considérer comme un cadre. C'est aussi l'histoire du développement de ce projet.

Et Mo Laudi est originaire d'Afrique du Sud

En effet, il a développé une philosophie qu'il appelle « Globalisto ». Pour résumer, cette philosophie est ce que Mo Laudi nomme un « appel à hospitalité radicale ». Il s'agit d'une pensée inspirée par le panafricanisme et la spiritualité africaine, qui se manifeste notamment par le son. L'un des principes est celui du « botho », assez semblable au bouddhisme, selon lequel ce qui se passe d'un côté du monde affecte l'autre côté. Cette philosophie parle d'un monde sans frontières et remet en question les manières coloniales de considérer l'Afrique en se concentrant sur les sentiments, le soin, la réparation. Globalisto est une philosophie inspirée par la décolonialité, qui vise à se déconnecter des hiérarchies de connaissances eurocentriques. En tenant compte de cette pensée, du réseau de personnes et des différents thèmes abordés dans l'exposition, cela fait sens de considérer l'Afrique comme point d'ancrage.

Votre exposition reconnecte les collections, les archives sonores, mais aussi ton terrain au Bénin. Tu as notamment effectué très récemment une mission spécifique. Peux-tu en dire quelques mots ?

Oui, cette mission en août 2023 s'organisait autour d'un enregistrement ! Il s'agissait de remonter le fil de l'histoire d'un enregistrement fameux fait par Gilbert Rouget en 1969 dans le cadre spécifique de la culture vodoun et de la divinité Sakpata. L'idée était de retourner sur les traces des personnes qui avaient été enregistrées en 1969. C'est un enregistrement qui a été fondamental pour Rouget et qui a donné lieu à plusieurs articles (1981, 1986, 2001, 2006). Ce chant, qu'il a intitulé « Longue action de grâce » a une dimension esthétique qu'il est rare d'entendre dans les manifestations musicales et sonores en Afrique. Il l'avait enregistré à la fin de l'initiation d'un groupe de treize jeunes filles, devenues adeptes de Sakpata, ce vodoun de la terre. Rouget l'a extrêmement bien documenté, comme tout ce qu'il a fait d'ailleurs, avec beaucoup d'images notamment.

Il est aussi emblématique car c'est un enregistrement qui est souvent présenté comme interdit à l'écoute publique ?

Il n'est pas vraiment interdit à l'écoute. L'enregistrement a été présenté sur l'un des deux disques encartés dans le coffret *Initiatique vòdoun* (2001), paru en une centaine d'exemplaires numérotés, sans toutefois être commercialisé. Les disques sont accompagnés de la mention suivante : « Documents d'archives. Interdiction absolue de toute radiodiffusion et de toute copie ou utilisation de nature autre que purement scientifique et éducative ». J'aimerais diffuser cet enregistrement dans l'exposition *Afrosonica*, dans un espace dédié ou, si l'on peut dire, sanctuarisé. Je suis donc allée au Bénin, à Vakon dans les environs de Porto-Novo, et j'ai pu retrouver le « couvent » des adeptes de Sakpata où l'enregistrement a été fait en 1969. Mon intention était de discuter avec elles, de les rencontrer, de rétablir une connexion. L'enregistrement est saisissant ! Il donne la grandeur de ce rituel. Ces voix font transparaître ce qu'est le sacré. Je souhaite le présenter dans l'exposition mais je voulais avoir l'accord et surtout ne pas faire de contre-emploi de cet enregistrement. C'est pour mieux comprendre le périmètre de cette « réserve » à son accessibilité que je suis allée à la rencontre des actuelles adeptes du couvent initiatique de Sakpata. Je souhaite aussi montrer que la recherche de provenance, qui est l'un des enjeux majeurs des musées d'ethnographie, concerne aussi les collections sonores. Avec l'aide de personnes avec qui j'ai gardé le contact depuis des années, on a retrouvé le lieu exact. Le couvent est préservé, il n'a pas tellement changé. Lorsque j'ai fait écouter l'enregistrement sur place, l'actuelle responsable des filles de Sakpata a reconnu instantanément sa voix !

Tu m'as dit qu'elle était seulement âgée de cinq ans au moment de l'enregistrement ?

Oui. On avait d'abord regardé les photos d'époque mais c'est surtout l'écoute de l'enregistrement qui a été central. Ce n'est pas la première fois que je faisais réécouter des enregistrements anciens. Mais j'ai remarqué qu'à chaque fois que je l'ai fait, c'est la musique vocale qui a créé une connexion émotionnelle directe à l'histoire et à la mémoire.

J'ai eu la chance que tu me montres un extrait vidéo de cette séance avec cette chanteuse aujourd'hui âgée d'une soixantaine d'années. On la voit en effet concentrée, les yeux fermés, tracer de la main les profils mélodiques. C'est incroyable !

Je n'aurais jamais imaginé cela ! J'avais soigneusement préparé la séance d'écoute avec les initiées et les responsables religieux. Au vu de l'éventuelle charge émotive et sacrée, nous avons choisi d'écouter l'enregistrement en petit

comité. Il y avait une quinzaine de personnes, expérimentées et reconnues sur le plan de l'autorité religieuse. Pendant que je faisais écouter et que je filmais, l'actuelle responsable des adeptes de Sakpata me montrait sa gorge et je n'ai pas compris de suite. Ce n'est qu'à la fin du chant, qu'elle m'a dit que c'était bien elle qu'on entendait. Son nom d'initiée est Kisègbé, littéralement «Voix de perroquet» c'est-à-dire une voix d'or, une voix extraordinaire.

L'histoire de ce chant reste complexe. La chanteuse et les personnes présentes lors de cette séance d'écoute, m'ont donné leur accord pour une diffusion publique au sein de mon exposition. Mais certains échanges avec des collègues du musée et d'autres institutions en Suisse suscitent des réserves. Le fait que je sois retournée sur le terrain ne suffit peut-être pas pour le diffuser aujourd'hui.

Je sais que tu mènes une réflexion précise sur le statut des chants, des enregistrements et dans leur relation au public. Ton retour sur le terrain de Sakpata réalimente de manière nouvelle ces questions.

Lorsque j'ai interrogé ces initiées sur ce qu'elles pensaient de la diffusion publique dans une exposition de musée, j'ai compris plus précisément. Ce chant ne comporte aucune parole, mais une syllabe unique entonnée de manière mélismatique. Les initiées m'ont dit que personne ne pouvait comprendre, en l'absence de mots. Sans paroles, il n'y a donc pas de secret à dévoiler. «Ce qui s'échange entre nous», m'ont-elles dit, «personne ne peut le dévoiler car il s'agit d'énergie». C'est un témoignage rare. Elles ont parlé de la vibration provoquée par le chant, parmi les chanteuses, une vibration dirigée vers le sol, là où se situe la divinité de la terre, Sakpata. Il y a sans doute une idée à approfondir, celle de la fertilisation du sol par des vibrations sonores. Les personnes présentes m'ont dit qu'en faisant écouter ce chant à d'autres, rien n'est au final dévoilé.

Ce qui est inaccessible pour les autres réside dans l'expérience musicale et non dans l'enregistrement ?

Exactement. Le fait de penser qu'il y a des musiques initiatiques qu'on ne pourrait faire écouter aux autres, cela ne faisait pas sens pour cette initiée qui n'y voyait aucun problème. Mais je pense que Rouget avait toutes les raisons de limiter l'usage à l'époque. Avec le temps, les choses et les points de vue changent. Ce qui se crée pour les chanteuses n'est pas accessible aux autres. C'est mystérieux, mais cela n'a en tout cas rien de secret!

Références

- HELFFER Mireille
 1994 *Mchod-rol. Les instruments de la musique tibétaine*. Paris: CNRS Éditions.
- LORTAT-JACOB Bernard
 1998 *Chants de passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris: Les éditions du Cerf.
- ROUGET Gilbert
 1961 «Un chromatisme africain», *L'Homme* 1/3: 32-46.
 1981 «Structure d'un chant initiatique du Bénin», *Le Courrier du CNRS*, hors-série n° 42.
 1990 «La répétition comme universel du langage musical. À propos d'un chant initiatique béninois», in R. Pozzi, éd.: *La Musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*. Florence: Léo S. Olschki: 189-201.
- 2001 *Chants et danses initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*. Saint-Maur: Éditions Sépia.
- 2006 *Musica Reservata. Deux chants initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*. Paris: Institut de France – Académie des Beaux-Arts.

Référence discographique

Cutting Branches for a Temporary Shelter, par Midori Takada. Enregistrement par Renaud Millet-Lacombe, 2019 © 2021 MEG-AIMP 120 et We Release SNC 60CD.

Publications de Madeleine Leclair

Direction d'ouvrages

- 2009 «Voir la musique», *Terrain* 53.
 2014 *Regards sur les collections*, avec Floriane Morin et Federica Tamarozzi. Genève, Morges: MEG, Glénat.
 2025 (en préparation) *Instruments de musique*. Paris: Musée du quai Branly-Jacques Chirac.

Articles

- 1998 «BÉNIN, Tchetti [Ifè; sous-groupe Yorùbá]. Chant et danse des adeptes de Orisha Agbadji et de Shampannon», in *Hugo Zemp, Les danses du monde*. Paris: CNRS/ Musée de l'Homme: 32-33 + enregistrement sonore.
- 2000 «Chants de guèlèdè des Itcha du Bénin», *Journal de la Société des Africanistes* 69-2: 87-108.
- 2003 «Les collections d'instruments de musique au musée du quai Branly», *Cahiers de musique traditionnelles* 16: 30-35.
- 2006a «Musique», in *Guide du musée du quai Branly*. Paris: Editions du MQB: 272-277.
- 2006b «Musique au musée», *TDC (Textes et documents pour la classe)* 918: 18-21.
- 2007 «La musique et ses instruments au musée du quai Branly», *La Lettre de l'OCIM* 112: 30-39.
- 2008a «Práticas musicales en África» (Pratiques musicales en Afrique), in *África. Música y arte*. Barcelone, Colección Helena Folch: 11-18.
- 2008b «Projets multimédias à destination du grand public. L'exemple du site Mondomix, la musique en couleur et du documentaire interactif Sonorama. Sud du Bénin», *Musimédiane* 3 [en ligne] <http://www.musimediane.com/>
- 2009a «Quand la musique donne à voir. La représentation de la montagne dans les chants des initiées chez les Itcha du Bénin», *Terrain* 53: 114-127.
- 2009b «Morin huur» et «Damaru», in Y. Le Fur, dir. *Musée du quai Branly. La collection*. Paris: Skira, Flammarion et Musée du quai Branly: 142-143 et 168-169.
- 2009c «Continuité et création dans les répertoires musicaux d'une communauté d'initiées au Bénin», in H. Joubert, dir.: *Dieux, Rois et peuples du Bénin. Arts anciens du littoral aux savannes*. Paris: Somogy: 68-73.
- 2009d «La divinité Ògún à Doumé. Nouvelles données de terrain», in G. Beaujean-Baltzer, dir.: *Artistes d'Abomey. Dialogue sur un royaume africain*. Cotonou, Paris: Fondation Zinsou, Musée du quai Branly: 184-192.

- 2010 «Le tambour *apinti* du village de Tchetti (Ifè du Bénin)», in F. Wateau, dir.: *Profils d'objets. Approches d'anthropologues et d'archéologues*. Paris: De Boccard: 297-306.
- 2011 «La réserve des instruments de musique du quai Branly», *Rencontre annuelle du CIMCIM*: 73-77.
- 2012a «Invoquer les esprits. Instruments de musique d'Indonésie et d'Océanie de la collection Helena Folch», *Tribal Art* 64: 120-123.
- 2012b «La réserve des instruments de musique du musée du quai Branly», in Ignace De Keyser, *Annual Meeting of the International Committee of Musical Instruments Museums and Collections*. Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale: 73-77.
- 2012c «Le culte des *nwin* au Bénin», in Jean De Loisy et Sandra Adam-Couralet, dir.: *Les Maîtres du désordre*. Paris: Musée du quai Branly: 143-145.
- 2012d «Chants pour le *nwin*», in Jean De Loisy et Sandra Adam-Couralet, *Les Maîtres du désordre*. Paris: Musée du quai Branly: 150-154.
- 2013a «La voix chantée des initiées chez les Itcha du Bénin», in Alice Tauzin, dir.: *Musiques, femmes et interdits. Rencontre internationale des 3-4 octobre 2008*. Ambronay: Ambronay Editions et Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay: 219-225.
- 2013b «Musique et pouvoir», «Musique et sculpture», «Musique et rituels», in Elena Martinez-Jacquet, dir.: *Escultures musicals*. Barcelone: Editions Fundación La Fontana: 10, 15 et 17.
- 2013c «Le *sūfyāna kalām* de Srinagar. Ustad Ghulām Mohammad Sāznāvāz», *Totem* 65: 12.
- 2014a «Musique et images, des mondes vibratoires», in Madeleine Leclair, Floriane Morin et Federica Tamarozzi eds: *Regards sur les collections*. Genève, Morges: MEG-Glénat: 139-147.
- 2014b «Les collections Musique», in Madeleine Leclair, Floriane Morin et Federica Tamarozzi eds: *Regards sur les collections*. Genève, Morges: MEG-Glénat: 150-169.
- 2014c «Archives internationales de musique populaire. Un parcours musical à travers les cinq continents», in Madeleine Leclair, Floriane Morin et Federica Tamarozzi éd.: *Regards sur les collections*. Genève, Morges: MEG-Glénat: 241-247 + CD musical.
- 2015 «Profession: Pygmologue. Entretien avec Susanne Fürniss», *Cahiers d'ethnomusicologie* 28: 229-249.
- 2016a «In Memoriam. Claire Schneider (1975-2016)», avec Susanne Fürniss et Aude Julien-Da Cruz Lima, *Cahiers d'ethnomusicologie* 29: 219-222.
- 2016b «Paroles d'initiées», texte d'hommage à Gilbert Rouget à l'occasion de ses 100 ans, in Bernard Lortat-Jacob: *Rouget. Cent ans bien tempérés*. Paris (autoédition): 16-21.
- 2017a «Le nouveau Master of Arts en ethnomusicologie», *Totem* 73: 16-17.
- 2017a «In memoriam Gilbert Rouget», *Lettre de la Société de africanistes* 76: 2.
- 2018a «Constantin Brăiloiu et les Archives internationales de musique populaires (AIMP)», in *Les chants du mort*. Genève: La Baconnière: 69-72.
- 2018b «Les archives sonores d'Asie au MEG: conservation et diffusion». Réseau National Docasie [en ligne] <http://docasie.cnrs.fr/spip.php?article185>.
- 2019a «Le conte et l'art du conteur», in F. Tamarozzi: *La fabrique des contes*. Genève: La Joie de lire/MEG: 182-183.
- 2019b «Clément-Marie Biazin au MEG. Un peintre historiographe centrafricain», avec Floriane Morin, *Totem* 80: 20-23.
- 2020a «Musique et textile», in Hugues Jacquet, dir.: *Savoir & faire: les textiles*. Arles: Actes Sud: 199-203.
- 2020b «Redonner voix aux instruments de musique», in *Cycle soirée-débat déontologie. Le sens de l'objet*, Paris: Icom France: 55-59.
- 2020c «Dents de tigre et restes humains», avec Cantal Courtois, in Noémie Etienne, Claire Brizon, Chonja Lee et Etienne Wismer: *Une Suisse exotique? Regarder l'ailleurs en Suisse au siècle des Lumières*. Zurich, Paris, Berlin: Diaphane: 236-237.
- 2020d «Perspectives du XXII^e siècle». Musée d'ethnographie de Genève [en ligne] <https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/perspectives-du-xxiie-siecle>

- 2021a « Des voix de la mémoire aux archives sonores. Entretien avec Madeleine Leclair », avec Magali Bossi, Eléonore Devevey et Sébastien Heiniger. *Actes du colloque « Traduire, transposer, composer. Passage des arts verbaux extra-occidentaux en langue française »* [en ligne] <https://www.fabula.org/colloques/sommaire6927.php>
- 2021b « Les chants des travailleurs de la mer », par Madeleine Leclair et Eirini Manolaki. Musée d'ethnographie de Genève [en ligne] <https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/chants-travailleurs-mer>
- 2021c « Fonds Samuel Baud-Bovy », par Madeleine Leclair et Eirini Manolaki. Musée d'ethnographie de Genève [en ligne] <https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/fonds-samuel-baud-bovy>
- 2021d « Mali. L'art des griots de Kéla, 1978-2019 », par Madeleine Leclair et Vincent Zanetti. Musée d'ethnographie de Genève [en ligne] <https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/mali-lart-griots-kela-1978-2019>
- 2021e « Amazônia ». Musée d'ethnographie de Genève [en ligne] <https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/amazonia>
- 2023a « Faire revivre le passé à travers le son », *Bulletin Memoria* 28 : 18-19.
- 2023b « Quand la nature résonne. Les conques dans la collection du MAG », *MAGMAH* 4 : 21.

Comptes rendus

- 2010a « Collection universelle de musique populaire/The World collection of folk music. Archives Constantin Brăiloiu (1913-1953) », *Cahiers d'ethnomusicologie* 23 : 277-281.
- 2010b « Mémoire vive. Hommages à Constantin Brăiloiu », *Cahiers d'ethnomusicologie* 23 : 315-318.
- 2020a « Écouter le monde. Avec MILSON, les anthropologues des milieux sonores », *Cahiers d'ethnomusicologie* 33 : 278-282.
- 2020b « Sur les traces de la mission Ogooué-Congo », *Gradhiva* 31 : 177-178.

Disques

- 2011 *Bénin. Musiques yoruba. Les Voix de la mémoire*. Enregistrement et texte. 2 CDs Ocora C-560237-8.
- 2013a *Kenya. L'obokano, lyre des Gusii*. Enregistrements et texte de Stéphanie Weisser. Direction éditoriale par M. Leclair. 1 CD AIMP CVII/VDE 1414.
- 2013b *Cachemire. Le sūfyāna kalām de Srinagar. Ustad Ghulām Mohammad Sāznavāz*. Enregistrements de Renaud Millet-Lacombe, texte de Laurent Aubert et Paul Grant. Direction éditoriale par M. Leclair. 1 CD AIMP CVI/VDE 1410.
- 2014 *Chine. Tsar Teh-yun (1905-2007), maître du qin*. Texte de Georges Goormaghtigh. Direction éditoriale par M. Leclair. 2 CDs AIMP CIX/VDE 1432-1433.
- 2015a *MEG/CDG*, par SinnerDC. Direction artistique et éditoriale. 1 CD MEGMG 0001.
- 2015b *Chambre sonore*, par Julien Perez. Direction artistique et éditoriale. 1 CD MEGMG 0002.
- 2016 *Amazonie. Contes sonores*, par Bernd Brabec de Mori, Nicolas Field et Matthias Lewy. Textes de Bernd Brabec de Mori et Matthias Lewy. Direction éditoriale par M. Leclair. 1 CD AIMP CXII/VDE 1480.
- 2017a *Laos. Musique des Khmou*. Enregistrement et texte de Véronique de Lavenère. Direction éditoriale par M. Leclair. 1 CD AIMP CXIII/VDE 1490.
- 2017b *Roumanie. Musique du Maramureș. Groupe Iza*. Enregistrement et texte de Fabrice Contri. Direction éditoriale par M. Leclair. 1 CD AIMP CXIV/VDE 1497.
- 2017b *The Poetics of Time-Space*, par Jeremy Young. Direction artistique et éditoriale. 1 CD MEG-Silken Tofu stx.53.
- 2018a *Japon. Teruhisa Fukuda, maître de shakuhachi. Offrande musicale*. Enregistrement de Renaud Millet-Lacombe. Direction éditoriale et texte de M. Leclair. 1 CD et 2 LPs. AIMP CXV/VDE 1501. 2018.
- 2019 *Soothing Songs for Babies. Berceuses du Monde*. Texte, direction artistique et éditoriale. 1 CD et 1 LP. MEGMG0003.

- 2020a *Afrique de l'Ouest. Archives musicales d'Afrique de l'Ouest. Les années 1970 à Bouaké.* Enregistrement de Bernard Mondet. Texte et direction éditoriale de M. Leclair. 1 CD MEG-AIMP117.
- 2020b *Perspectives du XXII^e siècle*, par Jean-Jacques Birgé. Direction éditoriale par M. Leclair. 1 CD MEG-AIMP 118.
- 2020c *Mali. L'art des griots de Kéla, 1978-2019.* Enregistrement de Bernard Mondet et Vincent Zanetti. Texte de Vincent Zanetti. Direction éditoriale par M. Leclair. 1 CD et 1 LP MEG-AIMP 119.
- 2022a *Cutting Branches for a Temporary Shelter*, par Midori Takada. Enregistrement par Renaud Millet-Lacombe. Texte de Isabel Garcia Gomez, Madeleine Leclair et Forward Mazuruse. Supervision par Stéphane Armleder, Olivier Ducret et Madeleine Leclair. 1 CD et 1 LP MEG-AIMP120/WRWTFWWR060.
- 2022b *You who are leaving to Nirvana*, par Midori Takada et les moines bouddhiques de Koya-san. Texte de M. Leclair. Supervision par Stéphane Armleder, Olivier Ducret et Madeleine Leclair. 1 CD et 1 LP MEG-AIMP121/WRWTFWWR061.