



Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie

Raffaele Pinelli

► To cite this version:

Raffaele Pinelli. Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie. Cahiers d'ethnomusicologie, 2017. <hal-03132729>

HAL Id: hal-03132729

<https://hal.science/hal-03132729v1>

Submitted on 8 Jan 2025

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.



HAL Authorization

Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie

Raffaele Pinelli



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2686>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2017

Pagination : 175-189

ISBN : 978-2-88474-471-3

ISSN : 1662-372X

Ce document vous est fourni par Université Côte d'Azur



Référence électronique

Raffaele Pinelli, « Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 30 | 2017, mis en ligne le 10 décembre 2019, consulté le 23 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2686>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie

RAFFAELE PINELLI

Répondre à la question « quel avenir pour l'ethnomusicologie ? » est sans aucun doute complexe. En revanche, elle nous offre l'opportunité d'une réflexion et d'une analyse rétrospectives et introspectives. Pour cela, je m'arrêterai sur les événements les plus importants que j'ai vécus pendant mes enquêtes de terrain.

Ce qui semblait être un « besoin épistémologique » a pris tout son sens dans ma vie d'étudiant au fil des années, à travers l'enquête que j'ai effectuée dans plusieurs pays européens¹. En effet, ces nombreux terrains m'ont constamment obligé et m'obligent encore à m'interroger, non seulement sur les objets de ces enquêtes, mais aussi et surtout sur les rapports qu'ils entretiennent avec notre discipline. Questionner le « pourquoi » et le « comment » de l'enquête représente pour moi un autre axe de recherche, spécifique et en renouvellement permanent. En effet, les objets (et les sujets) de mes recherches témoignent de changements nombreux et continus dans nos sociétés occidentales, dont l'analyse impose des approches spécifiques.

Je voudrais commencer ce voyage par certaines réflexions d'ethnomusicologues italiens, qui me semblent encore pertinentes, même après plusieurs années.

¹ Dans cet article je me référerai surtout aux terrains abordés, entre 2011 et 2017, en Italie et en France. Toutefois, ces considérations sont le résultat de recherches plus larges que j'ai réalisées pendant la même période en Belgique et en Norvège.

Questions épistémologiques

Dans la réédition d'un de ses livres les plus importants, Francesco Giannattasio réfléchissait sur la condition des études ethnomusicologiques italiennes et internationales, en notant que, dans les années 1990, elles s'articulaient autour de quatre questions d'ordre général : transformation de l'objet d'étude, questions de méthode, impact des nouvelles technologies, nouveaux rapports entre l'ethnomusicologie et la musicologie (Giannattasio 1998 : 80).

En ce qui concerne la transformation de l'objet d'étude, Giannattasio remarquait que les mutations socio-culturelles qui se sont produites en Italie depuis les années 1950 ont déterminé des changements profonds dans les pratiques et dans les répertoires archaïques, donnant lieu à deux scénarios possibles. Dans le premier, la réalité traditionnelle est totalement en désagrégation ; dans le second, la tradition musicale fonctionne encore, bien qu'altérée, et, au sein de cette tradition, « les éléments archaïques fusionnent (se cachent et se confondent) dans une logique de système propre au langage musical, avec des éléments nouveaux, importés ou résultant d'évolutions internes » (*ibid.*). Mais si, dans les années 1990, Giannattasio relevait la possibilité de retrouver une « tradition vivante » (*ibid.*) dans des zones de plus en plus exiguës (régions insulaires et méridionales du pays) ou, en accord avec Diego Carpitella, de découvrir un « *champ de sons* au-delà de l'expérience musicale *euro-culta*² » (Carpitella 1975 : 22), ces possibilités sont aujourd'hui plus faibles et, dans certains cas, ont même disparu. Il suffit de considérer comment le développement, dans nos sociétés, d'outils technologiques universels (ordinateurs, internet, *smartphones* et *social-networks*), utiles au partage en temps réel de tout événement musical, jusqu'à présent apanages exclusifs de petites communautés isolées, ont favorisé la diffusion (et peut-être le changement) de nombreuses pratiques musicales, dites de tradition orale. Pensons à la façon dont des formes musicales autrefois locales et archaïques ont été massifiées et opportunément transformées pour et par l'industrie culturelle en genres musicaux autonomes pour l'exportation au-delà de leur territoire d'origine (à l'instar de la soi-disant *pizzica* du Salento), pour la diffusion, la vente et la consommation en *streaming* ou dans le rituel collectif moderne du concert/festival (comme *La notte della Taranta*, toujours en Salento). Tout cela a des conséquences sur les

2 Cette notion, souvent utilisée par Carpitella, peut s'approcher à partir de l'étymologie. Si le préfixe *euro* se réfère évidemment à l'Europe, dans la langue italienne le mot *culto* peut s'interpréter à la lumière de son acception dérivée du mot *cultura*, ou bien « l'ensemble de connaissances, traditions, méthodes techniques et similaires qui sont transmises et ont été utilisées systématiquement, caractéristiques d'un groupe social, d'un peuple ou de l'humanité entière » (Cortellazzo, Zolli 1984 :

305). Ensuite, dans une optique classificatoire, Carpitella utilise cette notion à la fois par différence, en opposition à celle de *cultura popolare* (culture populaire) et pour éviter l'utilisation du mot *colto*, dans son acception de *istruito* (instruit) (Cortellazzo, Zolli 1984 : 256), ce qui sous-entend une autre opposition, celle-là entre ce qui est justement *culto* et tout ce qui ne l'est pas. Avec le temps, cette notion, chère surtout à l'ethnomusicologie italienne, est tombée en désuétude.

protagonistes et leurs pratiques. Pensons encore au ralentissement de la transmission intergénérationnelle, peut-être à sa disparition, en tout cas aux changements des modalités de transmission (plus exclusivement orales) des savoirs et savoir-faire « folkloriques » et à leurs inexorables changements.

En ce qui concerne le second point, celui des questions de méthode, Giannattasio note que l'ethnomusicologie italienne, même si elle ne s'est pas encore clairement positionnée dans l'actuel débat épistémologique international, a montré pendant la seconde moitié du XX^e siècle, une réelle disposition à l'interdisciplinarité et au travail en équipe³, ainsi qu'une attention aux « méthodologies d'étude » (Giannattasio 1998 : 84) développées dans l'Europe de l'Est. L'ethnomusicologie italienne a également montré un « refus instinctif de certaines recherches animées par un technicisme authentique, dû à l'étroite relation entre elle-même et la tradition des études humanistes (elle émane de l'historicisme et ce n'est pas un hasard), en avançant, entre autres, méthodes et thématiques propres aujourd'hui à l'anthropologie de la musique⁴ »⁵ (*ibid.*). A ce stade, la question à poser pourrait être : à la lumière du changement des objets et des contextes (et donc, du travail de terrain) qui nous sont chers, les méthodes adoptées par notre discipline jusqu'à présent sont-elles encore valables ?

Par rapport à ce qui a été décrit par Giannattasio à propos des nouvelles technologies, des progrès ont sans doute été faits. Cependant, même si ces technologies, *hardware* et *software*, sont en principe à la portée de tous⁶, dans le contexte italien (et probablement dans d'autres), leur utilisation est subordonnée au montant des aides publiques allouées à la recherche et à l'enseignement supérieur⁷. Même si la numérisation d'un siècle de sources sonores se poursuit

3 A cet égard, il faut penser aux nombreuses enquêtes menées par des équipes composées d'ethnologues, anthropologues, sociologues, psychologues et psychiatres, parmi lesquelles celles sur le tarentisme.

4 Dans ce cas, pour *antropologia della musica* (anthropologie de la musique) on pourrait dire que Giannattasio se réfère notamment à Alan P. Merriam qui a défini l'ethnomusicologie comme « l'étude de la musique dans la culture » (Merriam 1960 : 109) et à l'Irlandais John Blacking, partisan de l'analyse comportementale plutôt que formelle, pour la compréhension de la musique (Giannattasio 1998 : 60).

5 « *Un rifiuto istintivo per ricerche animate da puro tecnicismo, dovuto alla stretta connessione con la tradizione di studi umanistici dell'etnomusicologia italiana che, non a caso, nasce in ambito storicista, precorrendo, fra l'altro metodi e tematiche oggi propri all'antropologia della musica.* ».

6 Je pense à la possibilité d'installer un logiciel pour l'enregistrement numérique multipiste, équipé avec des analyseurs de spectre multibande, dans tout smartphone ou tablette de nouvelle génération. Ou encore, à la possibilité de filmer des événements avec les mêmes outils et avec une résolution des images à 4K.

7 Malheureusement, les universités italiennes souffrent encore d'une pénurie de laboratoires de recherche technologiquement avancés, équipés à la fois pour l'analyse et pour la production de documents audio/vidéo spécifiques pour notre discipline. Le Laboratoire d'analyse du son, ex-Laboratoire d'anthropologie visuelle et d'analyse sonore de la Faculté des Lettres et Philosophie de l'Université de Rome La Sapienza, représente une exception. Voulé par Diego Carpitella dans les années 1980, il a résisté en 2016 à de nombreuses difficultés économiques et opérationnelles. Au moment de l'écriture de cet article, il est malheureusement fermé (espérons temporairement) par manque de financements.

actuellement, quoique lentement, grâce au travail des Archives nationales, de nombreux problèmes demeurent quant à l'acquisition de nouvelles sources audio/vidéo, à leur numérisation, à leur gestion et à leur mise en ligne.

En ce qui concerne les relations avec la musicologie, Giannattasio a noté comment, en Italie, notamment dans les années 1980 et 1990, on a pu observer une concordance entre les deux disciplines, et plus généralement, l'acquisition d'une « nouvelle conscience commune » visant à réfléchir aux problèmes de méthode et d'analyse (Giannattasio 1998 : 85), signe d'une prise en considération de l'appel lancé par le Premier Congrès des études ethnomusicologiques en Italie en 1973 (Carpitella 1975 : 290). En témoignent la création de chaires d'ethnomusicologie dans les universités, des cours de doctorat conjoints, ainsi que l'important travail de recherche réalisé par les ethnomusicologues sur les objets et les domaines communs (je pense, entre autres, aux progrès effectués en ethno-organologie). On peut alors se demander si la séparation entre la musicologie historique et l'ethnomusicologie est toujours valable et nécessaire.

Vingt-et-un ans après la publication de la première édition de son livre, Giannattasio a dirigé, en 2013, les travaux du XVIII^e Séminaire international d'études musicales comparées, intitulé « Perspectives d'une musicologie comparée au XXI^e siècle : ethnomusicologie ou musicologie transculturelle ? »⁸. Dans son allocution d'ouverture, il mit en évidence la nécessité d'un changement de la discipline, appelée, aujourd'hui comme dans le passé, à répondre à de nouveaux défis. Il structura son intervention autour de trois grands axes que l'on pourrait résumer ainsi : vérification de la validité de la théorie et des méthodes ethnomusicologiques aujourd'hui ; actualisation des domaines et des objets de recherche à la lumière des résultats, mais aussi des erreurs épistémologiques et méthodologiques commises dans le passé, et des changements actuels dus à la globalisation ; efficacité du terme « ethnomusicologie », en regard des objets et des domaines de recherches actuelles et futures⁹.

En accord avec Giannattasio, je pense que si l'ethnomusicologie a largement épuisé sa fonction heuristique de documentation (et donc de patrimonialisation ?) de presque toutes les formes de musiques dans le monde, alors peut-être est-il nécessaire de repenser les objectifs de la discipline et les approches méthodologiques utilisées et d'envisager la possibilité de s'orienter vers d'autres branches. C'est devenu nécessaire pour la description et l'analyse des nouveaux phénomènes musicaux engendrés par la complexité des sociétés actuelles, dans

⁸ Le séminaire a eu lieu dans le cadre des activités de l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) de la Fondation Giorgio Cini à Venise, du 24 au 26 Janvier 2013. Plus d'informations sur les activités dell'IISMC sont disponibles sur le site internet de la Fondation Cini à l'adresse la ww.cini.it.

⁹ Les argumentations que l'ethnomusicologue italien a présenté à Venise en 2013 font l'objet d'un chapitre du livre dédié aux méthodes et objets d'étude de l'ethnomusicologie du XXI^e siècle, qui a été publié après l'écriture cet article (Giannattasio 2017 : 10-28).

lesquelles désormais oralité, tradition, local et global, « exotique » et « conventionnel », se rencontrent et s'entremêlent tout en s'alimentant réciproquement. C'est dans ce *tractus* que ma recherche doctorale¹⁰ a pris forme. Pour illustrer concrètement mon propos, j'en donnerai ici un aperçu général, comme exemple d'application de méthodes déductives et inductives¹¹.

Une étude de cas : l'accordéon diatonique

Ma recherche doctorale a pour objet la « renaissance » de l'accordéon diatonique en France et en Italie, processus toujours en cours, qui a commencé dans le courant de la décennie 1970. J'y traite tout d'abord des processus qui ont déterminé non seulement la reprise de la facture de cet instrument, après des décennies d'une production de faible intensité au profit de celle de l'accordéon chromatique, mais aussi comment la relance de cette fabrication été favorisée par des dynamiques particulières impliquant les artisans facteurs d'instruments de musique et les musiciens. Ce qui s'en est suivi, pendant environ trente-cinq ans, est maintenant clairement visible dans la création de nouveaux paradigmes de musique et également dans la création de nouveaux modèles d'accordéon diatonique. Les sociétés occidentales sont le théâtre principal de ces changements où le « petit soufflet sonore » (dénomination familière de l'accordéon diatonique) a joué, dans le sillage des mouvements plus ou moins revivalistes des années 1960-1970, un rôle remarquable, en passant de l'état si bien décrit en 1979 par Giannattasio d'« instrument de musique paysan de l'ère industrielle » (Giannattasio 1979) à celui, actuel, d'instrument à part entière.

A travers cette analyse, réalisée grâce à la collecte des données surtout pendant les cinq dernières années sur de nombreux terrains de recherche, mais aussi dans les archives, je décris le scénario particulier de la production de ces instruments de musique dans lequel nous nous situons, que j'appelle *l'aube d'une nouvelle tradition*¹².

¹⁰ Ma thèse de doctorat, intitulée *La renaissance (genèse, évolution et revitalisation) de l'accordéon diatonique (organetto) en France et en Italie*, est en préparation à l'Université de Nice Sophia Antipolis, en cotutelle internationale de thèse avec l'Université de Rome La Sapienza, codirigée par Luc Charles-Dominique et Francesco Giannattasio.

¹¹ Les faits, les événements et les considérations que je vais décrire ne représentent qu'une partie de ce qui est abordé de façon plus détaillée et exhaustive dans ma thèse.

¹² « Aube », car les processus évoqués dans cette recherche se sont signalés récemment;

« nouvelle » fait référence aux nombreuses innovations introduites tant dans le domaine organologique que dans celui étroitement lié au comportement musical (exécution, composition, répertoires de référence, transmission du savoir, technologies pour la reproduction et traitement du son); « tradition » car la caractéristique principale de l'instrument bi-sonore est respectée et aussi parce que l'instrument maintient le rapport avec les contextes traditionnels à l'intérieur desquels les répertoires sont souvent des sources d'inspiration pour les compositions des nouveaux interprètes.

Le début d'une histoire

C'est en 1829, année où l'Autrichien Cyrill Demian dépose un brevet intitulé « Accordion »¹³, que l'on fait conventionnellement débiter l'histoire des aérophones mécaniques à soufflet. Ce nouveau prototype se propage alors rapidement dans la plupart des pays européens, en prenant partout des noms reflétant les caractéristiques esthétiques et organologiques des lieux et des cultures dans lesquels il a été adopté. Durant ces années de transition, des expériences techniques et technologiques ont été réalisées avant l'apparition de ce qui allait devenir l'accordéon diatonique, mais ces dernières ont favorisé ensuite, pendant les années 1890, la création de l'accordéon chromatique qui a attiré l'attention et la créativité des artisans facteurs d'aérophones mécaniques à soufflet jusqu'aux années 1970. Les prototypes d'accordéons diatoniques développés en Europe et en Amérique du Nord ont été nombreux pendant la période 1829-1897 (année au cours de laquelle l'Italien Paolo Soprani, faussement considéré par certains comme le « père de l'accordéon chromatique », a déposé un brevet intitulé « Harmonica » à Paris¹⁴).

Grâce aux enquêtes que j'ai menées dans certaines des principales et des plus anciennes entreprises artisanales du District Industriel Multisectoriel de Recanati-Osimo-Castelfidardo, dans la région des Marches, en Italie (désormais seul centre de production d'aérophones mécaniques à soufflet dans le monde), j'ai pu mettre en évidence que le système de production des accordéons, diatoniques et chromatiques, est resté pratiquement inchangé pendant environ cent-cinquante ans. La raison se trouve dans les caractéristiques uniques qui concernent un modèle productif artisanal typique de cette région (les Marches sont en fait un des plus anciens centres de production artisanale en Europe) mais aussi dans un modèle particulier de transmission des savoirs mis en œuvre dans chaque usine et atelier dans la région aujourd'hui.

Bien que l'on soit dans un contexte de facture industrielle, dont on fait conventionnellement remonter les origines à 1863 et à la figure quasi légendaire de Paolo Soprani, les savoirs entourant la conception et la technique, ont toujours été entièrement du ressort de la transmission orale. Cela est avéré non seulement

¹³ Brevet enregistré à Vienne le 06/05/1829 par Cyrill Demian et ses deux fils, Carl et Guido.

¹⁴ La figure de Paolo Soprani a toujours été au centre de nombreuses légendes, notamment en Italie, qui ont contribué à la construction de son mythe. Parmi celles-ci, il y a l'invention du premier accordéon chromatique (*fisarmonica*, en italien), à laquelle il a été tenté de donner un fondement historique à travers le brevet intitulé « Harmonica ». Grâce aux recherches que j'ai menées dans les archives de l'ACS (*Archivio Centrale dello Stato*) de Rome et celles en ligne de l'USPTO (*United States Patent and Trademark Office*), je pense que la paternité du

brevet « Harmonica » (enregistré par Paolo Soprani à Paris le 03/05/1897) doit être attribuée à Giuseppe Galleazzi (cf. brevet intitulé « Armonica », déposé à Rome le 29/09/1896, par Giuseppe Galleazzi, et celui intitulé « Accordion », déposé par le même Joseph – probable traduction en langue anglaise du prénom italien Giuseppe – Galleazzi à San Francisco, en Californie, le 05/03/1894). Par conséquent, j'ai des raisons de croire que Paolo Soprani a acquis les droits pour l'exploitation industrielle et commerciale dans certains pays européens, parmi lesquels la France et l'Italie, seulement à la suite d'un accord commercial avec Galleazzi.

chez les ouvriers concernés par cette fabrication, mais aussi chez les dirigeants d'entreprises où ils travaillent. C'est le cas, par exemple, de l'usine manufacturière Castagnari à Recanati (fondée en 1914), actuellement la plus populaire au monde pour la fabrication des accordéons diatoniques, ou bien de l'usine «Voci Armoniche» à Osimo, leader européen dans la fabrication des anches, fondée en 2002 depuis la fusion de «Voci Antonelli» (fondée en 1935) et «Salpa» (fondée en 1946).

Les maîtres facteurs

Même aux yeux d'un non-expert, l'accordéon diatonique, comme tout autre aérophone mécanique à soufflet, apparaît comme un objet composé de trois parties distinctes : deux boîtes en bois avec des boutons (les boîtes gauche et droite sur lesquelles sont disposées les claviers à boutons), reliées entre elles par un soufflet de carton. Ce qui n'est pas visible de l'extérieur, c'est le système complexe de mécaniques et d'anches métalliques situé à l'intérieur de l'instrument. L'organologie de l'accordéon permet d'identifier trois catégories principales de matériaux : bois, métal et carton. Chaque matériau, pour être habilement transformé et travaillé, nécessite une main-d'œuvre qualifiée, ainsi que des lieux de production, des techniques et technologies de fabrication spécifiques.

Traditionnellement, les fabricants d'anches se consacrent exclusivement à la transformation des métaux. Les fabricants de soufflets (appelés *manticiari* en dialecte des Marches) transforment le carton et le papier. Enfin, les facteurs eux-mêmes interviennent dans la transformation du bois, ou dans certains cas du celluloïd, dans la réalisation et/ou dans l'adaptation des mécaniques en bois ou en métal et, enfin, dans l'assemblage des différentes parties qui constituent l'instrument de musique.

Dans un tel processus de fabrication, qui prend les caractéristiques d'un véritable écosystème, chaque innovation technique, de production et organologique est le résultat d'un système complexe de relations qui implique tous les acteurs sociaux du secteur productif.

Cependant, au cours de mes recherches, dans lesquelles j'étudie les développements organologiques de l'accordéon diatonique ainsi que ses nouveaux répertoires, en France et en Italie, depuis les années 1970, j'ai constaté qu'au cours des trente-cinq dernières années, la facture instrumentale et la production musicale sont devenues interdépendantes.

Parmi les protagonistes déterminants de cette récente tranche d'histoire, il y a les facteurs italien Castagnari et français Bertrand Gaillard. L'histoire de la famille Castagnari commence au cours des premières années du XX^e siècle à Recanati, un petit village au cœur du District Industriel Multisectoriel de Recanati-Osimo-Castelfidardo. En 1914, Giacomo Castagnari y fonda l'usine à laquelle il a donné son nom et dont ont ensuite hérité ses deux fils, Mario et Bruno. Jusqu'à



Fig. 1. Artisan ouvrier qui applique de la colle au soufflet dans l'atelier de montage de l'usine Galassi. Castelfidardo (Ancône), février 2015. Photo Raffaele Pinelli.



Fig. 2. Artisans ouvriers dans l'atelier de montage de l'usine d'anches Voci Armoniche. Osimo (Ancône), mai 2015. Photo Raffaele Pinelli.

aujourd'hui, trois générations se sont succédé à la direction de l'usine et à la fabrication des instruments de musique, ce qui constitue une caractéristique unique au sein de la production mondiale des aérophones mécaniques à soufflet. Si jusqu'à la première moitié des années 1930, l'usine de Giacomo Castagnari a produit essentiellement des accordéons diatoniques, depuis la seconde moitié des années 1930 aux années 1970, sous la direction des deux frères, Mario et

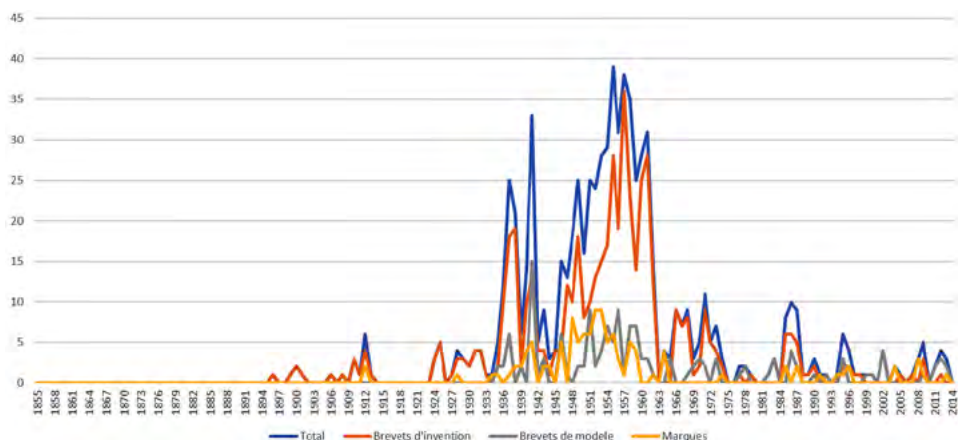


Tableau 1. Schéma graphique de la représentation diachronique de tendances quantitatives et qualitatives de brevets concernant les aérophones mécaniques à soufflet enregistrés en Italie entre 1855 et 2014.

Brevets d'invention	503	66%
Brevets de modèle	146	19%
Marques	117	15%
Total	766	100%

Tableau 2. Distribution de brevets du corpus des aérophones mécaniques à soufflet.

Bruno, l'usine s'est consacrée principalement à la production de l'accordéon chromatique et de ses divers éléments. Ces années, en fait, constituent le *boom* du chromatique, période au cours de laquelle le District Industriel devint lui-même le cœur de la production et de l'innovation appliquées aux aérophones mécaniques à soufflet. Massimo Castagnari, représentant de la troisième génération et mon informateur privilégié, m'a précisé que ce sont ces nombreuses années d'expérimentation dans toutes les usines et les ateliers, qui ont affirmé la suprématie de la production artisano-industrielle des Marches au sein du marché global. Cette situation quasi hégémonique a été rendue possible grâce à la qualité et au prix des instruments de musique et des produits « semi-finis », mais aussi au système productif typiquement italien, nommé par le sociologue italien Arnaldo Bagnasco « la Troisième Italie », c'est-à-dire l'Italie des Districts Industriels (Bagnasco 1977). Ce dont parle Massimo Castagnari se lit également à travers les brevets industriels d'aérophones mécaniques à soufflet, déposés en Italie entre 1855 et 2014, que j'ai retrouvés et recensés pour la première fois.

L'analyse de ces brevets m'a permis de mener une première réflexion sur la valeur de la recherche et du développement, notamment sur le rapport entre invention et innovation. En effet, les données mettent en évidence que les processus de protection de la propriété intellectuelle sont en connexion avec l'évolution du marché.

Un chemin partagé entre facteurs et musiciens

1979 est l'année de la renaissance du « petit soufflet sonore », en Italie.

Dans le courant des années 1960 et 1970, le *folk revival* a fait irruption et a explosé en Europe, avec des déclinaisons locales et spécifiques cependant. Parmi les nombreux instruments de musique concernés par ces mouvements, se trouve l'accordéon diatonique. Pour la première fois dans son histoire, il est devenu un instrument à part entière, avec lequel on pouvait composer de la nouvelle musique, souvent inspirée des modes et des formes de la musique traditionnelle occidentale, destinée surtout à être jouée sur scène. Cela concerne surtout la France et l'Italie, où sont apparus de nouveaux styles de composition, dans lesquels la pratique de l'accordéon diatonique a été et est encore aujourd'hui, massive. C'est au début du *folk revival*, en effet, que se sont affirmés Marc Perrone en France, musicien du groupe *Perlinpinpin Fòlc*, et Francesco Giannattasio en Italie, musicien et fondateur du groupe *Il Canzoniere del Lazio*. Tous deux reconnus comme pionniers de nouveaux paradigmes musicaux pour l'accordéon diatonique, ils ont influencé des générations de musiciens dans le monde entier pendant les quarante dernières années.

En 1979, par un concours de circonstances, Perrone se rendit à Recanati pour rencontrer la famille Castagnari. La rencontre fut cruciale pour leurs deux destins. Le musicien français désirait des accordéons diatoniques solides et fiables, au contraire des ceux qu'il possédait et qui étaient disponibles sur le marché. Perrone proposa par ailleurs à Giacomo Castagnari de lui faire parvenir des commandes depuis la France, grâce à son engagement et à sa réputation dans le pays. Mario Castagnari accepta la proposition du musicien, et en peu de temps l'usine de Recanati reçut de nombreuses commandes. Au cours des mois suivants, la production des accordéons diatoniques fut relancée par une alliance inédite entre un fabricant d'instruments de musique et un musicien.

En 1987, après avoir reçu trois modèles différents d'accordéons diatoniques personnalisés auxquels avaient été apportées des innovations organologiques à la demande expresse du musicien, Perrone demanda encore aux Castagnari la modification d'un autre modèle sur lequel il pourrait jouer un cycle complet d'accords correspondant à tous les intervalles de l'échelle chromatique tempérée. Ces personnalisations permirent à Perrone, pour la première fois, de dépasser les barrières de la tonalité imposée par l'accordage fixe et les limites organologiques de l'instrument, en y apportant sa *praxis* instrumentale et sa créativité. Ainsi s'ouvrirent les portes de l'exploration de nouveaux genres de musique, à travers l'improvisation jazz, la composition et, surtout, le partage de répertoires avec les musiciens et les instruments de musique les plus disparates. Incontestablement, le nouveau modèle réalisé, s'il préservait bien le principe organologique bi-sonore vraiment caractéristique de l'instrument, complexifiait encore davantage, même s'il le rendait plus complet, le rapport d'équilibre entre les deux

claviers. Perrone est un musicien qui compose de la musique pour accordéon diatonique avec l'accordéon diatonique à sa disposition. De ce fait, ses compositions bénéficient des caractéristiques ainsi que des limites organologiques de chaque modèle utilisé.

Pendant les années 1990, Perrone demanda aux Castagnari un autre effort créatif pour la réalisation d'un prototype de diatonique à 4 rangées et 18 basses. Avec ce modèle les limites de l'instrument furent atteintes, au-delà desquelles il n'y a que l'accordéon chromatique, plus grand et plus complet.

Dans les années 1990, les personnalisations de l'instrument réclamées et obtenues par Perrone incarnent de façon tangible les processus à la base des dynamiques interrelationnelles entre différentes catégories sociales (notamment les facteurs d'instruments de musique et les musiciens), qui déterminent ainsi l'avènement d'innovations, dont les effets sont spécifiques à chaque catégorie.

C'est pendant cette période que Bertrand Gaillard commença en France son activité de facteur d'accordéons diatoniques. Le fabricant français avait vécu une longue et complexe période d'auto-formation durant près de treize ans, depuis 1980, dans le sud-est de la France, entre Gardanne (près d'Aix-en-Provence) et Grenoble. Grâce à sa formation d'ébéniste et à l'étude minutieuse d'accordéons diatoniques qu'il considère comme les meilleurs sur le marché (les allemands Hohner, les italiens Soprani, Guerrini et Castagnari), il décida de construire de nouveaux modèles de diatoniques se détachant radicalement des précédents.

Fort de cette conviction, dès le début des années 1990, Gaillard commença à réaliser ses nouveaux instruments, caractérisés par des mécaniques en *super-dural*¹⁵ (le même alliage utilisé pour la fabrication des anches), des claviers fermés (comme dans les modèles traditionnels irlandais), de nouveaux types de sommiers et un nouveau design.

En 1992, le duo français de Grenoble constitué des musiciens Norbert Pignol et Stéphane Milleret, fondateurs du collectif MusTraDem¹⁶ (acronyme de Musiques Traditionnelles de Demain), unanimement considérés dans le monde entier parmi les plus grands expérimentateurs et créateurs de nouvelles musiques pour accordéon diatonique, impressionnés par la musique et les compositions de Perrone et de l'italien Riccardo Tesi, une fois au courant des intentions de Gaillard, décidèrent de le rencontrer. Comme Perrone, Pignol et Milleret n'étaient pas satisfaits des accordéons diatoniques en leur possession. Le duo de Grenoble désirait des instruments fiables, dotés d'un son et de mécaniques précis. Une fois acceptées les demandes des musiciens, Gaillard réalisa deux prototypes où la disposition du plan des notes de la main droite était conçue par

¹⁵ Ou duralumin, un alliage d'aluminium trempé contenant de l'aluminium, du fer, du magnésium et du manganèse, utilisé par l'industrie de l'aviation à partir des années 1920.

¹⁶ Plus d'informations sur l'histoire et les activités du collectif MusTraDem sont disponibles en ligne sur le site www.mustradem.com.

les deux musiciens pour faciliter l'improvisation jazz, en ouverture du soufflet. En suivant l'exemple de Perrone, les deux musiciens demandèrent un peu plus tard à Gaillard la réalisation de deux nouveaux accordéons à 18 basses mais avec des boutons sur le côté gauche de l'instrument disposés en rangées parallèles, non plus symétriquement mais ergonomiquement, et dont les mécaniques des anches allaient permettre l'exécution de simples notes et non seulement d'accords. Par conséquent, grâce à l'application de ce système de leviers mécaniques pour les basses, similaire à celui des accordéons chromatiques, les nouveaux accordéons diatoniques permirent aux deux musiciens de composer de la musique nouvelle, sans distinction, sur le plan musical et organologique, entre la mélodie et l'accompagnement, ou entre les parties droite et gauche de l'instrument.

Contrairement à Castagnari, Gaillard est un facteur qui travaille seul. Son volume de production équivaut à dix instruments par an, tandis que l'Italien en fabrique environ trois cents. Malgré cela, les deux artisans adoptent des stratégies similaires en termes de recherche et de développement, donc d'innovation. Tous deux, en effet, acceptent les demandes des musiciens, leur offrant des nouvelles solutions organologiques, en demandant à leur tour des changements structuraux de produits semi-finis à leurs fournisseurs (tels que les fabricants d'anches et de soufflets). Une fois leurs demandes satisfaites, les musiciens développent de nouveaux paradigmes musicaux. Quand ils perçoivent de nouvelles limites organologiques entravant leur créativité, ils retournent chez les facteurs avec de nouvelles exigences. Dans ce processus, au centre des dynamiques interrelationnelles qui viennent d'être décrites, se trouvent les facteurs. Ils sont tout à la fois les récepteurs des doléances de musiciens, et les intermédiaires, les promoteurs et créateurs d'innovations technologiques et organologiques qui influencent aussi bien la production artistique et musicale que celle des instruments de musique.

Revenons à des questions plus étroitement liées à l'organologie et à son influence sur les objets musicaux. Il est impossible de décrire ici toutes les personnalisations réalisées par Castagnari et Gaillard au cours des 35 dernières années. Cependant, au plan de la créativité et de l'expression, leur apport est décisif pour les trois générations de musiciens des deux pays, mais aussi d'ailleurs¹⁷, qui se sont succédé, depuis celle de Perrone et Giannattasio. Plus précisément, le style d'exécution, ainsi que la composition, sont influencés par l'extension mélodico-harmonique de l'instrument, par la disposition des notes dans les deux claviers par rapport au nombre de boutons, par le poids et les dimensions de l'instrument. Le « son » de l'accordéon dépend essentiellement du nombre, du type et de l'accordage des anches choisies par le musicien.

¹⁷ Entre autres, le Belge Didier Laloy, le Finnois Markku Lepistö, l'Irlandais David Munnelly, le Britannique Julian Sutton.

Conclusion

Ce qui a été évoqué ici entend attirer l'attention sur un phénomène complexe, visible dans le cadre protéiforme des musiques vivantes de nombreux contextes européens et occidentaux. Plus précisément, on observe le développement simultané de nouvelles pratiques qui concernent tant le « faire musique » que la facture instrumentale, et qui ont en commun les instruments. Dans ce scénario, animé par les processus interdynamiques entre facteurs et musiciens, les personnalisations organologiques constituent la clé de l'interprétation des processus créatifs des deux catégories sociales. D'un côté, il y a les facteurs, capables de s'adapter, et d'adapter la production aux demandes des musiciens. De l'autre, il y a les musiciens qui ont besoin d'évolutions et de personnalisations organologiques pour composer de nouvelles musiques ou pour jouer des répertoires modernes. De tels processus interdynamiques, qui m'évoquent le kaléidoscope, capable de changer ses figures à chaque secousse, constituent le fondement de l'étude des nouvelles formes de créativité musicale dans les sociétés industrialisées.

La méthode appliquée à cette étude de cas, en vérifiant et, si nécessaire, en confirmant et/ou en infirmant les informations et les théories avancées jusqu'à présent, peut favoriser de nouvelles pistes pour la réflexion et la recherche. Une telle approche se veut interdisciplinaire et transculturelle. Elle prône l'étude et l'analyse comparées des procédés de fabrication des instruments de musique et des comportements propres au « faire musique ».

C'est pourquoi il m'apparaît important de continuer à mener une réflexion commune dans le sillage de ce qui a été avancé par Giannattasio. En effet, les objets classiques de l'ethnomusicologie vont être de plus en plus difficiles à étudier dans la réalité. Ils n'existeront bientôt probablement plus, si ce n'est dans les archives, sous la forme d'enregistrements.

La conception classique du terrain doit être étendue au « réseau des réseaux ». Pour cette raison, il est nécessaire d'interagir, de comprendre et d'analyser les métalangues propres aux moyens de communication modernes.

Je m'attends à ce que l'approche interdisciplinaire, qui a toujours caractérisé notre discipline, soit encore améliorée en embrassant des domaines scientifiques jusqu'à présent peu exploités, notamment ceux relatifs aux sciences statistiques, économiques et technologiques, désormais indispensables pour le développement de nouvelles méthodes d'enquêtes. Cela permettra de mieux comprendre les nouvelles dynamiques interculturelles et interpersonnelles propres aux musiques vivantes.

J'espère, par ailleurs, que les efforts se poursuivront en direction de la recherche appliquée, très importante pour l'avenir de notre discipline, en particulier dans le domaine de la fabrication d'instruments de musique.

A ce sujet, pendant mes enquêtes de terrain dans le District Industriel Multisectoriel des Marches, j'ai pu vérifier que les connaissances dérivées de

ma formation en ethnomusicologie étaient utiles dans le domaine de la facture instrumentale semi-industrielle. Mes efforts se sont concentrés dans deux directions. D'une part, j'ai étudié les processus de transfert de savoirs et savoir-faire intergénérationnels des artisans-ouvriers à l'intérieur des lieux de travail (usines et ateliers). D'autre part, j'ai pris en compte les dynamiques de recherche et de développement dans certaines usines et ateliers, en lien avec l'évolution des processus productifs, ainsi qu'avec la réalisation de nouveaux produits manufacturés (notamment semi-finis pour le secteur des accordéons) et la création de nouveaux réseaux industriels pour la création partagée de futurs nouveaux produits manufacturés.

Dans cette perspective d'étude appliquée du terrain et des objets, un rôle fondamental a été attribué aux archives, lieux de mémoire, « mines d'or » pour les études diachroniques-synchroniques comparées. J'espère, en effet, que nous œuvrerons encore davantage pour leur promotion et leur défense. En raison de l'absence d'informations historiques fiables en provenance des nombreux informateurs interrogés, j'ai dû étendre mes recherches aux archives. J'ai donc mené des recherches approfondies dans les Archives Centrales de l'Etat italien (*Archivio Centrale dello Stato – ACS*) et dans les Archives du Bureau Italien des Brevets, Modèles et Marques (*Archivio dell'Ufficio Italiano Brevetti, Modelli e Marchi – UIBMM*). J'ai mené des recherches complémentaires auprès de l'ISTAT, l'Institut national de la statistique italien, où j'ai consulté les annuaires de la production industrielle italienne. Enfin, j'ai étudié les données relatives à la production industrielle des instruments de musique italienne dans les archives de la Chambre du Commerce des provinces d'Ancône, Macerata et Ascoli-Piceno (région des Marches). De telles recherches ont été nécessaires, non seulement pour vérifier les informations collectées pendant mes enquêtes de terrain, mais aussi pour tenter de décrire un système technique, ancien et moderne, encore méconnu. Cela pourrait représenter, je crois, un modèle pour l'étude de certains faits sociaux qui donnent sens à notre discipline et à notre travail de chercheurs.

Références

- BAGNASCO Arnaldo
1977 *Tre Italie : la problematica territoriale dello sviluppo italiano*. Bologna : Il Mulino.
- BLACKING John
1973 *How musical is man ?* Seattle-London : University of Washington Press.
- CARPITELLA Diego
1975 «Etnomusicologia e stato attuale della documentazione in Italia», in Diego Carpitella, dir.: *L'etnomusicologia in Italia*. Collection «Uomo e Cultura – Testi». Palermo : S. F. Flaccovio Editore : 17-27.
- CORTELLAZZO Manlio, ZOLLI Paolo
1979 *Dizionario etimologico della lingua italiana*. I/5, Bologna : Zanichelli : 256, 305.
- GIANNATTASIO Francesco
1979 *L'organetto. Uno strumento musicale contadino nell'era industriale*. Roma : Bulzoni Editore.
1998 [1992] *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma : Bulzoni Editore.
2017 «Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology : an Introduction», in F. Giannattasio, G. Giuriati dir.: *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology : Ethnomusicology or Transcultural Musicology ?* Udine : Nota Editore : 10-28.
- MERRIAM Alan P.
1960 «Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field», *Ethnomusicology* IV/3, Champaign : University of Illinois Press : 107-114.

RÉSUMÉ. Si l'ethnomusicologie est en voie d'avoir épuisé sa fonction heuristique de documentation (et donc de patrimonialisation ?) de presque toutes les formes de musiques dans le monde, alors il est peut-être nécessaire de repenser de façon critique les objectifs de la discipline mais aussi les approches méthodologiques utilisées jusqu'à ce jour et de considérer la possibilité de se tourner vers d'autres disciplines. Cela est devenu nécessaire pour la description et l'analyse des nouveaux phénomènes musicaux dérivés de la complexité des sociétés actuelles. Je propose, pour tenter de répondre opportunément à cette question, d'orienter ma réflexion à partir de mes recherches, principalement en France et en Italie, autour de l'accordéon diatonique – instrument de musique produit de la mécanisation du monde et carrefour entre les civilisations paysanne et urbaine.