

economic analysis of the elaborate gift exchange system that binds voice students, through labour, to their teachers may have resulted in a more sophisticated treatment of Confucianism. Furthermore, the gendered complexities of Korean Christian modernity remain silent and largely unexplored in Harkness's account.

*Songs of Seoul* achieves widespread scholarly applicability. As Harkness frequently mentions, the portraits provided in the monograph are delimited to Christian Koreans of a particularly privileged class, social standing and political orientation in the heart of South Korea's capital. Yet by building a methodological framework that successfully connects sociality with sound, he establishes a firm position from which future researchers may reconsider the meanings of the various human voices that remain largely disavowed by mainstream Protestant Christianity. The author himself gestures toward these possibilities in the Conclusion to the monograph—what are Koreans leaving behind when they can no longer articulate painful experiences of the “past”?

All in all, Nicholas Harkness's *Songs of Seoul* provides highly original, timely and necessary insights into the role of the voice in mediating modern South Korean social relationships, and the hopes and aspirations expressed therein. Scholars in anthropology, ethnomusicology, communications studies, religious studies and area studies interested in examining Korea through the lens of sound will find this extended scholarly meditation on the power of the human voice a probing and fulfilling read. 🍀

**L'air du temps : Musiques populaires dans le monde.** 2012. Laurent Aubert, dir. Rennes : Éditions Apogée/EPCC Chemins du patrimoine en Finistère. 187 pp, photographies.

MARIE-BARBARA LE GONIDEC  
Laboratoire d'anthropologie et d'Histoire de l'institution de la culture, Paris (EHESS-CNRS-MCC)

Dirigé par Laurent Aubert et coordonné par Pierre Nédélec, cet ouvrage a tenu lieu de catalogue à l'exposition éponyme accueillie de mai à octobre 2012 par les *Chemins du patrimoine en Finistère* à l'Abbaye de Daoulas (Bretagne), un des cinq lieux de mémoire qu'anime cet établissement public de coopération culturelle.

Le propos, fidèle à l'exposition initiale créée en 2009 au Musée d'ethnographie de Genève, était de montrer que la musique, « comme toute réalisation humaine [...] est à la fois le produit et l'indice d'un lieu et d'un temps donnés, autrement dit d'une société et d'une époque particulière de son histoire » (Aubert : 13). Rien de vraiment nouveau direz-vous, et il est clair que la musique de Guillaume de Machaut n'a plus grand-chose de commun avec celle de Pierre Boulez ! Certes, mais qu'en est-il des musiques de tradition populaire, que les premiers collecteurs issus de l'époque romantique ont longtemps cru venues, authentiques et spontanées, de leur lointain et fier passé, gaulois ici, magyar ailleurs ? « Soumises à l'air du temps », elles ne sont « en aucun cas des expressions figées dans des structures immuables » nous dit encore Aubert (13). C'est à cela, au dynamisme et à la souplesse des musiques issues des traditions populaires,

que nous amène à réfléchir cet ouvrage superbement illustré, qui se divise en trois parties (Exposer, Collecter, Revisiter la musique) et seize articles rédigés par divers praticiens et théoriciens de la musique venus du monde des musées, du terrain ou de la scène.

Une fois définie la notion de musique populaire (Charles-Dominique : 24-29) et rappelé le fait que « la "tradition", désignant ce qui est reçu des générations précédentes est sans cesse ré-imaginée, transformée et enrichie de significations nouvelles » (Martin : 32), l'ouvrage peut aborder les musiques de tradition populaire sous les trois axes choisis.

« Exposer la musique » renvoie tout d'abord et logiquement à l'instrument, objet de musée par excellence, mais surtout principal moyen d'étude de la musique populaire avant l'invention du phonographe. Les musées d'ethnographie s'y intéressent très tôt car ces « outils du musicien » (Aubert : 36-39) se révèlent, même silencieux, de formidables témoins d'usages sociaux, de savoir-faire techniques, de choix esthétiques. La mission Dakar-Djibouti lancée en 1931 par le musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris collectera plus de 200 instruments ainsi que 24 cylindres (Leclair : 76-83). Grâce à l'enregistrement, la musique pourra ainsi être « exposée » elle aussi : donnée à voir par l'instrument, elle sera donnée à entendre par le biais d'un support matériel qui deviendra à son tour objet de musée. Les enregistrements effectués sur le terrain permettront à Schaeffner (Gérard : 100-105) comme à Brăiloiu, précurseur de l'ethnomusicologie moderne (Rădulescu : 90-99), de constituer d'importantes collections sonores, contribuant à faire des musiques

indigènes et paysannes, désormais plus accessibles car audibles, un véritable objet scientifique.

La collecte, lancée depuis l'époque romantique fêvée de littérature orale et dont E. Guillorel (118-124) nous raconte l'histoire pour ce qui est de la Bretagne que l'on sait pionnière en la matière (voir interview de Laurent : 120-122), constitue aujourd'hui encore un des principaux moyens de préserver le patrimoine oral, particulièrement fragile car immatériel. Mais pourquoi le sauvegarder si ce n'est pour le transmettre ? Ainsi, les archives que l'association Dastum, basée à Rennes, s'emploie à constituer, préserver et valoriser (128-132), constituent-elles une véritable ressource pour le renouveau musical. Celui-ci passe aussi par la rencontre avec d'autres esthétiques musicales dont on peut tomber amoureux nous dit Erik Marchand, chanteur de tradition bretonne (164-168) qui fut un des premiers à cultiver les fruits des échanges culturels. La troisième partie de l'ouvrage explore cette piste de la revisite. Avant d'en parler, disons quelques mots encore sur l'instrument dont l'évocation nous a rapidement fait dériver sur la collecte et notamment, sur cet instrument si présent en Bretagne auquel cette publication fait la part belle : la cornemuse. Son renouveau, entamé dès les années 1950, avait motivé le musée de Brest à faire l'acquisition de nombreux spécimens qui ont longtemps constitué une des collections les plus diversifiées en France (F. Daniel, p. 65-69). Cet instrument a si bien réussi sa renaissance un peu partout en Europe grâce à un ancrage local très ancien (voir l'article dont je suis l'auteur : 60-64), qu'il peut à lui seul exprimer l'identité culturelle, bien souvent à la limite du cliché. C'est d'ailleurs le cas

en Bretagne, comme l'exprime Bigot : « Pour le touriste avide d'images pittoresques, il est clair que la Bretagne est une terre de cornemuses » (70). Malgré ce fort potentiel de révélateur identitaire, on peut constater que le répertoire de la cornemuse n'est pas forcément le plus revisité aujourd'hui—sauf par les *bagadoù*, évidemment, ces formations créées juste avant la deuxième guerre mondiale à l'image des *pipes bands* britanniques.

La chanson, comme c'est souvent le cas, fait assurément l'objet des plus grands « tubes », terme moqueur inventé par Boris Vian comme le rappelle Daniel Lesueur (144-151). Ils ne sont pourtant pas toujours creux (à l'image du tube, donc). Certains peuvent même changer le monde, écrit Dicale (136-143), donnant en exemple l'album *Éthiopie* qui permit de rapporter 10 millions de francs à Médecins sans frontières en 1985. L'omniprésence du chant, du berceau à la tombe, c'est-à-dire à tous les âges de la vie et pour toutes les occasions, en fait un objet particulier, un objet de transmission. Oui, mais pour rester à la mode, il faut que quelque chose soit dans l'air du temps nous explique Lesueur (147). D'où le succès des *remix* (Stoichiță : 170-173), reprises et autres métissages, tout ces processus de mélanges permettant à un air parfois séculaire de se renouveler, qu'ils soient transculturels (Marchand s'en explique comme vu plus haut, Toutous, décrivant la nouvelle scène musicale bretonne, en parle également : 152-156), transgénérationnel et/ou transgenre ... musical, évidemment ! Louise Ebrel l'a bien compris. Âgée de plus de 80 ans aujourd'hui, son répertoire de complaintes (*gwerz*) et de chants à danser (*kan ha diskan*) lui vient de sa mère, qui n'est autre qu'une des trois sœurs

Goavec dont le passage à Bobino, un des temples parisiens de la chanson, en 1972, a marqué les esprits. Mais la notoriété de Louise Ebrel ne tient pas au fait qu'elle est « la fille de ». Il tient dans le choix qu'elle a fait d'accompagner le groupe de punk *Les ramoneurs de menhirs*. Voilà une revisite qui décoiffe et bouscule. Il est donc vrai que la scène musicale de ce petit coin de terre à l'extrême ouest de l'Europe se porte bien et « si la musique bretonne a connu de riches heures, c'est entre autres parce qu'elle a réussi à se renouveler, souvent en s'appuyant sur des influences diverses. Le rock, la variété et le jazz sont ainsi venus apporter leur pierre au granit breton », écrit Toutous (152), à l'image de la scène des musiques actuelles africaines dont nous parle, pour finir, Djebari (174-180).

« Une bonne exposition sur la musique », écrit Aubert (23), et donc le livre qui en est issu, ajouterai-je, « doit conjuguer un faisceau d'approches du fait musical [...]. L'exposition [comme le livre donc] ne peut pas tout dire, tout montrer ni tout expliquer. Mais à travers l'évocation et le partage d'une expérience, elle doit savoir interpeller, émouvoir et frapper l'imagination ».

Le pari est assurément réussi avec ce livre superbement illustré qui ne dit pas tout, mais qui nous amène à considérer les musiques de tradition populaire comme un organisme pourvu d'une mémoire et d'une histoire, et vivant parce que sans cesse en mouvement. À présent que l'exposition est fermée, on regrettera seulement l'absence d'un disque compact joint au livre car l'envie est grande de fermer les yeux et d'écouter la musique du monde. 🌸