

École du Louvre

Mémoire d'étude

Groupe de recherche : Collections des arts et des civilisations  
d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques (GR16)

Mai 2024

***LA COLLECTION DE CORDOPHONES HISPANO-AMERICAINS***

***DE BRUNO MONTANARO***

***ET LA QUESTION DE LA TRANSCULTURATION***

***par Fanny Martinot-Lagarde***

***RÉSUMÉ***

L'étude réalisée dans le cadre de ce mémoire de recherche de Master I a porté sur une collection de vingt-et-un cordophones hispano-américains, fabriqués entre la 1<sup>ère</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Ces instruments ont été recueillis au cours de sa vie par le journaliste français Bruno Montanaro (1942-2020) et sont actuellement déposés au musée de la Musique de Paris.

Du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, l'histoire des cordophones hispano-américains, mise en relation avec celle de leurs cousins ibériques, permet de mettre l'accent sur les circulations et les processus de créolisation, au cœur de l'invention musicale. Au centre de ce mémoire, à côté d'une collection comprenant des instruments encore peu représentés dans les collections muséales françaises, c'est toute l'histoire d'un homme, d'une passion musicale et d'une obsession 'folklorique' qui sera exposée. Dans le sillage des recherches de Bruno Montanaro, nous focaliserons notre étude sur le phénomène de « transculturation », tel qu'il peut être interrogé à travers les instruments collectés par Montanaro et les écrits produits par ce dernier. Dans la perspective d'une patrimonialisation imminente de la collection, nous terminerons par l'évocation des enjeux soulevés par la mise en exposition d'un corpus si spécifique puis par une proposition de présentation muséographique.

***MOTS-CLÉS :***

Cordophone ; guitare ; musique ; hispano-américain ; Amérique ; Mexique ; Cuba ; Porto Rico ; Colombie ; Venezuela ; Argentine ; transnational ; transculturation ; créolisation.

École du Louvre

Fanny Martinot-Lagarde

La collection de cordophones  
hispano-américains de Bruno  
Montanaro et la question de  
la transculturation

Mémoire d'étude

(1<sup>ère</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)

Discipline : Muséologie

présenté sous la direction de

Mme Daria Cevoli

M. Girard-Muscagorry

Groupe de recherche :

Collection des arts et des civilisations d'Afrique,  
d'Asie, d'Océanie et des Amériques (GR16)

Dirigé par :

Mme Daria Cevoli

Mme Carine Peltier-Caroff

Mai 2024

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence

*Creative Commons*  CC BY NC ND

# **Table des matières**

REMERCIEMENTS.....	5
AVANT-PROPOS .....	6
INTRODUCTION .....	8
PARTIE I : La collection Montanaro .....	10
I.A) Les cordophones hispano-américains : perspective historique.....	10
I.A) 1. Avant la colonisation : instruments présents de part et d'autre de l'Océan Atlantique .....	10
I.A) 2. Des premiers cordophones de la conquête à leur adaptation en variantes (XVIe-XVIIIe siècle).....	11
I.A) 3. Les cordophones hispano-américains : entre circulations et cristallisations des identités nationales (XIXe-XXe) .....	13
I. B) Présentation du corpus .....	15
I.B) 1. Le choix d'un critère typologique : la zone géographique.....	15
I.B) 2. Cordophones d'Amérique du Nord et des Antilles .....	17
I.B) 3. Cordophones d'Amérique du Sud .....	20
I.C) Cohérence de la collection.....	23
I.C) 1. Illustrer la thèse principale de Montanaro : filiation européenne et « parenté » entre les cordophones hispano-américains .....	23
I.C) 2. Une collection à prétention exhaustive ?.....	25
I.C) 3. Les objets satellites, rattachés à la collection .....	26
PARTIE II. Montanaro et les cordophones hispano-américains, la relation de toute une vie.....	28
II.A) Genèse d'une passion .....	28
II.A) 1. Le phénomène de la « nueva canción latinoamericana ».....	28
II. A) 2. Cartographie parisienne des lieux de sociabilité des musiciens latino-américains, dans la 2e moitié du XXe siècle .....	30
II.A) 3. Apprentissage du cuatro et compositions inspirées de musiques traditionnelles argentines.....	33
II. B) Le voyageur-collectionneur.....	34
II.B) 1. Des séjours réguliers à travers l'Amérique latine, à la rencontre de musiciens et de luthiers .....	34
II.B) 2. Genèse, contextes et critères d'acquisition des cordophones .....	37
II.B) 3. La volonté de donation .....	39
II. C) Dans l'atelier du principal spécialiste des guitares hispano-américaines en France.....	41
II.C) 1. Un « amateur éclairé », à la marge des cercles académiques .....	41
II.C) 2. Un sujet d'étude original.....	43
II.C) 3. Un manuscrit non publié : « La guitare folklorique dans le Rio de la Plata » .....	44
PARTIE III : Etude et valorisation des instruments, du livre au musée.....	46

III.A) Contextualisation historiographique des outils théoriques de Montanaro .....	47
III.A) 1. Etudier le « folklore » de manière « transnationale ».....	47
III.A) 2. Les notions de « transculturation », « métissage » et « créolisation ».....	50
III.B) Muséifier l'instrument: enjeux d'esthétisation et de réactivation .....	53
III.B) 1. Apparences et esthétiques de la collection Montanaro.....	53
III.B) 2. Réactivation des instruments : jouer ou ne pas jouer ?.....	56
III.C) Imaginer la collection au musée de la Musique : proposition de présentation muséographique.....	59
III.C) 1. Les collections Amériques du musée et le projet de refonte.....	59
III.C) 2. Vitrine n°1 : Bruno Montanaro, une vie à collecter des instruments à cordes hispano-américain .....	60
III.C) 3. Vitrine n°2 : Des 1ers cordophones sur le continent américain à leur créolisation ..	62
CONCLUSION .....	64
BIBLIOGRAPHIE .....	65

## REMERCIEMENTS

Ils s'adressent tout particulièrement aux personnes qui m'ont encadrée, guidée et relue au cours de l'élaboration ce mémoire d'étude :

- Mme Daria Cevoli, responsable des collections Asie au musée du Quai Branly – Jacques Chirac et co-directrice du groupe de recherche, pour son aide précieuse et ses questionnements inspirants
- Mme Anaïs Fléchet, historienne et spécialiste des circulations musicales dans l'espace atlantique, pour ses recommandations bibliographiques avisées
- M. Alexandre Girard-Muscagorry, conservateur du patrimoine au musée de la Musique, pour ce sujet passionnant, humainement et intellectuellement, et pour son suivi éclairant
- Mme Carine Peltier-Caroff, responsable de l'iconothèque au musée du Quai Branly – Jacques Chirac et co-directrice du groupe de recherche, pour son écoute et ses conseils au cours de nos réunions

Mes remerciements vont également aux personnes qui m'ont reçue, le temps d'un entretien, pour leur bienveillance, leur apport informatif et la richesse de leurs souvenirs :

- Mme Delia Balaine, proche de Bruno Montanaro
- Mme Delphine de Bethmann, responsable du service des activités culturelles du musée de la Musique
- Mme Mireille Desideri, compagne de Bruno Montanaro dans les années 1960-1990
- M. Frédéric Limoge, proche de Bruno Montanaro travaillant à *La Guitarrería*
- Mme Flor Elba Montanaro, épouse de Bruno Montanaro
- M. Michel Plisson, proche de Bruno Montanaro
- M. Orlando Rojas, proche de Bruno Montanaro travaillant à *La Guitarrería*
- M. Cristobal Soto, musicien ayant connu Bruno Montanaro

Enfin, mes pensées vont vers Bruno Montanaro (1942-2020), pour qui les cordophones hispano-américains ont été la passion d'une vie.

## AVANT-PROPOS

L'étude réalisée dans le cadre de ce mémoire de recherche de Master I a porté sur une collection de vingt-et-un cordophones\* recueillis au cours de sa vie par le journaliste français Bruno Montanaro (1942-2020) et actuellement déposés au musée de la Musique de Paris. Ces instruments sont issus de six pays d'Amérique latine, une région très vaste prise en considération par ce particulier pour approfondir ses recherches sur les cordophones et leur lien avec l'Espagne natale. En raison de l'étendue du périmètre géographique et culturel couvert par la démarche de collecte de Bruno Montanaro, il ne sera pas possible dans le cadre de notre recherche d'approfondir ni la trajectoire de chaque instrument ni le contexte historico-culturel spécifique à chaque région. De même, les questions spécifiques relatives aux domaines particuliers de l'organologie ou de la musicologie ne seront qu'esquissées dans notre mémoire, qui se veut une première approche de ce corpus inédit en cours de patrimonialisation par le musée.

La diversité des sources à mobiliser dans cette étude, essentiellement de première main, telles que des archives 'brutes' du collectionneur, des entretiens avec certains de ses proches et des ouvrages essentiellement écrits par ce dernier ont impliqué une certaine complexité dans la démarche de recherche sur un laps de temps si bref, nécessitant, presque en concomitance, de défricher des sources et d'adopter une posture réflexive sur ces dernières.

Pour ce qui est du lexique employé dans notre écrit, tout au long de ce mémoire d'étude, nous emploierons les expressions « Amérique latine » ou « Amérique hispanique », qu'il convient dès à présent de définir. Les frontières de l'« Amérique latine » ne font pas toujours consensus. Cette expression désignerait littéralement les pays des Amériques parlant une langue dérivée du latin (français, espagnol, portugais), par opposition aux pays anglo-saxons. Cela dit, l'acception courante de cette expression couvre essentiellement les dix-huit pays indépendants de l'Amérique hispanique dont la langue officielle est l'espagnol, auxquels est par extension souvent ajouté le Brésil lusophone. Afin d'éviter toute confusion, nous tâcherons d'employer les termes « Amérique hispanique » et « hispano-américain » puisque notre étude portera essentiellement sur les pays anciennement colonisés par l'Espagne. Nous n'utiliserons pas l'expression « Amérique du sud », qui ne désigne que la partie méridionale du continent américain et exclut l'Amérique centrale, les Caraïbes et le Mexique.

Dans un souci de rigueur sémantique, nous ne parlerons pas non plus, dans les pages qui suivent, de « guitares », mais de « cordophones », c'est-à-dire d'instruments de musique

produisant un son par le biais de cordes frappées, pincées ou frottées. La guitare est un instrument à cordes comportant une caisse et un manche distincts, qui appartient à la catégorie organologique des luths en forme de boîte, selon le système Hornbostel-Sachs conçu en 1914<sup>1</sup>. Or, les instruments qui constituent cette étude sont des variantes de la guitare, qui portent d'autres noms et s'en distinguent par leurs caractéristiques particulières. C'est pourquoi nous emploierons le terme plus générique de « cordophone », bien que ce dernier soit entendu dans une acception restreinte et que notre étude ne concerne pas d'autres instruments à cordes comme les harpes ou les violons. Plus spécifiquement, dans le sillage de la définition précise de son centre d'intérêt, telle que donnée par Bruno Montanaro lui-même, nous nous intéresserons aux « *cordophones composés, c'est-à-dire pourvus d'un manche et d'une caisse de résonance\**, à cordes pincées ou battues et qui interviennent dans des musiques traditionnelles profanes »<sup>2</sup>.

NB : Pour les mots accompagnés d'une astérisque\*, se référer au lexique placé en annexe (annexe IV). Ils ne seront marqués d'une astérisque qu'au moment de leur première occurrence.

---

<sup>1</sup> Judith DEHAIL, « De la classification scientifique des instruments de musique. Le rôle du musée dans le développement de l'organologie », *Rev. Anthropol. Connaiss.*, 13, 3, 3, 2019, p. 781-792

<sup>2</sup> Bruno MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains*, à compte d'auteur 2015

## INTRODUCTION

« *Mi tata era sabedor por lo mucho que ha rodado / Y después que había cantao destemplaba cuarta y prima / Y le echaba un poncho encima / Pa que no hable demasiado* ».

Atahualpa Yupanqui<sup>3</sup>

Pour Michel Plisson, le déclic a été la découverte de la musique andine<sup>4</sup>. Nous sommes en 1960, il a 14 ans et il vit dans une commune au nord-ouest de Paris, lorsque pour la première fois, un ami de son frère leur fait écouter un disque du groupe *Los Incas*, fondé à Paris en 1956 par des musiciens argentins et vénézuéliens. Touché par cette musique, il développe alors envers l'Amérique latine une curiosité croissante, qui le conduira à y séjourner et en étudier les caractéristiques musicales<sup>5</sup>.

Pour d'autres, le catalyseur sera la musique du poète, guitariste et chanteur argentin, Atahualpa Yupanqui (1908-1992). Bruno Montanaro (1942-2020) est de ces derniers. Né à Tourcoing, ce journaliste au *Courrier picard* chargé du secrétariat de rédaction de l'édition de Compiègne (de 1979 à 2002), ne cessera, en parallèle de son activité professionnelle, de nourrir tout au long de sa vie un intérêt prononcé pour les musiques d'Amérique latine, amorcé par la découverte des disques de Yupanqui qu'il rencontrera ensuite au cours de son exil en France. Captivé par ces sonorités exotiques, Bruno Montanaro, en guitariste autodidacte, apprendra à jouer du *cuatro*, instrument issu de Colombie et du Venezuela, et composera même plusieurs créations originales inspirées de musiques traditionnelles argentines, publiées aux éditions Henry-Lemoine. Des années 1960 à 2010, Bruno Montanaro effectue de nombreux séjours de recherche à travers l'Amérique latine, qui sont l'occasion de rencontrer des luthiers et des musiciens mais aussi de recueillir des instruments et de la documentation. Ils constituent la matière première de deux publications, *Guitares hispano-américaines* (Edisud, 1983) et surtout, *Instruments à cordes hispano-américains* (compte d'auteur, 2015), dans lesquels Bruno

---

<sup>3</sup> « Mon père en savait beaucoup / ayant vu maintes contrées / Et après qu'il avait chanté / il désaccordait sa guitare / puis d'un poncho la couvrait / pour l'empêcher de trop parler », Atahualpa Yupanqui, *El payador perseguido*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1972

<sup>4</sup> Entretien avec Michel Plisson à Paris, le 21/03/2024

<sup>5</sup> Michel PLISSON, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *Cah. D'ethnomusicologie Anciennement Cah. Musiques Tradit.*, 13, 2001, p. 23-54



Montanaro articulera sa thèse : l'idée d'une filiation européenne entre les cordophones regroupés dans ses ouvrages, qui appartiendraient à une « *même sphère de sensibilités* »<sup>6</sup>.

Aussi, au cœur de ce mémoire, à côté de la collection d'une vie d'un amateur éclairé, comprenant des instruments encore peu représentés dans les collections muséales françaises, c'est toute l'histoire d'un homme, d'une passion musicale et d'une obsession 'folklorique' qui sera exposée. Dans le sillage des recherches de Bruno Montanaro, nous focaliserons notre étude sur le phénomène de « transculturation »<sup>7</sup>, tel qu'il peut être interrogé à travers les instruments collectés par Montanaro et les écrits produits par ce dernier.

Pour cela, nous partirons d'une première description du corpus de la collection, son histoire, ses formes et sa cohérence d'ensemble (I). Il s'agira ensuite de comprendre la démarche d'étude et de collecte de Bruno Montanaro, dont le vif intérêt pour les musiques d'Amérique latine sera replacé dans le contexte d'un boom culturel latino-américain (II). Enfin, dans la perspective d'une patrimonialisation imminente de la collection, nous terminerons par l'évocation des enjeux soulevés par la mise en exposition d'un corpus si spécifique lié à une histoire humaine puis par une proposition de présentation muséographique (III).

Le choix de ce plan emprunte aux méthodes de l'histoire globale et de la biographie d'objets, telles que mises en œuvre par les historiens Venayre et Singaravelou dans *Le magasin de monde : la mondialisation par les objets, du XVIIIe siècle à nos jours*<sup>8</sup>. En suivant les circulations planétaires des objets, ils les historicisent et mettent en lumière leurs réappropriations et réinventions successives. De manière analogue, nous avons souhaité raconter l'histoire des cordophones hispano-américains en suivant une progression chronologique, à travers plusieurs étapes : de leurs ancêtres probables à leur diffusion et « créolisation » sur le continent américain, de leur cristallisation comme symbole identitaire à leur intégration dans la *world music*, de leur étude et collecte par Bruno Montanaro à leur mise en exposition imaginée.

---

<sup>6</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>7</sup> Forgé par l'anthropologue cubain Fernando Ortiz dans *Contrapunteo cubano* (1940), ce terme vise à exprimer les différentes phases de transition d'une culture à l'autre. Il englobe aussi bien le phénomène de « déculturation » (perte et déracinement d'une culture antérieure) que celui de « néoculturation » (création consécutive de nouveaux phénomènes culturels)

<sup>8</sup> Sylvain VENAYRE, Pierre SINGARAVELOU, *Le magasin du monde: la mondialisation par les objets du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, France, 2022

## **PARTIE I : La collection Montanaro**

Dans cette première partie, nous présenterons le corpus en recontextualisant tout d'abord les cordophones hispano-américains dans leur dimension historique puis en présentant leurs caractéristiques principales. Les écrits de Montanaro autour de ses instruments seront notre source principale : nous nous attacherons à les synthétiser et ils seront enrichis par des ressources complémentaires. Enfin, nous interrogerons la cohérence d'ensemble de la collection, sa complétude et les objets qui y sont reliés.

### **I.A) Les cordophones hispano-américains : perspective historique**

#### ***I.A) 1. Avant la colonisation : instruments présents de part et d'autre de l'Océan Atlantique***

Afin de mieux appréhender les syncrétismes musicaux engendrés par la colonisation, il convient d'analyser brièvement les instruments présents, dans la péninsule ibérique et sur le continent américain, avant contact entre ces deux aires.

L'ancêtre de tous les cordophones est probablement « l'arc musical » : le son se produit en pinçant une corde, de la manière la plus simple possible. Avec l'ajout d'un résonnateur pour amplifier le son et d'un manche permettant de modifier la hauteur de la note produite, l'instrument se complexifie<sup>9</sup>. Au VIII<sup>e</sup> siècle, l'invasion maure de la péninsule ibérique introduit des instruments comme le *oud*, qui se développent en variantes, dont le *luth*. Au cours de la Renaissance, les premiers instruments dont la morphologie étranglée se rapproche visiblement de celle d'une guitare apparaissent. Parmi eux, la *vihuela*, dont la version la plus en vogue en Espagne est la *vihuela de mano*, montée de 6 chœurs\* de cordes doubles et jouée avec les doigts (fig. II.1). Souvent richement marquetée et à la rosace\* finement découpée au niveau de l'ouïe\*, elle remplace le luth pour devenir l'instrument aristocratique par excellence au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. En parallèle, la guitare à 4 chœurs, version populaire de la *vihuela*, ne présente pas le même luxe dans sa facture : c'est l'instrument des jongleurs, « *la cendrillon de la famille* », selon Daniel Viglietti<sup>11</sup>. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, la guitare à 5 chœurs entre en usage en Espagne et supprime progressivement la *vihuela* et la guitare à 4 chœurs au tournant du siècle (fig.II.2).

Si Tom et Mary Anne Evans soutiennent dans *Le grand livre de la guitare*<sup>12</sup> que ces deux derniers instruments ont pu être importés en Amérique au cours du XVI<sup>e</sup> siècle avant de tomber

---

<sup>9</sup> Tom EVANS et alii, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock: musique, histoire, facture, artistes*, Paris, France, 1979

<sup>10</sup> Bruno MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines*, Edisud, Aix-en-Provence, France, 1983

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> EVANS et alii, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock...*, *op. cit.* à la note 9

en désuétude, Montanaro considère que « *le temps a fait défaut à la vihuela du Siècle d'or espagnol pour s'affermir dans ce monde à formation* » et que, par conséquent, les modèles qui inspirent l'organologie créole seraient plutôt la guitare à 4 chœurs et ses successeurs<sup>13</sup>. Dans ses ouvrages, il s'intéresse à l'identification des instruments qui accompagnent les conquistadores, en prêtant une attention particulière aux confusions sémantiques. Il note que les divers instruments qui débarquent sur le continent sont abusivement enregistrés sous la dénomination de « *vihuela* », terme devenu générique qui désigne par extension la guitare à cette époque. Derrière cette mention, peuvent se cacher des guitares à 4 ou 5 chœurs, mais aussi des *bandurria* ou des *bandolas* (dont on trouve la trace en Espagne à partir du début du XVIIIe siècle)<sup>14</sup>.

Quant aux instruments précolombiens, il existe des membranophones\* (à l'instar des tambours mexicains *huehuetl* et *teponaztli*), des aérophones\* (comme les *syrinx* et les *antaras* retrouvés dans les nécropoles de Paracas, sur la côte sud de l'actuel Pérou), ou encore des idiophones\* (*maracas* chez les Tupi au Brésil ou *güiro* à Cuba)<sup>15</sup>. A l'exception peut-être d'un arc musical dans l'actuel Honduras, mentionné par l'historienne Carmen Bernard<sup>16</sup>, on ne trouve pas de cordophones avant la colonisation sur le continent américain. L'arrivée des guitares, des harpes et des violons modifie drastiquement le paysage sonore. La nouveauté des cordophones transparaît dans les termes utilisés pour les décrire, comme « *mecahuehuetl* » (tambour à cordes), le mot nahuatl des Mexicains pour la *vihuela*<sup>17</sup>.

### ***I.A) 2. Des premiers cordophones de la conquête à leur adaptation en variantes (XVIe-XVIIIe siècle)***

Les routes des cordophones suivent celles des galions qui traversent l'Atlantique de l'Andalousie vers les Caraïbes. Les plus anciennes mentions de ces instruments apparaissent sur l'île de Porto Rico, dans les registres de l'administration espagnole qui détaillent les cargaisons et évaluent la valeur de chaque denrée<sup>18</sup>. Les cordophones arrivent accompagnés de cordes, d'étuis, et de manuels de jeu, par le biais d'un ensemble d'acteurs, dans un premier temps « *les capitaines, les aventuriers, les missionnaires* » et dans un deuxième temps, « *les soldats, les commerçants, les officiers civils, les familles, les nobles représentant la cour*

---

<sup>13</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Carmen BERNAND, *Genèse des musiques d'Amérique latine: passion, subversion et déraison*, Paris, France, 2013

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> FRANCISCO GONZALEZ, « *Cahiers de la guitare et de la musique (Les). n ° 25, janvier 1988* », 25, 1988, p. 20-22

<sup>18</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

*d'Espagne* »<sup>19</sup>. En l'espace d'un demi-siècle, les cordophones sont connus dans l'ensemble de l'aire américaine dominée par les Espagnols, sans que cela n'implique que leur diffusion dans la société ne soit immédiate. Au XVIe et XVIIe siècle, la musique assure deux fonctions principales pour les Européens : le divertissement de la Cour et un média facilitateur pour l'évangélisation des « indigènes ».

Dès le début de la conquête, des instrumentistes partent pour le Nouveau Monde. Le personnage d'Ortiz, joueur de *vihuela* et professeur de danse, a traversé l'Histoire, en tant qu'accompagnateur des troupes de Cortès dès 1519<sup>20</sup>. Les guitares deviennent un instrument important dans les divertissements de la Cour, mise en place dès 1535 au Mexique avec un premier vice-roi : « *Si les trompettes ont claironné la marche des conquistadores, c'est la guitare qui a adouci l'ennui et les infortunes du Nouveau monde* »<sup>21</sup>.

Tout comme les images, la musique transcende les barrières linguistiques : elle est l'un des véhicules utilisés par les missionnaires afin de captiver et de faciliter la conversion des « indigènes » au christianisme. Les chroniques de la conquête concordent pour remarquer la fascination des Indiens pour la musique occidentale, qui introduit de nouveaux instruments et sonorités, mais aussi une échelle musicale contenant des degrés supplémentaires, jusqu'ici pentatonique\*<sup>22</sup>. L'habileté des Indiens dans le chant et la lutherie est constamment soulignée. Dans un dossier intitulé « Mission. Critique des sources » de ses archives privées, Montanaro s'interroge sur la fiabilité des témoignages de missionnaires, qui ont intérêt à louer leurs propres entreprises. Une réflexivité qui transparait dans son second ouvrage, à propos des écrits des pères Motolinía et Las Casas : « *Leurs propos sont très laudatifs -les louanges adressées aux Indiens le sont indirectement à l'égard d'eux-mêmes* »<sup>23</sup>.

L'enseignement de la musique espagnole et de la lutherie, formalisé par la création d'écoles dès les premières années de la conquête, entraîne peu à peu un métissage des cultures musicales espagnoles et indiennes. Il convient de rappeler que ce syncrétisme, qui a forgé l'identité culturelle coloniale, s'est formé « *sur la base de relations dominant-dominé* », où « *l'élément européen s'est imposé aux autres* »<sup>24</sup>. Dès les débuts de la conquête, une organologie locale se

---

<sup>19</sup> MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines...*, *op. cit.* à la note 10

<sup>20</sup> BERNARD, *Genèse des musiques d'Amérique latine...*, *op. cit.* à la note 15

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines...*, *op. cit.* à la note 10

<sup>23</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, *op. cit.* à la note 2

<sup>24</sup> PLISSON, *Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine...*, *op. cit.* à la note 5

développe, comme dans la ville de Paracho (Etat de Michoacán, Mexique), réputée pour la fabrication de guitare. Par innovations successives, différentes variantes se développent à partir des instruments importés de la péninsule ibérique. Sur un feuillet dactylographié conservé dans ses archives et intitulé « L'avènement des espèces folkloriques », Montanaro écrit : « *La prudence doit être observée quant à la filiation des instruments et leur pratique instrumentale : nous ne connaissons pas les échelons intermédiaires qui ont fait d'un instrument espagnol un cordophone créole* »<sup>25</sup>. En effet, le folklore, en tant que création populaire, suppose l'impossibilité de retracer ses origines : elle est sans doute le fait d'un individu, perdu dans l'anonymat, et constamment réélaborée par les transmetteurs qui l'ont suivi. Les sources manquent, au moins jusqu'à la fin du XIXe siècle.

### ***I.A) 3. Les cordophones hispano-américains : entre circulations et cristallisations des identités nationales (XIXe-XXe)***

Au cours du XVIIIe siècle, la guitare se diffuse parmi toutes les couches sociales, des classes aisées au peuple, en ville comme dans les campagnes. Un siècle plus tard, des soldats et officiers musiciens accompagnent de leurs instruments les mouvements d'indépendances des années 1820 : « *les journées révolutionnaires s'expriment en musique. Des paroles nouvelles se greffent sur des mélodies plus anciennes, créant ainsi des genres nouveaux, comme les cielitos en Argentine, issus de la contre-danse du XVIIIe siècle* »<sup>26</sup>. Il y a aussi les *corridos*, nés des *romances* espagnoles et recrées au Mexique ou encore le *bambuco*, joué en Colombie par les fanfares militaires et dansé par tous, y compris Bolivar<sup>27</sup>. Le moment des indépendances « *correspond, musicalement aussi, à l'affirmation d'une identité* »<sup>28</sup>. Une identité commune nationale se dessine en intégrant les différentes *castas* et cette musique créole, synthèse des influences de toutes parts, symbolise l'expression de la liberté et de l'indépendance par rapport aux Espagnols devenus étrangers.

Néanmoins, les échanges avec l'Europe se poursuivent après les indépendances : les musiques populaires en Amérique latine sont, par essence, le fruit de la « *transnationalité* » et des « *migrations musicales* », qui ont lieu dans un sens comme dans l'autre<sup>29</sup>. A la fin du XIXe siècle, des compagnies françaises, espagnoles ou italiennes viennent se produire dans les

---

<sup>25</sup> Fonds d'archives privées de Bruno Montanaro (non inventorié)

<sup>26</sup> BERNARD, *Genèse des musiques d'Amérique latine...*, *op. cit.* à la note 15

<sup>27</sup> José Ignacio PERDOMO ESCOBAR, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Colombie, 1963

<sup>28</sup> MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines...*, *op. cit.* à la note 10

<sup>29</sup> Marcos NAPOLITANO, « Transatlantic Cartographies of Popular Music in the Americas », *Transatl. Cult.*, 2019

luxueuses salles de théâtres des capitales d'Amérique latine et continuent de transmettre les nouvelles formes musicales populaires en Europe<sup>30</sup>. Une fois appropriées et modifiées en Amérique, il arrive qu'elles retournent en Europe et rencontrent un franc succès. Les innovations de la lutherie européenne parviennent aussi en Amérique où elles sont parfois adoptées, en particulier dans les villes. En Espagne, entre 1780 et 1850, la guitare passe de 5 à 6 chœurs, des cordes doubles aux cordes simples et sa morphologie évolue vers des épaules et hanches plus larges<sup>31</sup>. Au milieu du XIXe siècle, le modèle de la guitare classique actuelle est standardisé par le luthier espagnol Antonio de Torres (fig.II.3). En développant et en regroupant des idées existantes, il obtient une beauté de timbre et une puissance sonore incomparables par rapport à ce qui se faisait à l'époque, et son modèle se diffuse progressivement dans le modèle entier.

L'immigration favorise la circulation des évolutions de la lutherie européenne sur le continent américain. Montanaro explore ce sujet à travers l'exemple du Rio de la Plata, où la guitare est fortement implantée, dans une série de quatre articles publiés dans les « Cahiers de la Guitare et de la Musique » entre 1993 et 1994. A la fin du XIXe siècle, l'immigration massive en Argentine et en Uruguay voit l'arrivée de luthiers italiens et espagnols qui « *amènent un savoir-faire et des conceptions modernes : la guitare conçue par Torres a tôt fait de s'imposer ici comme en Europe* »<sup>32</sup>. L'un d'eux, Francisco Nuñez Rodriguez (1841-1919), né en Galice et arrivé en Argentine à 17 ans, fonde en 1870 la « Casa Nuñez », l'une des premières usines de guitares au monde qui, compte tenu de l'ampleur de sa production, contribue à forger un « *timbre typiquement argentin* ». Montanaro s'y rendait pendant ses séjours et possède plusieurs guitares signées « *Antigua Casa Nuñez* ». Il s'intéresse à la lutherie amateur, de faible productivité, comme la pratique la famille Carlevaro en Uruguay<sup>33</sup>. Juan Carlos Carlevaro, médecin et guitariste, construit des guitares pour le plaisir et en offre certaines (fig. II.4). Son fils, Abel Carlevaro (1916-2001) met au point une guitare qui s'écarte des normes dégagées par Torres : l'une des éclisses est droite et la table d'harmonie\* est dépourvue de rosace, le son étant émis par la fente discontinue qui sépare la table des éclisses (fig II.4).

---

<sup>30</sup> MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines...*, *op. cit.* à la note 10

<sup>31</sup> EVANS *et alii*, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock...*, *op. cit.* à la note 9

<sup>32</sup> Bruno MONTANARO R, « *Les constructeurs argentins des origines jusqu'en 1950* », *Cahiers de la guitare et de la musique (Les)*. n ° 50, avril 1994, 1994

<sup>33</sup> Bruno MONTANARO R, « *Les constructeurs de guitares dans le Rio de la Plata* », *Cahiers de la guitare et de la musique (Les)*. n ° 47, septembre 1993 », 1993

Entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, des musiques nationales et identitaires se constituent, selon des modalités et chronologies qui diffèrent d'un pays d'Amérique latine à un autre. Au cours du XIXe, le fossé se creuse entre d'un côté, la culture des élites, agent de « progrès » et de « civilisation » et de l'autre, la culture populaire et rurale, objet de mépris et rejet par les premières<sup>34</sup>. Ce positionnement évolue au tournant du siècle, lorsque ces musiques populaires acquièrent une signification nouvelle en tant qu'incarnation d'une forme « d'authenticité » face aux musiques de la modernité et à leur reproduction mécanique<sup>35</sup>. Elles sont alors politiquement instrumentalisées afin de construire le folklore national. Montanaro évoque l'abondance des chroniques qui contribuent à forger les mythes associant le peuple à son instrument : « *le llanero colombo-vénézuélien avec son cuatro, le charro mexicain, le huaso chilien, le gaucho argentin ou uruguayen, avec leur guitare, entrent en scène. Hommes, chevaux et guitares entreront bientôt dans le mythe* »<sup>36</sup>. Certains instruments deviennent emblématiques d'une nation, à l'instar du *tiple* en Colombie. La facture du *tiple* (n°3) acheté par Montanaro en est une illustration : conservée dans un étui décoré par un petit drapeau de la Colombie, il y est inscrit : « *1 tiple nacional, 100 pesos colombianos* » (fig. II.5).

## **I. B) Présentation du corpus**

### ***I.B) 1. Le choix d'un critère typologique : la zone géographique***

A la fin de son ouvrage, publié en 1983<sup>37</sup>, Montanaro conclut que les cordophones hispano-américains peuvent être classifiés à partir de critères divers : selon la technique d'exécution, la morphologie, le nombre de chœurs... Illustrant la variété des typologies potentielles, le mode d'organisation de son second livre, en 2015<sup>38</sup>, diffère de l'approche précédente. En effet, dans *Guitares hispano-américaines* (1983), Montanaro classait les instruments de manière organologique (variantes de la guitare, *guitarrones, charango, bajo sexto, triples, bandolas, requintos*). Chaque chapitre regroupait ainsi des cordophones portant le même nom mais issus de pays variés, ce qui mettait en évidence leurs similarités et différences. Les dernières sections étaient, elles, dédiées à des zones précises (Venezuela, Mexique,

---

<sup>34</sup> NAPOLITANO, *Transatlantic Cartographies of Popular Music in the Americas...*, *op. cit.* à la note 29

<sup>35</sup> BERNAND, *Genèse des musiques d'Amérique latine...*, *op. cit.* à la note 15

<sup>36</sup> MONTANARO R., *Guitares hispano-américaines...*, *op. cit.* à la note 10

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Bruno MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains*, à compte d'auteur, 2015

Panama, Antilles). Dans *Instruments à cordes hispano-américains* (2015), il adopte finalement le parti pris d'une organisation géographique.

Dans le contexte de ce mémoire, il nous a semblé opportun de s'inspirer de cette seconde typologie pour présenter la collection Montanaro. D'une part, afin de mieux percevoir le contexte socio-culturel de diffusion des instruments, car ceux-ci ont souvent été investis d'une dimension identitaire. D'autre part, car ce second ouvrage est le fruit de 32 années de recherches supplémentaires et nous a semblé plus approfondi et étoffé. Malgré ce prisme géographique, Montanaro tâche d'éviter l'écueil consistant à raisonner en termes de frontières nationales. Datées de seulement deux siècles, celles-ci séparent parfois des ensembles culturellement homogènes. Nous nous intéresserons, en plus de l'aire d'origine de chaque cordophone, à sa diffusion à différentes échelles : locale, régionale, nationale, sur plusieurs pays, voire continents.

La collection est composée de 21 cordophones, issus de 6 pays d'Amérique hispanique (sauf un cas particulier, représenté par l'instrument n°8) : 6 du Mexique, 5 de Colombie, 4 de Porto Rico, 3 du Venezuela, 2 d'Argentine, 1 de Cuba. Ils sont construits pour la majorité entre la moitié du XXe siècle et la 1<sup>ère</sup> quinzaine du XXIe siècle (sauf le n°2, pendant la 1<sup>ère</sup> moitié du XXe). Si la collection nous donne un aperçu de factures plus anciennes, 60% des instruments (13 sur 21) ont été fabriqués relativement plus récemment, entre 1990 et 2015. Pour un tiers des cordophones, cette date n'est pas précisément connue. Pour nous référer aux instruments, nous utiliserons le système de numérotation attribué par Montanaro, visible sur les étiquettes qu'il a réalisé pour chaque instrument. Le *chillador* (n°17) du Pérou est manquant, car il a été retiré de la donation après son décès pour être offert à son neveu (fig II. 6). Une guitare (n°21) et un *requinto de guitare* (n°22), qui ne figuraient pas dans la donation originale, ont été ajoutés par sa veuve, Flor Elba Montanaro (cf annexes I.1, I.2, I.3).

Dans cette partie, notre source principale sera l'ouvrage *Instruments à cordes hispano-américains*<sup>39</sup> de Bruno Montanaro, que nous ne reporterons donc pas systématiquement en références. Pour chaque instrument, nous indiquerons les informations fournies par l'auteur, organisées selon cet ordre : d'abord, la morphologie et l'encordage, (qui permet à Montanaro et à d'autres chercheurs de formuler des hypothèses concernant les instruments ibériques ancêtres directs), puis les éléments concernant l'utilisation effective de ces instruments, - l'aire géographique d'origine et de diffusion, la technique d'exécution, le lien avec certains genres

---

<sup>39</sup> *Ibid.*



musicaux traditionnels et la fonction au sein d'un orchestre. Les ornements, l'état de conservation (cf partie III.B) et les mode d'acquisition (cf partie II.B) seront détaillés ultérieurement.

### ***I.B) 2. Cordophones d'Amérique du Nord et des Antilles***

**MEXIQUE** : Le Mexique se caractérise par une abondante variété de cordophones créoles.

**Le requinto de guitare, « instrument adopté ».** Le premier *requinto* de la collection (n°1) date probablement du milieu du XXe siècle, tandis que le second (n°22) est construit à Paracho (Michoacán) en 1975. Dans son ouvrage de 2015, Montanaro classe le *requinto* de guitare parmi les « *instruments adoptés* », c'est-à-dire existant également en Espagne et peu modifié sur le continent américain. En effet, monté de 6 cordes, le requinto ressemble fortement à une guitare, si ce n'est qu'il est plus petit (5 à 10 cm de moins) et présente une caisse plus épaisse. Il se caractérise par une tessiture\* aigue et s'accorde une quarte\* au-dessus de la guitare. Historiquement, le *requinto* est lié aux trios de boléro, portoricains ou mexicains (à l'instar de Los Panchos) à partir des années 1940 et joue une fonction mélodique aux côtés de deux guitares et du chant à 3 voix. Depuis décembre 2023, le boléro est inscrit, pour ces deux pays, Porto Rico et le Mexique, sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité<sup>40</sup>.

**La vihuela, instrument des mariachis.** Montanaro en possède un exemplaire (n°19), acheté en 1995. Malgré son nom, elle se distingue de la *vihuela* du XVIe siècle, notamment par sa morphologie particulière : une caisse de résonance voûtée divisée par une arrête médiane. Il présente plusieurs particularités, réminiscences d'une facture ancienne et des guitares baroques du XVIIe siècle, que l'on retrouve également sur la *vihuela de cocula* conservée au Musée de la Musique (E.2018.5.1)<sup>41</sup> : un nombre réduit de frettes\* (4), un chevalet\* sans sillet\* et le sommet de la table qui repose sur la base du manche. Montée de 5 cordes en nylon, l'instrument est accordé en « ligne brisée », héritage d'un accordage européen du XVIe siècle, aujourd'hui disparu sur le vieux continent. Originaire de l'Ouest du Mexique, la *vihuela* fait partie des 3 cordophones hispano-américains les plus largement diffusés dans le continent (avec le cuatro

---

<sup>40</sup> UNESCO - *Le boléro, identité, émotion et poésie en chanson* (<https://ich.unesco.org/fr/RL/le-bolero-identite-emotion-et-poesie-en-chanson-01990>, consulté le 30 mars 2024]

<sup>41</sup> Philippe BRUGUIERE, *Vihuela de Cocula* (<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/1092770/vihuela-de-cocula>, consulté le 30 mars 2024]

et le charango). Elle doit sa popularité au fait d'être jouée au sein des orchestres de mariachis, qui performant à l'occasion d'événements festifs et familiaux. Typiques de l'Etat de Jalisco, la musique mariachi provient d'un style rural de la fin du XVIIIe siècle appelé *son*, uniquement interprété par des instruments à cordes (violons, guitares, harpes). Elle s'est imposée au long du XIXe siècle tout en élargissant son répertoire (des *corridos* aux *rancheras*) en modifiant sa composition orchestrale (violons, guitare, trompette(s), *vihuela*, *guitarrón*, chant décrivant la vie rurale) et en adoptant une tenue inspirée du costume *charro*<sup>42</sup>. A l'instar du boléro, la musique mariachi est inscrite depuis 2011 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité<sup>43</sup>.

**La *jarana jarocho*.** La première *jarana* de la collection (n°2), sans étiquette à l'intérieur, date de la 1<sup>ère</sup> moitié du XXe siècle, tandis que la seconde (n°14) a été achetée dans un magasin de musique vers 1985. Les *jaranas* forment une vaste famille qui comprend sept instruments de taille et de tessiture différentes (Montanaro parle d'un objet « *gigogne* »), mais présentent une morphologie similaire et le même nombre de chœurs : les deux instruments de cette collection sont des *jaranas terceras*, forme la plus courante, montée de 3 chœurs doubles centraux et 2 chœurs extérieurs simples. L'absence de sillet de chevalet\*, le nombre de chœurs et la silhouette générale rapproche fortement cet instrument de la guitare à cinq chœurs ibérique. Originaire de l'Etat de Veracruz sur la côte atlantique, la *jarana* jouée en batteries accompagne le *son jarocho*, la danse *zapateada* (claquement de talons, parfois sur une *tarima* ou estrade de bois) et la poésie chantée.

**La *huapanguera*.** L'instrument n°7 a été fabriquée par le luthier Raúl Ramirez et comporte l'inscription au stylo « 26/06/2010 » sur l'étiquette à l'intérieur, ce qui pourrait correspondre à sa date de fabrication. Cette guitare corpulente et épaisse aux sons graves est aussi appelée *guitarra quinta* ou *quinta*. Le nombre de cordes n'est pas fixé et oscille entre huit et dix cordes (ici, 8). Avec la *jarana huasteca*, elle fait partie des cordophones originaires de la Huasteca, région orientale du Mexique (Etats de Tamaulipas, San Luis Potosí et Hidalgo) et typiques des expressions musicales *huapango* ou *son huasteco*. La *huapanguera* est souvent jouée en batteries, en trio avec le chant (en voix de fausset ou *yodel*) et le violon, qui assurent la partie mélodique.

---

<sup>42</sup> Nom donné, dans la seconde moitié du XIXe siècle, au propriétaire terrien, pour la plupart créole ou métis, possédant chevaux et bétail

<sup>43</sup> UNESCO - *Le Mariachi, musique à cordes, chant et trompette* (<https://ich.unesco.org/fr/RL/le-mariachi-musique-a-cordes-chant-et-trompette-00575>, consulté le 30 mars 2024]

**CUBA : Le tres, union des mondes sonores cubains.** Cet instrument (n°5) date des années 1990s. Sa morphologie est peu marquée au niveau de la taille : si le lobe inférieur suit la même courbe que celle de la guitare, ensuite l'éclisse\* devient droite, s'arrondit brusquement et revient à angle droit au niveau du manche. La guitare à 4 chœurs, qui aurait perdu le 1<sup>er</sup> chœur au cours du temps, pourrait être l'un des prédécesseurs du tres, généralement monté de trois chœurs doubles en métal. Cordophone emblématique de la musique cubaine, le tres est joué dans l'ensemble de l'île et est présent dans la majorité des musiques traditionnelles, qu'elles soient de type *guajira* (issue de la colonisation hispanique à l'intérieur du pays) ou afro-cubaines. Les cordes du tres peuvent être pincées (fonction mélodique) ou battues (*rayado*)<sup>44</sup>.

**PORTO RICO : Le cuatro, le tiple et la bordonúa,** les 3 instruments typiques de l'île ont connu un regain d'intérêt sous l'action de l'Instituto de Cultura Puertorriqueña, créé en 1955 et toujours actif aujourd'hui, qui a mis en place des concours de lutherie et des cours de musique.

**Le cuatro, instrument-roi de Porto Rico.** Le cuatro, comme le n°4 de la collection, instrument de facture récente réalisé par le luthier Héctor I. Rivera (2004), peut être considéré comme l'instrument-roi de l'île. Dans la 2<sup>e</sup> moitié du XIXe siècle, le cuatro serait passé de quatre chœurs simples à cinq chœurs doubles. Puis, pendant le premier quart du XXe siècle, il acquiert une forme violonée à quatre pics appelés *codos*. Le cuatro joue une fonction mélodique dans plusieurs expressions musicales telles que la *guaracha* (commune avec Cuba), le *seis*, ou encore la *música brava* (formation composée d'une guitare, un tiple, un cuatro, une bordonúa et un *güiro*).

**Le tiple, plus petit instrument créole de Porto-Rico (n°10,** également fabriqué par le luthier Héctor I. Rivera). Son nom renvoie à son registre aigu, mais sa morphologie, sa taille ou son encordage entre trois et cinq cordes, - cinq ici - ne sont pas standardisés. Les lobes supérieurs sont à angle coupé, et sur cet exemplaire, la partie supérieure de l'éclisse dessine un angle obtus et se termine en angle droit par rapport au manche. Aux côtés du cuatro qui exécute la mélodie, le tiple, joué au plectre\*, se charge de l'ornementation.

**La bordonúa, cordophone au fort étranglement (n°8 et 9).** Le premier instrument de la collection (n°8) a été fabriqué en 2013 à Paris par Danyel Yolis et Gilles Muller d'après des plans transmis à Montanaro dans les années 1980 par le luthier portoricain Martín Marrero, tandis que le second (n°9) a été construit par Héctor I. Rivera en 2008. L'encordage n'est pas standard et oscille entre cinq et douze cordes métalliques, ce que les exemplaires de Montanaro

---

<sup>44</sup> Le terme « rayado » est l'équivalent à Cuba de « rasgueado » dans les autres pays d'Amérique latine.

illustrent : pour la n°9, 6 cordes simples contre 10 cordes (5 chœurs doubles) pour la n°8. Moins répandu que *tiple* ou *cuatro*, la *bordonúa* est néanmoins l'un des cordophones les plus originaux de l'île en raison de la forme de la caisse de résonance, marquée par un très fort étranglement.

### ***I.B) 3. Cordophones d'Amérique du Sud***

**COLOMBIE** : La Colombie comprend une très grande diversité de patrimoines musicaux populaires. Le pays s'identifie et est souvent identifié aux expressions musicales de la côte atlantique comme la *cumbia*, mais aussi aux genres musico-chorégraphiques des Andes centrales et orientales, parmi lesquels les *bambuco*, *pasillo*, *torbellino*, *guabina*... Ces dernières se sont particulièrement exprimées entre 1850 et 1950 par le biais d'un trio d'instruments caractéristiques : guitare, *tiple* et *bandola andina*. Surtout jouée dans le nord-ouest de la Colombie (départements d'Antioquia et de Caldas), la *bandola andina* est parfois remplacée par le *requinto de tiple*, commune dans le nord-est du pays (départements de Santander et Boyacá) : ces deux instruments assurent une fonction mélodique.

**Le *tiple*, instrument emblématique de Colombie.** L'exemplaire de *tiple* de la collection Montanaro (n°3) a été acquis à Bogotá en 1975. Sa morphologie plus ramassée que celle de la guitare pourrait l'apparenter à l'ancienne guitare à 4 chœurs. A la fin du XIXe, les chœurs sont doublés puis triplés: le *tiple* est aujourd'hui monté de quatre chœurs triples métalliques. Il peut être joué en batteries ou avec un plectre (en duo avec la guitare) et momentanément devenir membranophone, en recourant au *cajoneo*\* (lorsque les coups sont donnés sur la caisse).

**La *bandola andina*, parente de la *bandurria* espagnole.** La morphologie et le timbre de la *bandola andina* ne sont pas sans rappeler la *bandurria* espagnole du XIXe siècle (fig.II.7). Dès le XVIe siècle, la *bandurria* a été « adoptée ponctuellement en Amérique, suivant le modèle et le répertoire espagnol »<sup>45</sup>. Jusqu'à la fin du XIXe, la *bandola andina* n'avait que 5 chœurs, jusqu'à en acquérir un 6<sup>e</sup> avec le luthier Pedro Morales Pino. L'exemplaire de Montanaro (n°13), est une *bandola andina* appelé *paisa* : elle est montée de 16 cordes, mais le nombre standard de ce type d'instrument peut couramment varier entre 12 et 16.

**Le *requinto de tiple*, cordophone échancré tel un violon.** L'instrument n°15 a été acheté en 2007 à Chiquinquirá, considérée comme la capitale de la lutherie de Colombie. A

---

<sup>45</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

l'instar des autres *requintos*, le son de cet instrument est aigu et perçant. Sa morphologie fut longtemps similaire à celle du *triple*, mais des luthiers, à l'instar de Tomás et Milton Norato – fabricants de cet exemplaire –, ont accru les échancrures des éclisses, plus encore que sur le violon, rappelant des formes médiévales. L'instrument est accordé de quatre chœurs de cordes triples, en acier, accordées à l'unisson.

**LOS LLANOS.** Il s'agit d'une immense zone de plaines qui s'étend entre la Colombie et le Venezuela. La *música llanera* issue de cette région transfrontalière est souvent associée, notamment à l'étranger, exclusivement au Venezuela. En effet, les instruments phares de la *música llanera* (le *cuatro* et la *bandola llanera*) ont connu un fort développement au Venezuela.

**Le *cuatro*, instrument emblématique du Venezuela.** La collection Montanaro compte 3 *cuatros* : deux provenant de Colombie, l'un construit en 1999 dans l'atelier artisanal d'Alberto Paredes Rodríguez (n°16) et l'autre issu de la fabrique de Héctor Cruz Blanco, La Santandereana (n°20), ainsi qu'un dernier exemplaire provenant du magasin « Salon Mixto » au Venezuela (n°11). Tout comme il existe plusieurs tailles dans la famille des *jarana jarochas* du Mexique, on trouve au Venezuela toute une série de *cuatros*, dont le nombre de cordes diffère (entre 4 et 6, dont des demi-cordes). Les instruments n° 16 et 20 de la collection possèdent 4 cordes simples en nylon : c'est le modèle le plus répandu, qui pourrait provenir de l'ancienne guitare à 4 chœurs, dont la taille aurait été réduite, et qui aurait perdu ses chœurs doubles. En revanche, l'instrument n°11 est une variante plus rare, plutôt caractéristique du nord-ouest du Venezuela : il s'agit d'un *cuatro* à 5 cordes, ayant conservé un chœur double issu de son ancêtre. Afin d'éviter une dégradation là où les cordes sont battues (*ragueados*), une plaquette protège le lobe supérieur de la table d'harmonie (y compris au niveau de la touche\*). Le *cuatro* est l'un des trois cordophones hispano-américains les plus diffusés en Amérique latine. Il est joué dans l'ensemble du Venezuela et puise une grande partie de son répertoire dans la musique *llanera* (notamment le *joropo*) où il est associé à la harpe, aux maracas par paire (instruments précolombiens) et au tambour *cumaco*.

**La *Bandola llanera*.** L'exemplaire collecté par Montanaro (n°12) a été fabriqué en 1993 par l'atelier de fabrication, réparation et vente d'instruments de Misael Montoya à Barinas (Venezuela). On peut aussi l'appeler *bandola barinense*, du nom de cet Etat. Divers instruments depuis le Moyen-Âge ont des tendances formelles équivalentes (dont la *bandurria*), mais la *bandola llanera* se distingue par une touche très courte et un lobe supérieur de la caisse particulièrement étroit et allongé, les éclisses devenant en partie parallèles. Contrairement au *cuatro*, elle se joue entre le chevalet et la rosace\*, selon la technique d'exécution introduite par

Anselmo Lopez dans les années 1970 : le pouce et l'index maintiennent le plectre, pendant que le majeur actionne une seconde corde. Assurant une fonction mélodique, la *bandola llanera* se joue avec un plectre : Montanaro en a d'ailleurs glissé un en corne de bovidés entre les cordes.

**VENEZUELA :** La *bandola oriental* (n°18) de la collection a été fabriquée par Aníbal Montoya à Barinas, pour le centre artisanal « *La Marimba* » de Puerto La Cruz (Venezuela). Elle est pourvue de quatre chœurs de cordes doubles. Le lobe supérieur de la caisse est de forme angulaire et la touche, bien plus longue que celle de la *bandola llanera*, va jusqu'à la rosace. Malgré son nom, la *bandola oriental* n'est pas uniquement jouée dans l'Est du Venezuela, mais aussi dans le centre et le nord des Llanos.

**ARGENTINE :** Selon Montanaro, l'Argentine se caractérise par une relative pauvreté en termes de cordophones originaux, mis à part dans la région de Cuyo, à l'ouest (provinces de San Luis, San Juan et Mendoza), où l'on trouve notamment le *requinto cuyano*. Cela est contrebalancé par le grand développement connu par la guitare, instrument populaire par excellence de la musique traditionnelle en Argentine.

**Le requinto cuyano.** Le *requinto cuyano* de la collection Montanaro (n°6), date de 1958 et provient de la fabrique « *Antigua Casa Nuñez* ». Fondée en 1870 sous le nom « *Casa Nuñez* », l'usine a depuis été rachetée par Francisco Diego et Dionisio Gracia en 1925<sup>46</sup>, d'où les noms « *Diego, Gracia & Cia* » sur l'étiquette collée à l'intérieure de la caisse. Le *requinto cuyano* est monté de 12 cordes métalliques, réparties en 6 chœurs. Peu pratiqué en raison de la concurrence que lui impose la guitare, le *requinto cuyano* se distingue de celle-ci par sa petite taille, son registre aigu et la présence d'un cordier pour soulager le chevalet. Au sein de l'orchestre, il possède une fonction mélodique, mais peut aussi servir à l'accompagnement.

**La guitare.** La guitare (n°21) de la collection Montanaro a été construite en 1966 par les frères Malavolta à Buenos Aires. Montée de 6 cordes simples, elle est morphologiquement identique à la guitare espagnole. Fabriquée dès son arrivée dans le Nouveau Monde, la guitare a suivi les évolutions qui avaient lieu dans la péninsule ibérique. N'étant pas une « survivance », elle a souvent été ignorée des musicologues s'intéressant au folklore : « *la guitare n'a jamais disparu de l'éventail organologique du monde (...) et est toujours restée présente en Espagne et dans ses colonies* »<sup>47</sup>. Montanaro a néanmoins choisi de l'intégrer dans son panorama

---

<sup>46</sup> MONTANARO R., « *Les constructeurs argentins des origines jusqu'en 1950* », *Cahiers de la guitare et de la musique (Les)*. n ° 50, avril 1994..., *op. cit.* à la note 32

<sup>47</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, *op. cit.* à la note 2

d'étude, au chapitre des « Instruments adoptés » (comme le *requinto* de guitare du Mexique, n°1 et 22). En effet, la guitare a joué un rôle fondamental dans l'expression musicale traditionnelle, étant à l'origine d'une tradition de guitaristes solistes aux carrières internationales. De plus, son usage diffère de la guitare classique, car elle est jouée en batteries et selon diverses scordatures\*.

### **I.C) Cohérence de la collection**

#### ***I.C) 1. Illustrer la thèse principale de Montanaro : filiation européenne et « parenté » entre les cordophones hispano-américains***

La cohérence de sa propre collection est défendue par Montanaro dans ses écrits : selon lui, la quarantaine de cordophones présentés dans son ouvrage appartiendrait à la même famille musicale et présenterait un lien de « parenté » ou de « cousinage », en raison de leur « héritage » européen. Il insiste sur l'idée d'une généalogie commune et effectue également une comparaison linguistique : « ce regroupement repose sur un même substrat musical, qui s'est diversifié en '*patois*' toujours intelligibles dérivés d'un tronc commun »<sup>48</sup>. Près de la moitié des instruments de la collection (9 sur 21) sont reliés à d'anciens cordophones, sans qu'il ne soit possible d'affirmer avec certitude le lien de descendance : en particulier avec la guitare à 4 ou 5 chœurs ibérique et la *bandurria* espagnole du XIXe siècle. Cela se manifeste par des échos en termes de morphologies ou encore par la conservation de chœurs de cordes doubles ou triples.

Les cordophones hispano-américains partageraient également des « familiarités harmoniques », ainsi qu'une « fréquente polyrythmie  $\frac{3}{4}$   $\frac{6}{8}$  »<sup>49</sup> c'est-à-dire une superposition de plusieurs rythmes. Selon Michel Plisson (2001), les genres musico-chorégraphiques d'Amérique latine peuvent se répartir en trois groupes distincts : « l'ensemble andin d'origine amérindienne, l'ensemble sesquialtère ( $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$ ) d'origine baroque européenne et l'ensemble ( $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ ) d'origine afro-américaine »<sup>50</sup>. Le patron rythmique  $\frac{3}{4}$  - $\frac{6}{8}$ , commun à tant d'expressions musicales précédemment évoquées (*son jarocho*, *zoropo*, *bambuco*...), serait donc le descendant de musiques introduites par les conquérants entre le XVIe et le XVIIIe siècle.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> PLISSON, *Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine...*, *op. cit.* à la note 5

Le jeu en « batteries » (« rasgueados » en espagnol, « botta » en italien) est l'un des autres grands points communs entre les cordophones hispano-américains chargés de l'accompagnement. Le terme de « *rasgueados* » désigne un ensemble de gestes exécutés par la main droite, qui produisent des sons et des rythmes différents. Tous les doigts peuvent intervenir, seulement le pouce, les doigts sans le pouce ou même la paume de la main. Ces gestes peuvent être donnés vers le haut (de l'aigu vers le grave) ou en sens contraire, selon des arpegges plus ou moins amples. Les accords peuvent être « étouffés », avec le dos du pouce et le plat de la paume, ou encore sonner « en coup de fouet », avec la main fermée sur les cordes (appelé *chasquido*\* en Argentine, autrement dans d'autres pays). Enfin, les effets de « *cajoneo* » ou coups sur la caisse de la guitare peuvent aussi créer un accompagnement rythmique. Historiquement, la guitare est d'abord grattée, puis pincée pour effectuer la mélodie. A mesure que l'écriture musicale se perfectionne, les « rasgueados », difficiles à transcrire en notation et liées à des particularités locales, deviennent des entraves aux circulations musicales européennes et disparaissent peu à peu<sup>51</sup>. Elles survivent dans le flamenco et en Amérique Latine, où elles jouent un rôle fondamental dans les musiques populaires. Les *rasgueados* permettent une vaste panoplie expressive et sont à la fois un signal de territorialité et d'individualité, propre à chaque musicien : « *Le rasgueo est quelque chose comme l'empreinte digitale* », disait le folkloriste argentin Arnaldo Pintos<sup>52</sup>. Comment transcrire cela à l'écrit, lorsque « *quelques millimètres de différences dans la position des doigts, un geste plus ou moins fort, orienté de façon légèrement différente peuvent changer complètement le résultat sonore ?* »<sup>53</sup>. Les académies de folklore et les ouvrages de méthodes d'instrument ont répandu divers schémas graphiques de notation des *rasgueados*, mais ils sont difficiles à exécuter sans observer un musicien.

Un autre élément concourt à la parenté entre les cordophones hispano-américains de la collection, à savoir la survivance de « scordatures ». Montanaro les définit comme tous « *les changements opérés sur l'accordature\* universellement adoptée, autrement dit toute altération quant aux intervalles que présentent entre elles les notes sur les cordes à vide* »<sup>54</sup>. Celles-ci permettent de faciliter le jeu en batteries, l'obtention des principaux accords, ainsi que divers autres avantages : « *modification de l'ambitus\*, volume sonore accru (...) redoublements*

---

<sup>51</sup> EVANS et alii, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock...*, op. cit. à la note 9

<sup>52</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>53</sup> MONTANARO R., *Guitares hispano-américaines...*, op. cit. à la note 10

<sup>54</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2



*inhabituels de certaines notes* »<sup>55</sup>... Les scordatures modifient beaucoup l'écoute de l'instrument et peuvent même donner l'illusion d'en entendre plusieurs. Cela permet d'adapter pour guitare une pièce où interviennent normalement d'autres instruments. La guitare a longtemps connu des accordatures multiples : si ce caractère s'est affermi en Amérique, où existent d'innombrables « *îlots de scordatures* » (bien qu'en déclin selon Montanaro), il a disparu en Europe, où l'accordature standard se normalise pour la guitare académique. La plupart des musicologues mentionnent ces scordatures sans les consigner : lacune à laquelle Montanaro tente de remédier en reportant celles observées *in situ* et en compilant d'autres sources. Les cordophones de la collection sont également associés à des étiquettes qui comportent de possibles scordatures (fig.II.8).

### ***I.C) 2. Une collection à prétention exhaustive ?***

A quel point la collection Montanaro est-elle représentative de la diversité des cordophones composés hispano-américains, intervenant dans des musiques profanes ? Pour y répondre, nous pouvons effectuer des comparaisons avec l'éventail d'instruments présentés dans son livre *Instruments à cordes hispano-américains* (2015), dont l'ambition est de brosser un panorama complet, comprenant aussi bien les variantes locales moins diffusées et les cordophones déjà disparus. Nous avons conscience que ce panorama ne peut être exhaustif et témoigne déjà d'un processus de sélection. En effet, un certain nombre de pays, anciennement colonisés par l'Espagne, ne sont pas mentionnés (Uruguay, Paraguay, Equateur, mais aussi la plupart des pays d'Amérique centrale à l'exception du Panama). Plusieurs raisons peuvent l'expliquer : méconnaissance (Montanaro travaillait à partir de ce qu'il savait et des pays dans lesquels il s'est rendu), absence de cordophones créoles originaux ou bien disparition de ceux-ci. Afin de juger de la représentativité de la collection, il conviendrait de la comparer, pays par pays, à des études « micro-locales » de musicologues spécialisés.

Malgré le biais de l'étalon choisi, l'ouvrage de Montanaro nous semble pertinent car il est le seul à présenter une vision d'ensemble transnationale. Il est patent que le processus d'acquisition de Montanaro va de pair avec ses recherches. En 1983, il n'avait encore collecté que 5 instruments ; pour illustrer son ouvrage, il a ainsi recours à des photographies représentant d'autres collections privées et à des dessins effectués par Mireille Desideri (fig.II.7). En

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

revanche, pour son livre de 2015, la plupart des photographies représente ses propres instruments.

Les cordophones de la collection sont issus de six pays d'Amérique Latine : par comparaison, onze pays sont représentés dans l'ouvrage du collecteur *Instruments à cordes hispano-américains*. La collection ne comporte pas d'instruments de République Dominicaine (ses cordophones vernaculaires auraient fini par se perdre, au profit de l'accordéon, à la fin du XIXe siècle<sup>56</sup>), du Panama (*mejoranera, socavón*), du Chili (*guitarrón*), de Bolivie et du Pérou (ce dernier cas étant particulier, car un *chillador* de cette région figurait dans la donation originale). Malgré le fait que six instruments de la collection proviennent du Mexique, la grande diversité des cordophones de ce pays n'est pas entièrement représentée : on relève l'absence d'exemplaires de *guitarra de golpe*, de *jarana huasteca*, de *guitarras de son*, de *bajo sexto* et de *bajo quinto*. En ce qui concerne les instruments du Venezuela, Montanaro aurait pu également collecter d'autres variantes du *cuatro* (*cuatro y medio, cinco, cinco à 6 cordes, cinco y medio, seis*) et d'autres types de *bandola* (*central, guayanesa*). Le *guitarrón* et la *sacha guitarra* d'Argentine ne figurent pas non plus dans la collection. En revanche, la diversité des cordophones de Colombie, Porto Rico et Cuba est bien représentée au sein de la collection, telle qu'énumérée dans les écrits de Montanaro.

Le fait que Montanaro ait parfois collecté plusieurs exemplaires du même instrument est riche d'informations. On compte deux *jaranas jarochas* et deux *requintos* de guitare du Mexique (n°1 et 22), deux *bordonúa* (n°8 et 9), et 3 *cuatros* de l'aire colombo-vénézuélienne (n°11, 16, 20). Ces instruments sont d'époques, de facteurs et d'ornementations différentes et révèlent la part de marge de manœuvre laissée au luthier, à partir d'un même modèle. Par exemple, l'une des différences notable entre les deux *requintos* est la présence d'un pan coupé pour le n°22, non systématique, mais facilitant les démanchés de main gauche et l'accès aux aigus. Quant aux deux *bordonúa*, l'une construite à Porto Rico et l'autre à Paris, elles ont chacun été réalisées dans les essences de bois communément utilisés dans la lutherie locale. Enfin, les trois *cuatros* montrent que le même instrument peut être ornementé ou non.

### ***I.C) 3. Les objets satellites, rattachés à la collection***

Au-delà des cordophones, Montanaro a ramené un certain nombre d'objets de ses séjours en Amérique Latine. Tout d'abord, il a acheté au cours de ses séjours une centaine de

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

livres en langue espagnole sur la musique et les instruments, difficilement accessibles en Europe. Ils ont été légués à l'un des proches de Montanaro qui souhaiterait en faire don au musée de la Musique (fig.II.9).

Au gré de ses rencontres avec des luthiers, Montanaro a rassemblé un ensemble d'échantillons d'essences de bois. On peut y trouver deux touches, l'une déjà creusée pour recevoir les frettes et l'autre portant l'étiquette : « *extrêmement dure donnée par [le luthier] Batalla à Montevideo* » (fig.II.10). Dans notre entretien, Delia Balaine, proche de Montanaro, évoque sa sensibilité envers le degré de souplesse du bois utilisé pour les touches : « *il se plaignait parfois de manches de guitares un peu durs et pouvait se séparer de guitares pour cette raison* »<sup>57</sup>. En effet, le bois d'un manche doit allier robustesse pour résister à la traction des cordes et légèreté, pour ne pas trop peser entre les mains du musicien<sup>58</sup>. Parmi les échantillons, il y a également une série de sillets\*, dont certains semblent issus de guitares appartenant à Montanaro (fig.II.11). La majorité des autres échantillons sont taillés en parallélépipèdes rectangles ou en petites plaques fines mais les bords de certains, obliques ou arrondis, font penser à des chutes de bois non utilisés (fig.II.12). Ils sont légendés du nom de l'essence de bois et du luthier qui les a transmis (Rodolfo Cucculelli, Rodolfo Rodriguez Seijas). Cette collection témoigne de l'intérêt particulier du collecteur pour les essences de bois, tout à fait déterminantes dans le processus de fabrication d'un instrument car en relation directe avec la qualité sonore de ce dernier. Montanaro a effectué un important travail d'harmonisation de la nomenclature des essences de bois, afin de mettre en relation les termes scientifiques avec les appellations régionales ou commerciales. Le tableau final est publié dans son ouvrage *Instruments à cordes hispano-américains* (p.177-183)<sup>59</sup>.

Trois étuis (associés aux instruments n°3, 21, 22) renferment encore des pochettes de cordes, utilisés ou neuves, qui font état de l'utilisation des instruments, sinon de leur entretien. Certaines marques de cordes renseignent sur une provenance d'Amérique latine, comme les « Cuerdas La Rhitta » vendues dans le magasin « El Surtidor Musical » en Colombie (fig.II.5), mais on retrouve aussi des marques plus internationales, pour des cordes de guitare classique, à l'instar du fabricant allemand Hannabach (fig.II.13). L'étui de l'instrument n°1 est un cas particulier : en tissu, il est constellé d'étiquettes de compagnies d'autobus, qui renvoient à des trajets effectués à l'intérieur du Mexique, en 1966 (fig.II.14). Cet étui, emporté pendant le 1<sup>er</sup>

---

<sup>57</sup> Entretien avec Delia Balaine à Paris, le 08/03/2024

<sup>58</sup> EVANS *et alii*, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock...*, *op. cit.* à la note 9

<sup>59</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, *op. cit.* à la note 2

séjour de Montanaro en Amérique latine, témoigne de ses circulations. Plusieurs étiquettes sont fragmentaires, la colle ayant difficilement traversé le temps.

De ses voyages, Montanaro n'a pas conservé de photographies. En revanche, il rapportait de nombreux disques (fig.II.15) et enregistrements audios, qui ne sont pas compris dans la donation. Ces objets lui servaient de matériel d'étude, comme cela est mentionné dans une lettre, adressée au directeur de la compagnie de cargo Herman Buss, dans laquelle Montanaro explique ne pas avoir eu accès à la cabine promise : « *Je suis musicologue et j'ai ramené de ce voyage de nombreux disques et enregistrements ; or cette cabine est équipée d'appareils audiovisuels et j'aurais pu travailler* »<sup>60</sup>.

## **PARTIE II. Montanaro et les cordophones hispano-américains, la relation de toute une vie**

Valentin Montanaro et Agnès Rompató, les parents de Bruno Montanaro, venaient du nord de l'Italie. De mouvance communiste, ils s'installent à Bondues, près de Lille dans les années 1930 pour fuir le fascisme en Italie<sup>61</sup>. Né à Tourcoing en 1942, Bruno Montanaro apprend la guitare de son père, qui lui transmet les rudiments. Symbole de cette transmission, la guitare de son père est encore conservée dans la maison de Montanaro, à Hautecloque (fig.II.16). S'il est initié à la musique très tôt, Bruno Montanaro n'a en revanche aucune connexion a priori avec l'Amérique latine. Il date lui-même à 1963<sup>62</sup> le début de ses recherches sur les cordophones hispano-américains : cette passion se développe dans le contexte d'un boom culturel latino-américain<sup>63</sup>.

### **II.A) Genèse d'une passion**

#### ***II.A) 1. Le phénomène de la « nueva canción latinoamericana »***

Dans les années 1940-1950, les recherches sur le folklore se développent simultanément dans différents pays d'Amérique latine, comme moyen de résister à l'impérialisme étranger et à l'homogénéisation de la culture<sup>64</sup>. Le chercheur « folkloriste », d'abord investi d'une mission de sauvegarde, recueille les traditions afin d'empêcher leur perte. A partir des années 1950, le

---

<sup>60</sup> Lettre datée du 4 décembre 2000. Fonds d'archives privés de B. Montanaro, non inventorié

<sup>61</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, 03/02/2024

<sup>62</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>63</sup> Anaïs FLECHET, « *Le boom culturel latino-américain* », *Révolution et terreur en Amérique latine | l'histoire.fr* (<https://www.lhistoire.fr/parution/mensuel-465>, consulté le 15 février 2024]

<sup>64</sup> Caio GOMES, *Nueva Canción* (<https://transatlantic-cultures.org/landing/as-relacoes-transnacionais-na-historia-da-nueva-cancion-latino-americana>, consulté le 7 avril 2024]

répertoire traditionnel populaire devient une base pour la création de nouvelles œuvres : il est renouvelé, transformé, enrichi d'autres références. A partir d'un travail de terrain, parfois accompagné d'un anthropologue (à l'instar de Yupanqui qui voyage un temps avec Alfred Métraux<sup>65</sup>), des chanteurs et groupes 'folk' signent des chansons au contenu souvent engagé, diffusées à large échelle au moyen de grandes *majors* musicales. Dans les années 1960, après la révolution cubaine (1959), l'univers musical se politise d'un bout à l'autre du continent : c'est le mouvement de la *nueva canción latinoamericana*, qui débute en Argentine, puis en Uruguay et au Chili, et à Cuba (*nueva trova*)<sup>66</sup>. Les coups d'Etat (1973 en Uruguay et Chili, 1976 en Argentine) ont un impact direct sur la production artistique : pour certains, la musique devient une arme de résistance aux dictatures, tandis que la censure et les persécutions emmènent d'autres vers l'exil. De nouveaux circuits de circulations de la *nueva canción* se développent, suivant le parcours des musiciens exilés, d'abord au Mexique et à Cuba, puis en Europe<sup>67</sup>.

Nous pouvons distinguer deux types de « *passeurs culturels* » de la musique folk latino-américaine vers l'Europe, et notamment à Paris, dès les années 1950. Nous entendons ce terme dans le sens donné par Serge Gruzinski, d'« *individuels ou collectifs (...) moteurs ou simples vecteurs* »<sup>68</sup>. D'une part, la circulation physique de certains musiciens latino-américains participe directement à la diffusion de leur musique. Parmi eux, l'argentin Atahualpa Yupanqui et la chilienne Violetta Parra voyagent en Europe de l'Est et en France, grâce au soutien du Parti Communiste et enregistrent des disques avec le label français *Le chant du Monde*<sup>69</sup>. D'autre part, à partir du milieu du XXe siècle, le principal format de diffusion musicale entre pays devient désincarné, via divers supports (radiophonique, phonographique, audiovisuel) produits industriellement<sup>70</sup>.

C'est via les disques que Bruno Montanaro découvre la musique d'Atahualpa Yupanqui (1908-1992), probablement vers la fin des années 1950 ou au tout début des années 1960. Au cours des entretiens menés pour la rédaction de cette étude, nous avons interrogé ses proches, afin d'esquisser des hypothèses quant aux racines de cette fascination pour Yupanqui, partagée

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> FLECHET, « *Le boom culturel latino-américain* », *Révolution et terreur en Amérique latine | l'histoire.fr...*, *op. cit.* à la note 63

<sup>68</sup> Louise BENAT TACHOT, Serge GRUZINSKI (éd.), *Passeurs culturels: mécanismes de métissage*, Paris, France, 2002

<sup>69</sup> Maison d'édition littéraire et phonographique fondée en 1938, le label *Le chant du Monde* crée aussi, sous l'égide du Musée de l'Homme et du CNRS, une anthologie de la musique traditionnelle

<sup>70</sup> NAPOLITANO, *Transatlantic Cartographies of Popular Music in the Americas...*, *op. cit.* à la note 29

d'ailleurs par nombreux de ses contemporains. Certains ont évoqué la richesse musicale de cet artiste et notamment sa capacité, par exemple, à réaliser l'accompagnement et la mélodie à la fois, sachant que la guitare classique ne fonctionnait pas ainsi<sup>71</sup>. D'autre part, les textes poétiques du chanteur, « *à la fois simples et très profonds* », humainement « *authentiques* »<sup>72</sup>, ont beaucoup touché. De plus, cette musique émane à l'origine de la campagne, du peuple, de musiciens non amateurs et évoquait cet univers-là dans les textes, ce qui a pu résonner pour une audience européenne politisée plutôt à gauche, à l'instar de Bruno Montanaro<sup>73</sup>. Enfin, parmi les déterminants, il y a probablement une part d'exotisme et de goût pour l'ailleurs, ainsi qu'une large part d'indicible.

## **II. A) 2. Cartographie parisienne des lieux de sociabilité des musiciens latino-américains, dans la 2e moitié du XXe siècle**

La musique d'Atahualpa Yupanqui, ainsi que celle du musicien argentin d'origine syrienne, Eduardo Falú (1932-2013), entraînent d'abord Montanaro vers l'étude de la musique créole argentine, avant qu'il n'étende le champ de sa curiosité à l'ensemble de l'Amérique hispanique. Après la découverte de leurs disques, il pénètre peu à peu les cercles de la diaspora latino-américaine en France et se constitue un important réseau (annexe III.1). Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons identifié plusieurs lieux de rencontres et de concerts auxquels Montanaro s'est rendu pendant de courts mais réguliers séjours à Paris, tout en continuant d'habiter à Hautecloque toute sa vie.

L'Escale, situé rue M. le Prince dans le 5<sup>e</sup> arrondissement à Paris, est l'un des lieux iconiques de rencontre de la société parisienne avec les artistes venus d'Amérique latine. Montanaro y a écouté jouer Atahualpa Yupanqui plusieurs fois. Ce cabaret est fondé en 1945 par un couple composé d'un Espagnol et d'une Française, de retour du Panama où ils s'étaient réfugiés pendant la guerre. Ils engagent un musicien, puis un deuxième et petit à petit, la nouvelle se répand parmi les étudiants sud-américains qu'il y a là un endroit pour chanter et faire de la musique<sup>74</sup>. Après la Seconde Guerre mondiale, un certain nombre de latino-américains arrivent à Paris. Certains sont déjà musiciens, à l'instar du groupe paraguayen des *4 Guaranis* qui fonde le *Rancho Guarani*. D'autres le deviennent une fois à Paris, comme l'artiste

---

<sup>71</sup> Entretien avec Michel Plisson, à Paris, 21/03/2024

<sup>72</sup> Entretien avec Delia Balaine à Paris, 08/03/2024

<sup>73</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, 03/02/2024

<sup>74</sup> Antoine SEXTIER, *L'escale*, 2022 (film documentaire)

plasticien vénézuélien Jesús Rafael Soto (1923-2005), arrivé grâce à une bourse d'études, qui joue à l'Escale pendant dix ans et trouve dans la musique une source de revenus<sup>75</sup>. Beaucoup, comme lui, tirent une forme d'agentivité du rayonnement dont bénéficie le folklore sud-américain, quitte à en surjouer pour répondre à la demande d'exotisme du marché parisien et à gommer les spécificités locales et historiques des genres musicaux au profit de catégories générales facilement repérables.

L'importance de l'Escale réside aussi dans son rôle de plateforme de rencontres entre artistes latino-américains de différents pays, ce qui conduit par exemple à la formation de groupes multinationaux, comme *Los Machucambos*, qui réunit en 1959 par l'Espagnol Rafael Gayoso, la Costaricienne Julia Cortés et le Péruvien Milton Zapata. Ces derniers rachèteront l'Escale en 1964<sup>76</sup>. Les musiciens latino-américains peuvent jouer et improviser ensemble grâce à des structures rythmiques compatibles (3/4 6/8)<sup>77</sup>. Les frontières entre Etats semblent s'atténuer. Ainsi, dans le documentaire *L'Escale*, écrit et réalisé par Antoine Sextier (fig.II.17), le musicien Angel Parra explique qu'il y apprend à jouer des instruments d'autres pays d'Amérique latine à Paris, ce qui aurait été plus difficile au Chili, où les folkloristes traditionnels rejettent ce qui est « indien » ou « étranger »<sup>78</sup>. Ce lieu participe également à la consolidation d'un sentiment sud-américain qui vient supplanter l'identification nationale : « *Quand je suis entré à l'Escale, je suis rentré avec cette idée, 'je suis Argentin'. Quand j'en suis sorti, je me suis rendu compte que j'étais devenu 'Sud-Américain'. L'Amérique du Sud, pour moi, ma patrie, commence au sud du Río Grande, au nord du Mexique* », explique le musicien Raúl Maldonado<sup>79</sup> (n.1937). Le public français se rend à l'Escale pour écouter la musique folklorique au rez-de-chaussée et danser dans la cave ; cela suscite des vocations chez certains, comme en témoigne la formation de groupes français inspirés par la musique andine, à l'instar de *Pachacamac* ou de *Los Chacos*. Avec temps, la vogue pour la « *musique latine* » passe, les clients se raréfient et l'Escale fermera ses portes.

Outre les lieux de concerts, les boutiques facilitent également les rencontres internationales, et en particulier *La Guitarrería*, au 5 rue d'Edimbourg, dans le 8<sup>e</sup> arrondissement. Isabel Gomez, danseuse de flamenco passionnée de musique et de guitare,

---

<sup>75</sup> Entretien avec Cristobal Soto à Paris, le 15/02/2024

<sup>76</sup> Antoine SEXTIER, *L'escale*, 2022 (film documentaire)

<sup>77</sup> Entretien avec Michel Plisson à Paris, le 21/03/2024

<sup>78</sup> Antoine SEXTIER, *L'escale*, 2022 (film documentaire)

<sup>79</sup> *Ibid.*

ouvre ce magasin en 1982<sup>80</sup>. En contact avec des musiciens et luthiers du monde entier, elle était, entre autres, proche amie du guitariste argentin Juan Falú qui ne manquait pas de se rendre à la *Guitarrería* à chaque séjour en France<sup>81</sup>. Une photographie affichée au mur la représente aux côtés du luthier Francisco Estrada Gomez, établi dans la banlieue de Buenos Aires, ici en visite à la boutique (fig.II.18). Lorsque Frédéric Limoge commence à travailler à la boutique en 1998, Montanaro fréquente déjà ce lieu depuis quelques années<sup>82</sup>. Il contribue à mettre la *Guitarrería* en contact avec des luthiers sud-américains, comme l'Uruguayen Rodolfo Rodriguez Seijas. Son livre *Instruments à cordes hispano-américains* y est mis en vente (fig.II.19). Au-delà d'une boutique, *La Guitarrería* est un lieu de convivialité et d'habités, où résonne toujours le son d'une guitare.

Il convient également de citer les lieux de réunions privés, à l'instar de l'appartement d'Atahualpa Yupanqui, où celui-ci reçoit Montanaro un jour, « conscient qu'il a là devant lui quelqu'un de très curieux qui s'y connaissait bien »<sup>83</sup>. A partir des années 1980, Montanaro se rend aussi à plusieurs reprises dans l'appartement de José Pons, au 16 rue Descartes dans le 5<sup>e</sup> arrondissement<sup>84</sup>. D'origine argentine, José Pons accueille chez lui tous les artistes argentins, qu'ils soient musiciens, écrivains, ou peintres, lorsqu'ils sont de passage en France (A. Piazzolla, A. Yupanqui, M. Sosa...). Selon son épouse, Jacqueline Pons, jusqu'à 40 personnes pouvaient se réunir dans leur petit appartement, pour « se reposer, dîner, parler de Paris et personne n'avait à venir pour faire de la musique »<sup>85</sup>.

Pour conclure, Paris joue un rôle important pour Montanaro, tant dans le développement de son goût pour les musiques d'Amérique latine que pour l'avancée de ses recherches. Il échange beaucoup avec la diaspora latino-américaine qu'il côtoie dans la capitale et qui l'aide à préparer ses voyages. De plus, la présence de ces musiciens de toutes les nationalités lui permet de construire une vision globale, cruciale pour l'écriture de son inventaire transnational des cordophones hispano-américains. Dans le chapitre « Généralités » de son ouvrage de 2015, il reconnaît : « A bien des égards, Paris, que Gabriel Garcia Marquez aurait qualifié un jour de

---

<sup>80</sup> LA GUITARRERIA | Guitare Classique & Flamenco | Paris-France (<https://www.laguitarreriadeparis.com>, consulté le 12 mai 2024]

<sup>81</sup> Entretien avec Orlando Rojas à la *Guitarrería* à Paris, le 15/03/2024

<sup>82</sup> Entretien avec Frédéric Limoge à *La Guitarrería*, à Paris, le 15/03/2024

<sup>83</sup> Entretien avec Mireille Desideri, à Arras, 03/02/2024

<sup>84</sup> Entretien avec Delia Balaine à Paris, le 08/03/2024

<sup>85</sup> Televisión Pública argentina « *La casa de los Pons: punto de encuentro de artistas argentinos exiliados - Todos Estamos Conectados* », 2021



‘capitale de l’Amérique latine » offre encore aujourd’hui une variété de rencontres musicales inter-hispano-américaines que plus d’une métropole ‘latine’ pourrait lui envier »<sup>86</sup>.

### **II.A) 3. Apprentissage du cuatro et compositions inspirées de musiques traditionnelles argentines**

Les proches de Montanaro rencontrés dans le cadre de ce mémoire mentionnent tous son approche non académique de la guitare. Il aurait appris le répertoire folklorique latino-américain en « autodidacte », sans prendre de cours formels et sans avoir recours aux partitions, ce qui peut être mis en parallèle avec l’apprentissage populaire en Amérique latine. Il se forme par le biais de ses rencontres, en observant attentivement les techniques de jeu des autres et en se faisant expliquer ou montrer. Néanmoins, vers les années 1980-1990, il prend des cours de *cuatro* à Paris auprès du musicien vénézuélien Gabriel Castillo<sup>87</sup>. Arrivé en France après la Seconde Guerre mondiale, Castillo est joueur de *cuatro* au sein du groupe de *Los Quirpa*, aux côtés de Cesar Andrade (aux maracas) et Mario Guacarán (à la harpe), qui se produit, entre autres, à L’Escale<sup>88</sup> (fig.II.20). Bien qu’il apprécie jouer avec les autres, Montanaro fait surtout de la musique en cercle privé, car il n’aime pas se produire en public.

Inspiré par les expressions musicales d’Argentine, Montanaro commence petit à petit à composer ses propres morceaux. En 1980, il rencontre Delia Balaine (née Estrada) chez José Pons. Celle-ci dirige une collection de musique écrite aux éditions Henry Lemoine et lui propose de publier ses créations. N’ayant pas appris la musique au conservatoire, Montanaro joue d’abord d’oreille et compose oralement. Delia Balaine lui vient en aide pour la transcription sur papier, afin que ses pièces puissent être comprises et rejouées telles qu’il le souhaite. Au cours de notre entretien, celle-ci évoque la difficulté à traduire le folklore en notations, en particulier le rythme et les *rasgueados* : « et aussi parce que dans le folklore, on ne joue jamais deux fois pareil ! »<sup>89</sup>.

La collaboration avec Delia Balaine donne lieu à la publication de trois recueils de partitions au cours des années 1990 : *4 pièces du folklore Argentin, pour guitare* (1990), *Cinco imágenes argentinas, pour guitare* (1996) et *Del cantor ausente, 5 pièces pour guitares* (1999). Afin de

---

<sup>86</sup> Bruno MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains*, à compte d’auteur, 2015

<sup>87</sup> Entretien avec Michel Plisson à Paris, le 21/03/2024. Les dates de Gabriel Castillo n’ont pas été mentionnées par l’informateur et n’ont pas pu être retrouvées.

<sup>88</sup> *L’escale...*, *op. cit.* à la note 74

<sup>89</sup> Entretien avec Delia Balaine à Paris, le 08/03/2024

faire connaître les compositions de Bruno Montanaro et de vendre les partitions, certains morceaux ont été joués en concert, notamment par Gisela Melo. Quatre morceaux figurent, parmi d'autres, dans un disque sorti par Delia Balaine en 1996 et distribué par le label de musique Harmonia Mundi (fig.II.21).

Dans le texte introductif du recueil *4 pièces du folklore Argentin pour guitare* (1990), Delia Balaine explique que certaines pièces sont directement « *créées à partir d'espèces musicales argentines déterminées* » comme le *gato*, l'une des plus anciennes danses en Argentine, répertorié dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et encore pratiquée aujourd'hui<sup>90</sup>. Pendant les refrains, les hommes frappent rythmiquement le sol avec les pieds dans le « *zapateo* ». Cette particularité est insérée dans la partition du *gato* « El Achense » composé par Montanaro, ce qui indique un changement de rythme et rappelle la dimension dansée de l'expression musicale. D'autres morceaux en revanche ne correspondent pas à une forme musicale particulière mais s'inspirent plus largement des musiques du sud de l'Argentine, c'est-à-dire des provinces de Buenos Aires et de la Pampa, tels que l'*estilo* ou la *milonga*. Dans un entretien pour France Culture en 1991, Montanaro explique sa fascination et sa perplexité envers la *milonga*, qu'il considère complexe à définir tant chaque interprète y apporte sa propre contribution : « *La milonga est une chose extrêmement répétitive et en même temps très variée : c'est comme les vagues de la mer, toujours la même chose et jamais pareil* »<sup>91</sup>.

## **II. B) Le voyageur-collectionneur**

### **II.B) 1. Des séjours réguliers à travers l'Amérique latine, à la rencontre de musiciens et de luthiers**

L'investigation de Montanaro au sujet des instruments à cordes hispano-américains et sa collecte des différentes variantes existantes sur le continent ont été permises par une succession de séjours, longs et répétés, dans différents pays d'Amérique latine. Montanaro avait peur de l'avion, mais « *il avait le pied marin* »<sup>92</sup>, c'est pourquoi il voyageait toujours en cargo mixte, en partant des ports d'Anvers, de Rotterdam ou du Havre (fig.II.22). Ce mode de transport, en plus d'allonger le temps de voyage (il faut, par exemple, compter 19 jours pour arriver au Mexique), est aussi soumis aux changements d'horaires ou d'itinéraires, en fonction des

---

<sup>90</sup> Bruno MONTANARO R, *Partition - 4 pièces du folklore Argentin pour guitare*, Henry Lemoine 1990 (coll. Delia Estrada)

<sup>91</sup> « Les musiques de la pampa », *Fr. Cult.*, 1991

<sup>92</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, 03/02/2024

nécessités du trafic des marchandises. Le fait de voyager ne plaisait pas particulièrement à Montanaro, qui était surtout porté par le désir de trouver les informations qui l'intéressaient : « *Il disait toujours que si l'Argentine avait été à la place de la Belgique, cela l'aurait arrangé !* »<sup>93</sup>.

En combinant les entretiens, la correspondance avec les entreprises de voyage en cargo ainsi que les étiquettes des compagnies de transports retrouvées sur les étuis de guitare (fig.II.23), il a été possible de retracer, bien que de manière incomplète, quelques dates et destinations des séjours de Montanaro (annexe III.2). Ces voyages seraient au nombre de dix, d'une durée allant de deux mois à un an, ce que Montanaro évaluait en tout à cinq années de terrain. Il s'est principalement rendu en Argentine, en Uruguay, au Paraguay, au Mexique et en Colombie<sup>94</sup>.

Le premier voyage de Montanaro en Amérique latine remonte à 1966 : il part avec sa compagne Mireille Desideri et trois autres amies au Mexique<sup>95</sup>. Dans la capitale, ils rendent visite à leur ami Jaime Rueda, rencontré alors qu'il effectuait une thèse en géologie à l'université de Lille et sillonnent le pays en bus (fig.II.14). En 1970, Montanaro effectue un second voyage, d'une durée de trois mois, seul cette fois. Il arrive au Brésil chez des amis rencontrés pendant ses études, puis se déplace en Argentine, dans l'objectif de trouver du travail là-bas, sans succès. Entre 1975 et 1976, il part un an avec Mireille Desideri : 3 mois au Mexique, 3 mois en Colombie, puis 6 mois en Argentine. A son retour, il n'est pas réembauché par le quotidien *La Voix du Nord*, où il travaillait depuis trois ans après des études de droit. En 1979, il devient secrétaire de rédaction en charge de l'édition de Compiègne au *Courrier Picard*, poste qu'il conservera jusqu'à son départ à la retraite en 2002. Il en profite pour faire des économies au fil des mois pour pouvoir partir, et il voyagera à trois reprises dans les années 1980 : en 1984, 1986 et 1990. Après une pause de 10 ans, il reprendra les voyages dans les années 2000, une fois à la retraite : en 2000, 2002, 2004 et 2006-2007.

Ses voyages étant principalement solitaires, il n'a pas été aisé au cours de mes entretiens de recueillir des récits précis concernant les séjours de Montanaro. En ce sens, les carnets de voyage de Mireille Desideri, en 1966 puis 1975-1976 ont été très précieux afin de mieux comprendre les méthodes de recherche de Montanaro sur le terrain. Dans chaque lieu, il cherchait où écouter de la musique (par exemple dans les *peña*, cabarets argentins). Il y observait les instruments en action et en profitait pour entrer en contact avec les musiciens. Mireille témoigne de la qualité de l'accueil qui leur était réservé : « *On posait une question, et*

---

<sup>93</sup> *Ibid*

<sup>94</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, *op. cit.* à la note 2

<sup>95</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, 03/02/2024

*on nous emmenait presque là on où voulait aller. A l'époque, le tourisme était beaucoup moins développé et des Français qui s'intéressaient à leur folklore, c'était extraordinaire »<sup>96</sup>.*

Montanaro se rendait également dans les ateliers des luthiers pour échanger sur les techniques de fabrication et essayer lui-même certains instruments. La série de quatre articles sur les constructeurs de guitare dans le Rio de la Plata, publiée dans les « Cahiers de la guitare et de la musique » (1993-4, n°47, 49, 50, 52), est en grande partie basé sur des rencontres avec des luthiers argentins et uruguayens à Montevideo en 1990 (Humberto Luchinetti, Eduardo Francisco Miranda, Victor Manuel Pedemonte...). En chercheur passionné, il recueillait auprès des luthiers des informations mais aussi des échantillons de bois, en particulier chez Rodolfo Cucculelli, basé à Buenos Aires (« R. Cuccu » est inscrit sur les échantillons, fig.II.12).

Au fur et à mesure de ses voyages, Bruno Montanaro tissait de véritables réseaux amicaux sur place et les rencontres s'effectuaient dans des cadres informels, à l'occasion de fêtes ou d'*asados*<sup>97</sup>. Il arrivait qu'il retourne rendre visite à des personnes rencontrées au cours de précédents voyages (notamment à San Miguel del Estero) ou qu'il les contacte par téléphone (par exemple, entre 2009 et 2011, quand il appelle des luthiers et musiciens de chaque pays pour préparer l'écriture de son second ouvrage)<sup>98</sup>. Au sein de l'important réseau constitué par Montanaro (annexe III.1), nous pouvons distinguer plusieurs catégories de personnes. Tout d'abord, les musiciens « professionnels », de renommée internationale, que Montanaro croise à diverses occasions. Par exemple, en 1986, il rencontre chez lui le concertiste folkloriste péruvien Raúl García Zarate et reporte son accordature (p.153)<sup>99</sup>. Il est aussi en contact avec le musicien argentin Eduardo Falú, et quand il lui écrit une lettre en 1996 pour solliciter son aide en vue de la publication d'un manuscrit, il s'adresse à lui en ami (« *un artista que siempre valoré y un hombre cuyo trato amistoso sigue honrandome* »<sup>100</sup>). Il côtoie également des musiciens locaux, qui possèdent parfois un autre métier par ailleurs, notamment dans le nord-ouest de l'Argentine, dans la province de Santiago del Estero. Les carnets de Mireille Desideri mentionnent Sixto Palavicino, qui tient aussi un salon de coiffure, Miguel Simon avec qui Montanaro prend des cours de *chacarera trunca*, l'orchestre d'Amedeo Antonio Lobo ou « Cacho » Lobo et ses enfants (dont la photographie est encore à Hautecloque) ou encore

---

<sup>96</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, 03/02/2024

<sup>97</sup> Terme utilisé en Amérique latine qui peut désigner à la fois la technique de cuisson de la viande et le moment de réunion où celle-ci est consommée

<sup>98</sup> Fonds d'archives privés de B. Montanaro, non inventorié

<sup>99</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>100</sup> « *Un artiste que j'ai toujours admiré et dont le traitement amical m'honore* » (Fonds d'archives privés de B. Montanaro, non inventorié)

Elpidio Herrera, créateur de la *sacha guitarra* (photographié jouant avec Montanaro dans son 2<sup>e</sup> ouvrage, p.133<sup>101</sup>)...

## II.B) 2. *Genèse, contextes et critères d'acquisition des cordophones*

Le premier instrument collecté par Bruno Montanaro est le *requinto de guitare* (n°1), acheté le 28 août 1966 au Mexique. Montanaro acquiert ensuite plusieurs autres *requintos* au cours des voyages suivants : un *requinto de guitare* à Guadalajara en 1975 (Mexique, n°22) et un *requinto cuyano* à Mendoza en 1984 (Argentine, n°6). Nous pouvons hypothéser qu'il ait peut-être commencé par acquérir des instruments dont il pouvait jouer lui-même. Dans les années 1990 à 2000, la collection de Montanaro semble ensuite s'étoffer, avec l'achat de six instruments supplémentaires, pour aboutir à une dernière phase d'acquisition importante, dans la deuxième moitié des années 2000 (annexe III.2).

La plupart des informations quant aux contextes d'acquisition ainsi que le numéro attribué à chaque cordophone de la collection nous proviennent des deux étiquettes réalisées par Montanaro lui-même et conservées dans la caisse des instruments. Dactylographiées, celle-ci sont parfois modifiées à la main et rendent visibles certaines incertitudes. La numérotation ne suit ni un critère chronologique en termes de fabrication ou d'acquisition, ni un critère typologique. Pour un tiers des instruments qui composent la collection, le contexte d'acquisition demeure inconnu : ils ne comportent qu'une seule étiquette, avec le numéro attribué par le collecteur.

Pour ce qui est des contextes et des démarches d'acquisitions, nous pouvons distinguer diverses modalités : tout d'abord, la trouvaille fortuite, à l'instar du premier instrument (n°1). Le récit de son acquisition figure dans les carnets de Mireille Desideri : « *Il faisait une chaleur impossible. Le bus s'arrête devant un magasin qui vendait de tout (du café, des chapeaux...). Il y avait un requinto. Bruno voit ça, il sort du bus, regarde puis revient. « Vous croyez que je peux l'acheter ? ».* On lui dit oui. *Un requinto, ce n'est pas grand* »<sup>102</sup>. Dans ce cas précis, la collecte s'apparente à une découverte par hasard, à l'occasion d'un arrêt à Tamazunchale pendant un trajet de bus dans l'Etat de San Luis Potosí. La phrase interrogative de Montanaro est un marqueur de son hésitation face à la perspective d'une démarche d'acquisitions. Nous pouvons l'interpréter à la fois comme le signe d'un projet de collection encore en devenir, mais surtout d'une réflexion contingente relative à l'encombrement matériel propre à une démarche

---

<sup>101</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>102</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, 03/02/2024

de collecte au cours d'un voyage. La date et le lieu de cette acquisition ont été gravées dans le bois de l'instrument, à l'arrière du chevillier\*.

Parfois, l'acquisition s'inscrivait dans le cadre d'une recherche précise et réfléchie, menée dans des magasins de musique spécialisés. Par exemple, le *triple* (Colombie, n°3) a été acquis à Bogotà dans la boutique *El surtidor musical* le 8 novembre 1975, selon la facture encore conservée dans l'étui (fig.II.5). Montanaro s'est également rendu directement dans des ateliers de luthiers, pour se faire construire un instrument à son intention. C'est ainsi que Montanaro a fait la commande d'un *guitarrón* en 1990 auprès de la *Antigua Casa Nuñez* (hors donation). Au sein de la collection qui nous intéresse, nous remarquons le cas particulier de la *bordonúa* (n°8), construite en 2013 à Paris par l'argentin Danyel Yolis et le français Gilles Muller, à partir de plans réalisés par le luthier portoricain Martín Marrero et transmis à Montanaro en 1980. Cet instrument possède un statut hybride, étant à la fois représentatif de la *bordonúa* de Río Piedras (district de la ville de San Juan, la capitale de Porto Rico) et marqué par le savoir-faire de deux luthiers qui l'ont exécuté : « *La structure intérieure, l'épaisseur des bois, le placement en biais du sillet de chevalet et la variation dans la hauteur des éclisses sont des apports des luthiers* » (p.24)<sup>103</sup>.

Entre 1993 et 1997, Montanaro achète cinq instruments, neufs ou déjà utilisés, auprès de trois musiciens latino-américains installés ou de passage à Paris. En 1993, il acquiert un *tres* (n°5) auprès du guitariste cubain Pedro Andrés Jústiz Márquez, « Peruchín Jr. » (né en 1949, fils du pianiste Pedro Justiz Peruchín) pendant une tournée dans la capitale. Puis, en 1995 et 1996, il achète trois instruments au musicien vénézuélien Gabriel Castillo (aujourd'hui décédé) avec qui il apprenait à jouer du *cuatro*. Deux d'entre eux proviennent du Venezuela : un *cuatro* (n°11), dont Montanaro paraît contester la provenance en posant l'hypothèse d'une étiquette rapportée (« *Origine douteuse malgré l'étiquette* ») de la boutique « Salon Mixto », ainsi qu'une *bandola llanera* (n°12) du luthier Misael Montoya. Le dernier instrument acheté à Castillo provient du Mexique : il s'agit d'une *jarana jarocho* (n°2), qui serait arrivée en France en 1970 avec le ballet folklorique national mexicain, selon l'étiquette de Montanaro. Fondé en 1960 par la danseuse Silvia Lozano, le ballet a été chargé par le gouvernement mexicain de représenter le pays à l'étranger en tant qu'ambassadeur officiel de la culture. Enfin, Montanaro achète en 1998 une *bandola oriental* (n°18) au musicien vénézuélien Cristobal Soto. S'il ne se souvient pas spécifiquement de cette transaction, Cristobal Soto atteste avoir effectué régulièrement des

---

<sup>103</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

allers-retours entre la France et le Venezuela à cette époque. Par conséquent, une dizaine de musiciens latino-américains ou français installés à Paris lui demandaient de ramener des instruments spécifiques : « *il y avait encore peu de fabricants en France et je connais de bons luthiers au Venezuela* »<sup>104</sup>.

Enfin, des proches de Montanaro l'aident également à enrichir sa collection au fil du temps, comme son ami de longue date, le Mexicain Jaime Rueda Gaxiola. Vers 1985, il achète une *jarana jarocha* (n°14) pour la lui offrir, puis dix ans plus tard, une *vihuela* (n°19), toujours dans un magasin de musique dans la ville de México.

Parmi les critères guidant ces acquisitions, la recherche d'un bon son semble primer tout, notamment sur les considérations esthétiques : « *Une guitare qui aurait été vilaine mais extraordinaire au niveau du son, c'était mieux pour lui* »<sup>105</sup>. Montanaro souhaitait une certaine qualité de bois, tout particulièrement pour la table d'harmonie qui doit à la fois vibrer facilement et résister à la tension. N'étant pas particulièrement fortuné, il recherchait des instruments dont le prix soit accessible, comme en témoignent les notes de Mireille Desideri au sujet de la recherche de *tiple*, en 1975 : « *Nous allons voir pour acheter un tiple. Trop cher. On achète le tiple de Bruno dans une autre boutique* »<sup>106</sup>. Nous connaissons le prix d'acquisition de six instruments : entre 1300 et 2500 francs français pour ceux acquis auprès de musiciens latino-américains dans les années 1990 (n°2, 5, 12, 18), somme que nous pouvons évaluer entre 300 et 600 euros aujourd'hui grâce au convertisseur Insee prenant en compte l'inflation. Quant aux instruments achetés en Amérique latine, nous connaissons le prix du *requinto de tiple* (n°15) acquis en 2007, soit 180 000 pesos colombianos que Montanaro évalue lui-même à plus ou moins 90 euros.

### **II.B) 3. La volonté de donation**

Avant son décès en 2020 à l'âge de 78 ans, Montanaro élabore le souhait de léguer sa collection d'instruments à cordes, à l'exception des guitares. Au nombre de neuf, ces dernières proviennent pour la plupart d'Argentine (fabriquées par l'Antigua Casa Nuñez ou Estrada Gomez) ou d'Uruguay (fabriquée par José Batalla Freire) et sont encore aujourd'hui conservées dans sa maison à Hautecloque.

---

<sup>104</sup> Entretien avec Cristobal Soto à Paris, le 15/02/2024

<sup>105</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, 03/02/2024

<sup>106</sup> *Ibid*

Au fil du temps, il envisage plusieurs bénéficiaires pour son legs, à Paris, mais aussi en région, dans des communes qui accueillent des festivals de musique. En 2008, à la suite des relations nouées avec le musée de la Musique lors de l'exposition « Travelling Guitars » pour laquelle Montanaro avait prêté plusieurs pièces, le musée lui achète un *requinto* du Mexique (numéro d'inventaire E.2008.7.1). En 2007, à l'invitation de Delia Balaine, Montanaro participe à une édition du festival de Guitare de Barbezieux Saint-Hilaire en Charente. Ils s'en sont suivies plusieurs autres participations les années suivantes et des conférences avec exposition de quelques instruments de la collection en 2011, ce qui l'amènera à envisager la perspective d'une éventuelle donation à la mairie de Barbezieux<sup>107</sup>. Peu avant son décès, Orlando Rojas, qui travaille à *La Guitarrería*, le met également en contact avec le Musée-spectacle Musikenfête de Montoire-sur-le-Loire. Fondé en 1997, il conserve les instruments et les costumes donnés par des ensembles du monde entier ayant participé au festival de danse et musique traditionnelles qui existe dans la commune depuis 1973<sup>108</sup>.

Montanaro examine également la possibilité de faire un don à l'étranger. Il s'intéresse au Musée des Instruments de Musique (MIM) de Bruxelles, dont les collections comportent déjà quelques cordophones hispano-américains : une dizaine de *charangos*, des instruments de Colombie (*tiple*, *bandola*, *requinto*) et du Mexique (*guitarrón*, *guitare*)<sup>109</sup>. Il fait la connaissance de José Federico Samudio Falcón, attaché de la Délégation Permanente du Paraguay devant l'Unesco qui participe à des réunions statutaires, entre 2014 et 2018<sup>110</sup>. L'ambassadeur l'aide à publier un recueil de nouvelles en version bilingue français/espagnol et évoque la possibilité de créer un musée pour accueillir ses instruments à Asunción, capitale du Paraguay, mais sans que cela ne se concrétise<sup>111</sup>.

Le décès de Bruno Montanaro survient avant qu'aucune donation officielle ne soit formalisée. Dans l'attente d'une réponse de la part du Paraguay quant à leur intérêt pour la collection, cette dernière fait l'objet d'une mise dépôt au musée de la Musique de Paris. Elle est aujourd'hui proposée en donation au musée de la part de la veuve, Flor Elba Montanaro, et est en cours d'examen pour patrimonialisation éventuelle par les instances préposées.

---

<sup>107</sup> Entretien avec Delia Balaine à Paris, le 08/03/2024

<sup>108</sup> *Musikenfete musée spectacle des musiques traditionnelles à Montoire sur le Loir France* (<https://www.musikenfete.fr/>, consulté le 1 mai 2024]

<sup>109</sup> *Carmentis - Catalogue en ligne du musée des MRAH - Collection | Result*

<sup>110</sup> UNESCO Centre du patrimoine MONDIAL, *21e session de l'Assemblée générale des États parties* (<https://whc.unesco.org/fr/sessions/21GA>, consulté le 1 mai 2024]

<sup>111</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, le 03/02/2024



## II. C) Dans l'atelier du principal spécialiste des guitares hispano-américaines en France

### *II.C) 1. Un « amateur éclairé », à la marge des cercles académiques*

Au-delà de la collecte, l'intérêt de Bruno Montanaro pour les cordophones dès 1963 se mue en un véritable projet de recherche, poursuivi sur plusieurs décennies en parallèle de son emploi au *Courrier Picard*. Il développe son étude sans formation universitaire dans le domaine, en se nourrissant de ses séjours et de ses lectures. Bien qu'à la marge des cercles académiques, il devient un spécialiste des cordophones hispano-américains, ou plutôt un « amateur éclairé », selon les mots du musicien vénézuélien Cristobal Soto<sup>112</sup>. Conscient de l'ampleur du périmètre de ses recherches et de la nécessité de compléter son approche par diverses études micro-locales, Montanaro fait preuve d'honnêteté intellectuelle dans les introductions de ses deux livres. En effet, en 1983, il écrit « *l'infaillibilité n'est pas mon fort* » puis en 2015, « *j'espère avoir effectué cette tâche avec rigueur et prudence* ».

Quand il s'agit de présenter Montanaro, les termes utilisés diffèrent : « *journaliste et écrivain, mais aussi guitariste* »<sup>113</sup>, « *journaliste et chercheur* »<sup>114</sup>, « *folklorologue, guitariste* »<sup>115</sup>, « *guitariste, journaliste et écrivain* »<sup>116</sup>, « *écrivain, folkloriste et compositeur* »<sup>117</sup>... N'appartenant pas à une famille universitaire, il est difficile de lui associer une discipline scientifique, c'est pourquoi il est souvent défini par des termes génériques (« *écrivain* », « *chercheur* »), se rapportant à son emploi (« *journaliste* ») ou à sa pratique musicale (« *guitariste* », « *compositeur* »).

En complément de la collection de cordophones de Bruno Montanaro, la donation proposée par Flor Elba Montanaro comprend un fonds d'archives privées du collecteur, encore non inventorié, qui vise à éclairer la méthode d'étude de son conjoint. Un certain nombre de notes, rédigés par Bruno Montanaro pour lui-même, sont écrites en espagnol. Cela témoigne de son appropriation de la langue, qu'il parlait, selon ses proches, presque sans accent : « *Il n'a jamais pris de cours d'espagnol, c'est la musique qui lui a appris la langue, aidé par l'italien* »<sup>118</sup>.

---

<sup>112</sup> Entretien avec Cristobal Soto à Paris, le 15/02/2024

<sup>113</sup> MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines...*, op. cit. à la note 10

<sup>114</sup> Bruno MONTANARO R, « *Cahiers de la guitare et de la musique (Les). n° 48, novembre 1993* », 1993

<sup>115</sup> ASSOCIATION CORDAE-LA TALVERA, *Musiques d'Amérique latine: actes du colloque des 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn)*, Cordes, France, 1998

<sup>116</sup> MONTANARO R, *Partition - 4 pièces du folklore Argentin pour guitare...*, op. cit. à la note 90

<sup>117</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>118</sup> Entretien avec Mireille Desideri à Arras, le 03/02/2024

Après examen des quatre cartons d'archives, nous avons pu dégager trois grandes catégories de matériaux.

La première catégorie comprend l'ensemble des documents relatifs aux écrits de Montanaro. On y trouve des fiches synthétiques thématiques, parfois rangées dans des classeurs, sur deux sujets en particulier : les luthiers et les essences de bois. Parmi ce premier ensemble, se trouvent des prises de notes à partir de lectures, des brouillons propédeutiques et des versions, manuscrites et dactylographiées, de ses ouvrages. L'une de ces versions dactylographiées permet de découvrir le titre pressenti pour le premier livre de Montanaro : « *La guitare et ses dérivés dans l'Amérique espagnole* », rayé pour être remplacé à la main par « *Guitares hispano-américaines* » (fig.II.24). Le fonds d'archives comporte aussi de la correspondance, en particulier liée aux processus de publication de ses manuscrits et adressée à des maisons d'éditions, centres de recherche, musées, ou encore ambassades, en France, en Europe et en Amérique latine. Ces documents font état des divers refus auquel il doit faire face, ce qui l'amènera à opter pour une publication à compte d'auteur en 2015.

La deuxième catégorie concerne les documents relatifs aux voyages. Elle comprend des prospectus des compagnies de cargos mixtes comme Hamburg Sud, avec les itinéraires proposés et des photographies de cargos (fig.II.25). Montanaro a également conservé plusieurs courriels échangés avec des responsables de ces compagnies, qui permettent de retracer les dates de ses départs. Quelques prospectus de magasins de musique et des cartes de visites de luthiers latino-américains témoignent de ses contacts et déplacements sur place en Amérique latine. La dernière catégorie d'items identifiés à ce stade comme archives documentaires comprend divers objets liés aux instruments tels que des rosaces décoratives (fabriquées par Miguel Martinez, luthier à Ramos Mejía, dans la province de Buenos Aires en Argentine<sup>119</sup>, fig.II.26), des tourillons\* et des échantillons de bois (fig.II.12).

Ce fonds d'archives documentaires ne comporte pas de données informatives concernant le processus de collecte des instruments, ni de notes prises par Montanaro pendant ses séjours en Amérique Latine. Dans les deux sous-parties suivantes, nous nous intéresserons à deux éléments de ces archives qui nous ont paru particulièrement significatifs : les courriers aux maisons d'édition dans lesquels Montanaro défend la pertinence de son sujet de recherche et le manuscrit non publié intitulé *La guitare folklorique du Rio de la Plata*.

---

<sup>119</sup> MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines...*, op. cit. à la note 10, p.71

## II.C) 2. Un sujet d'étude original

Le périmètre des recherches de Montanaro est clair : « seuls sont pris en compte des cordophones composés, c'est-à-dire pourvus d'un manche et d'une caisse de résonance, à cordes pincées ou battues et qui interviennent dans des musiques traditionnelles profanes »<sup>120</sup>. Ce sujet d'étude semble répondre, selon lui, à une lacune du paysage de la recherche, un angle mort délaissé par la musicologie. Dans les courriers adressés aux maisons d'édition pour présenter le synopsis d'*Instruments à cordes hispano-américains* (fig.II.27)<sup>121</sup>, Montanaro définit l'originalité de sa démarche en trois points. Tout d'abord, la plupart des musicologues spécialisés sur l'Amérique latine étudient les expressions musicales, tandis que lui a décidé de se concentrer sur la dimension organologique, les instruments et les techniques de jeu. A titre d'exemple, dans *El folklore musical Argentino*, l'ethnomusicologue Isabel Aretz (1909-2005) évoque l'usage des instruments (*scordatures*, *rasgueados*) mais n'apporte presque aucune information organologique<sup>122</sup>. Le deuxième point de Montanaro concerne l'abondance de la littérature scientifique pour ce qui est des membranophones, aérophones et idiophones traditionnels, tandis qu'elle se fait plus rare au sujet des cordophones, en particulier dans le domaine de la musique profane populaire. Enfin, il insiste sur la dimension « transnationale » de son étude, qu'il souhaite la plus exhaustive possible. Il évoque également sa légitimité à aborder tel sujet, en raison de sa pratique musicale (qu'il juge indispensable) ainsi que ses années de voyages et de recherches.

Les publications qui citent l'apport de Montanaro le présentent comme un pionnier dans sa démarche. Par exemple, dans un article des « Cahiers de la guitare et de la musique », le musicologue Ricardo Zavadiwker, co-auteur avec Pinnell de *The Rioplatense Guitar*<sup>123</sup>, mentionne son travail comme la « première compilation mondiale »<sup>124</sup>. Néanmoins, la réception de ses ouvrages demeure confidentielle. La dimension technique de son ouvrage, combinée à sa position en dehors des réseaux universitaires réduisent de fait l'amplitude de son lectorat. Dans le courrier aux maisons d'édition, il circonscrit les potentiels intéressés au « monde des luthiers et des instrumentistes, celui des organo-musicologues et des historiens des faits

---

<sup>120</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>121</sup> Fonds d'archives privés de B. Montanaro, non inventorié

<sup>122</sup> Isabel ARETZ, *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Argentine, 1952

<sup>123</sup> Richard T. PINNELL, Ricardo ZAVADIVKER, *The Rioplatense guitar*, Westport, Conn., Etats-Unis d'Amérique, 1993

<sup>124</sup> Ricardo Augusto ZAVADIVKER, « Les premières représentations de guitares en Argentine », Cahiers de la guitare et de la musique (Les), n° 69, 1999

*musicaux* » (fig.II.27). A titre d'exemple, la librairie Monnier rue de Rome dans laquelle il dépose son ouvrage *Instruments à cordes hispano-américains* en a vendu 11 exemplaires depuis 2015<sup>125</sup>. Quant à *Guitares hispano-américaines*, la maison d'édition Edisud informe Montanaro dans un courrier de 2005 qu'elle s'apprête à en détruire les exemplaires à plat encore chez le relieur, compte-tenu de la « *faiblesse des ventes et du stock de livres terminés encore disponibles* »<sup>126</sup>.

### **II.C) 3. Un manuscrit non publié : « *La guitare folklorique dans le Rio de la Plata* »**

Dans le fonds d'archives déposé par la veuve Montanaro, figure un manuscrit empaqueté sur lequel est inscrit, en lettres capitales rouges et soulignées : « *Ne pas ouvrir ce paquet, dont l'original fait partie du legs au MIM* » (fig.II.28). La suite du message évoque ensuite le peu de considération de Jean-Jacques Estival, musicologue au Ministère de la Culture, qui n'aurait pas rendu à Montanaro le manuscrit que celui-ci lui avait transmis pour appuyer sa publication. Michel Plisson, qui l'avait mis en contact avec Estival, évoque au cours de notre entretien le ressentiment de Montanaro, qui déclare alors préférer se tourner vers des institutions étrangères (dont le MIM, Musée des Instruments de Musique de Bruxelles)<sup>127</sup>.

Le manuscrit en question s'intitule « *La guitare folklorique dans le Rio de la Plata* ». Cette aire géographique, comprenant l'Argentine et l'Uruguay, est sans nul doute la zone de prédilection de Bruno Montanaro, dans laquelle il s'est rendu le plus souvent et sur de plus longues durées. Il n'est pas anodin qu'Atahualpa Yupanqui, le musicien qu'il admire par-dessus tout, soit né dans la province de Buenos Aires et ait passé son enfance dans la Pampa argentine. Dans l'émission France Culture « *Les musiques de la pampa* », à laquelle il participe en 1991, la relation sensible de Montanaro à ce territoire ainsi que sa fibre poétique se révèlent. Lorsque le présentateur, Gregorio Manzur, dit : « *Il y a les nuits, dans la pampa, on voit la voûte céleste presque dans sa totalité, sans interférences* », Bruno Montanaro lui répond : « *C'est la même chose que l'herbe, mais avec des étoiles. Dans ce paysage particulier, les contacts avec les éléments se résument à deux, à peu près : la terre et le ciel, dont on ne sait pas lequel est le reflet de l'autre* »<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Information transmise par une vendeuse de la Librairie Monnier, le 15/03/2024

<sup>126</sup> Courrier d'Edisud, 5/04/2005 (Fonds d'archives privés de Bruno Montanaro, non inventorié)

<sup>127</sup> Entretien avec Michel Plisson à Paris, le 21/03/2024

<sup>128</sup> *Les musiques de la pampa...*, op. cit. à la note 91

Déposé le 11 avril 1994 à la Société des Gens de Lettres de France, ce manuscrit n'a jamais été publié<sup>129</sup>. Une fois encore, les courriers adressés aux maisons d'édition permettent de découvrir le contenu et l'organisation de l'ouvrage (fig.II.29). Nous nous intéresserons principalement à la première partie « Histoire et technique d'exécution » dans laquelle Montanaro retrace l'histoire de la guitare dans le Rio de la Plata, car la seconde partie (« Organologie, Luthiers ») a probablement largement nourri les articles sur la lutherie du Rio de la Plata publiés dans les « Cahiers de la Guitare et de la Musique » entre 1993 et 1994.

Conformément à la volonté de l'auteur, nous n'avons pas ouvert le manuscrit. En revanche, nous en avons retrouvé les feuillets préparatoires dans le fonds d'archives, que nous avons croisées avec d'autres sources bibliographiques. Ce manuscrit nous a paru aborder des aspects manquants dans les deux autres ouvrages publiés par Montanaro. En tant qu'étude micro-locale, il s'agit d'un exemple concret qui permet de mieux appréhender le processus de construction de la culture musicale *criollo* comme représentative de l'identité nationale. En effet, entre 1880 et 1914, environ 3 millions d'Européens émigrent en Argentine, dépassant quantitativement les 2 millions qui y vivaient déjà<sup>130</sup>. Les grandes villes deviennent plus cosmopolites et européanisées. Cette immigration suscite diverses réactions chez les *criollos*, qui se regroupent autour des valeurs traditionnelles, à savoir la figure du *gaucho*, le cheval et la musique. Dans ses écrits préparatoires, Montanaro évoque l'importance de la publication de *El Gaucho Martín Fierro*, un poème épique de José Hernández (1872) : « *Son succès donne le signal littéraire d'un mouvement d'idées et de sensibilisation traditionaliste dont découlera un peu plus tard l'intérêt pour le folklore, en particulier musical. L'argentinité s'y affirme à travers les valeurs rurales du gaucho et elle s'y affirme d'autant plus qu'arrive bientôt une immigration massive qui pourrait la compromettre* »<sup>131</sup>.

Dans la première moitié du XXe siècle, différents acteurs font la promotion et revitalisent les genres musicaux populaires, en particulier du Nord-Ouest du pays (provinces de Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Jujuy), en considérant que cette musique a préservé les traditions andines et espagnoles coloniales<sup>132</sup>. Avec l'aide du gouvernement, des folkloristes comme Carlos Vega (1956-1998) ou Isabel Aretz (1909-2005) étudient et recueillent ces musiques. Dans les villes, des clubs et des agences gouvernementales organisent des événements pour

---

<sup>129</sup> Fonds d'archives privées de Bruno Montanaro (non inventorié)

<sup>130</sup> Oscar CHAMOSA, *The Argentine folklore movement: sugar elites, criollo workers, and the politics of cultural nationalism, 1900-1955*, Tucson, Etats-Unis d'Amérique, 2010

<sup>131</sup> Fonds d'archives privées de Bruno Montanaro (non inventorié)

<sup>132</sup> CHAMOSA, *The Argentine folklore movement...*, *op. cit.* à la note 130

promouvoir le folklore (spectacles, festivals...), qui commence également à être enseigné dans les écoles. Les élites régionales, dont les propriétaires de plantations qui emploient les paysans *criollos*, jouent également un rôle dans la promotion du folklore, car ils y voient un moyen de défendre leurs intérêts économiques au niveau national<sup>133</sup>. Enfin, les producteurs et musiciens participent à la popularisation d'un genre basé sur la musique créole rurale : ils cultivent et réinterprètent des éléments des cultures locales pour une audience urbaine, majoritairement de descendance européenne<sup>134</sup>. Dans ses brouillons préparatoires, Montanaro évoque cette transition : « *La production strictement folklorique en matière de musique s'arrête d'un coup, plus ou moins entre 1914 et 1920. Le chant populaire pluriel et anonyme s'affaiblit et apparaissent à cette époque les premiers musiciens folkloristes* »<sup>135</sup>, parmi lesquels, Atahualpa Yupanqui (1908-1992).

Un autre aspect exploré par Montanaro dans son manuscrit *La guitare folklorique du Rio de la Plata* concerne la tension entre d'une part, la fixation des musiques populaires (mélodie, rythme, harmonie), entraînée par l'intérêt pour le folklore et d'autre part, une créativité continue à l'intérieur de ce cadre. Cela rejoint la notion de tradition : « *une structure d'ensemble, qui tolère et favorise une forme de créativité* »<sup>136</sup>. L'exemple des *payadores*, en Argentine et en Uruguay, en est une illustration. Les *payadas* sont des duels d'improvisations en vers chantés sur la base d'une mélodie stéréotypée<sup>137</sup>. Des questions sont adressées au *payador*, auxquels celui-ci doit répondre ou qu'il peut éluder, sans jamais se tromper. Montanaro assiste à plusieurs spectacles de *payadores* (fig. II. 30). Son admiration transparait dans ses mots à leur égard : « *Les payadores en général ne sont jamais courts. Ce sont des gens très vifs, un peu comme des chats qui ne se laissent jamais enfermer* »<sup>138</sup>.

### **PARTIE III : Etude et valorisation des instruments, du livre au musée**

Si elle était inscrite à l'inventaire du musée de la Musique, la collection Montanaro permettrait d'enrichir le fonds Amériques. Elle pourrait faire l'objet d'une mise en exposition au sein du parcours permanent, à l'occasion du réaménagement de l'espace « Musiques du monde ». Ce projet pose néanmoins la nécessité d'une contextualisation historiographique des

---

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Fonds d'archives privées de Bruno Montanaro (non inventorié)

<sup>136</sup> Pierre BONTE et alii, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, France, 1991

<sup>137</sup> MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines...*, *op. cit.* à la note 10

<sup>138</sup> *Les musiques de la pampa...*, *op. cit.* à la note 91

outils théoriques mobilisés par Montanaro, afin de déterminer le récit dans lequel inscrire ses instruments. De plus, l'entrée d'un instrument au musée mobilise des enjeux d'esthétisation et de réactivation qu'il conviendra d'examiner. A la lumière de ces considérations, nous essayerons de proposer à la réflexion une proposition muséographique argumentée.

### **III.A) Contextualisation historiographique des outils théoriques de Montanaro**

#### **III.A) 1. *Etudier le « folklore » de manière « transnationale »***

Dans ses écrits, Montanaro revendique s'intéresser au « monde du folklore »<sup>139</sup>. La discipline naît en Europe, à l'aube du XIXe siècle, lorsque les productions populaires commencent à être considérées dignes d'intérêt académique, sous l'influence du mouvement romantique et en opposition au rationalisme des Lumières. Le terme « folklore » - étymologiquement, « savoir du peuple » -, est forgé par le britannique W. S. Thomas en 1846 pour remplacer l'expression « antiquités populaires »<sup>140</sup>. A la fin du XIXe siècle, la théorie des « survivances », au cœur des travaux folkloriques, considère les traditions populaires comme des « débris de civilisations mortes enclavés dans une civilisation vivante » (Andrew Lang)<sup>141</sup>. C'est le 4<sup>e</sup> type de discontinuité culturelle, conçu par Lévi-Strauss : lorsque deux cultures coexistent dans le même espace et dans le même temps, mais que l'une postule l'archaïsme de l'autre<sup>142</sup>.

La démarche de Montanaro semble présenter des caractéristiques de l'approche folkloriste. En effet, il recherche, dans les instruments étudiés, les archaïsmes qui subsisteraient dans leur fabrication ou leur usage (*rasgueados, scordatures*). Ces survivances sont également traquées par les folkloristes dans plusieurs pays d'Amérique Latine dans les années 1940-1950<sup>143</sup>, à l'instar de Carlos Vega (1898-1966), pionnier du recensement musicologique du folklore argentin, et Isabel Aretz (1909-2005), folkloriste et ethnologue qui travaille dans plusieurs pays de la région (Argentine, Mexique, Venezuela...). Montanaro s'appuie sur leurs travaux dans ses ouvrages, notamment lorsqu'il reproduit les accordatures relevées sur le terrain par Aretz<sup>144</sup>. Les archives montrent qu'il a lu attentivement les écrits de Carlos Vega, dont il relève des citations comme : « *Le propre du folklore, c'est la survivance : accordatures distinctes de*

---

<sup>139</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>140</sup> Encyclopædia UNIVERSALIS, FOLKLORE (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/folklore/>, consulté le 6 mai 2024]

<sup>141</sup> BONTE et alii, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie...*, op. cit. à la note 136

<sup>142</sup> UNIVERSALIS, FOLKLORE..., op. cit. à la note 140

<sup>143</sup> GOMES, *Nueva Canción...*, op. cit. à la note 64

<sup>144</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

*l'habituelle pour la guitare, jeu rasgueado de la main droite, cajoneo de la guitare* » (Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, 1944).

Au moment où la discipline du folklore décline en Europe au profit de l'ethnomusicologie, - notamment avec la création, en 1929, du département d'Ethnomusicologie par Schaeffner au Musée Ethnographique du Trocadéro -, la démarche folkloriste de Bruno Montanaro peut paraître anachronique. En effet, il ne se réclame pas du courant de l'ethnomusicologie. Dans l'introduction de son deuxième livre, il établit la distinction entre « *le monde du folklore* » et celui de l'ethnologie qui s'intéresse, à ses yeux, à l'étude des communautés indiennes et marginalisées<sup>145</sup>. De plus, dans sa recherche, Bruno Montanaro ne se concentre que sur l'un des trois volets du champ de l'ethnomusicologie - « *les instruments ou l'organologie musicale (facture, accordage, jeu et emploi)* » -, et n'accorde que peu d'attention à la « *musique comme fait social (usages, fonctions, représentations)* » ou à la « *systématique musicale (timbre, rythme, échelle, mode et forme)* »<sup>146</sup>. Sur un brouillon retrouvées dans les archives privées de Montanaro, celui-ci a écrit : « *Socialement parlant : qui sont les joueurs ? Hommes, femmes ? Jeunes, vieillards, responsables divers d'une communauté particulière ? J'ignore à quel point ces questions sont pertinentes* »<sup>147</sup>. Ces interrogations sur la pertinence d'étudier la distribution sociologique des musiciens viennent renforcer l'idée selon laquelle la musique en tant que fait social attire moins son attention que l'instrument lui-même, qui le passionne à titre personnel. Ainsi, au cours des entretiens menés dans le cadre de cette étude, ses proches l'ont décrit à plusieurs reprises comme un « fou des guitares »<sup>148</sup>.

Si la démarche de Montanaro fait écho à celle des folkloristes, elle ne s'inscrit pas dans une visée nationaliste. En Europe comme en Amérique latine, au XIXe et au XXe siècle, le développement de l'étude du folklore et la collecte des traditions populaires siècle sont liés à la construction d'une identité nationale. En Argentine, par exemple, les projets de recensements musicologiques dans les années 1940 sont promus et soutenus financièrement par le gouvernement<sup>149</sup>. Dans le cas de Montanaro, il faut souligner qu'il n'est pas à la recherche d'« antiquités nationales », mais de survivances, dans les instruments et leur usage en Amérique latine, d'aspects qui n'existent désormais plus chez les exemplaires qui se trouvent en Europe.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> BONTE et alii, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie...*, op. cit. à la note 136

<sup>147</sup> Fonds d'archives privées Bruno Montanaro (non inventorié)

<sup>148</sup> Entretiens avec Mireille Desideri à Arras, le 03/02/2024 et avec Flor Elba Montanaro à Hautelocque, le 04/02/2024

<sup>149</sup> CHAMOSA, *The Argentine folklore movement...*, op. cit. à la note 130



L'ambition de son étude est « transnationale » : selon lui, « *Les Etats hispano-américains n'entretiennent pas entre eux des liens suffisants pour promouvoir des projets transnationaux de cette nature* » (fig.II.27). Or, la première publication de Montanaro en 1983 s'inscrit dans le climat d'universalité de l'après-guerre, où se développe le courant historiographique de l'histoire mondiale. En adoptant l'échelle du monde, les chercheurs tentent de sortir d'une vision patriotique et ethnocentrée afin de mieux appréhender les phénomènes historiques<sup>150</sup>. Entre le premier et le second ouvrage de Montanaro (2015), la perspective « transnationale » s'impose comme nouvelle « sensibilité » dans la manière d'étudier ces phénomènes. Elle se démarque de l'histoire mondiale par une attention accrue portée aux liens, au-delà d'une simple juxtaposition des récits nationaux<sup>151</sup>.

Parmi les racines de l'histoire transnationale, se trouve la méthode comparative, qui connaît un essor dans les années 1980 et à laquelle les écrits de Montanaro semblent faire écho, à certains égards. Définie par l'historien français Marc Bloch dans les années 1920-1930, la méthode comparative consiste, selon ses propres mots, à « *rechercher, afin de les expliquer, les ressemblances et les dissemblances qu'offrent des séries de nature analogue, empruntées à des milieux sociaux différents* »<sup>152</sup>. Ces milieux sociaux peuvent être distants dans l'espace et le temps, ou bien voisins et contemporains, « *soumis dans leur développement (...) à l'action des mêmes grandes causes, et remontant, partiellement du moins, à une origine commune* »<sup>153</sup>. Cette méthode implique des connaissances encyclopédiques à la fois précises et étendues. Or, dans ses recherches, Montanaro compare, à partir d'origines communes, le développement différencié des cordophones dans différentes régions d'Amérique latine, qui sont des milieux sociaux voisins et contemporains. Son premier ouvrage (1983), organisé par types d'instruments, transcende les frontières nationales et s'attache tout particulièrement à mettre en évidence les ressemblances et dissemblances entre les variantes.

Le courant de l'histoire transnationale se développe dans les années 1990, d'abord aux Etats-Unis puis en Europe, contre les méthodes comme celle de l'histoire comparative, « *jugés trop rigides dans le choix des unités de recherche et dans leur jonction avec cadre national* »<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> Chloé MAUREL, « Introduction générale », dans *Manuel d'histoire globale*, Paris, 2014 (Collection U), p. 5-6

<sup>151</sup> Heinz-Gerhard HAUPT, « Une nouvelle sensibilité : la perspective "transnationale". Une note critique », *Cah. Jaurès*, 200, 2, 2011, p. 173-180

<sup>152</sup> Chloé MAUREL, « Chapitre 1 - L'histoire comparée et l'histoire universelle », dans *Manuel d'histoire globale*, Paris, 2014 (Collection U), p. 9-18

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> HAUPT, *Une nouvelle sensibilité : la perspective « transnationale »...*, *op. cit.* à la note 151

Ce courant historiographique se fonde sur la remise en cause du prisme des frontières étatiques et combine les analyses à plusieurs échelles, du local au global. Les objets d'étude sont appréhendés dans leur caractère mouvement : « *c'est l'historien qui se déplace et suit les objets qu'il étudie* »<sup>155</sup>. De manière analogue, Montanaro fait référence à plusieurs niveaux, lorsqu'il analyse l'aire de diffusion de chaque cordophone : locale (dans une zone d'un pays), nationale, régionale (entre plusieurs Etats) ou internationale. Son ouvrage de 2015 est organisé par pays ou régions, à l'instar des chapitres dédiés aux Llanos ou à l'Altiplano. Cependant, il s'intéresse moins aux circulations internationales qui vont au-delà des échanges entre pays transfrontaliers. Ainsi, il détaille peu les destins du *charango*, de la *vihuela* et du *cuatro*, trois instruments parmi les plus diffusés en Amérique latine mais aussi dans le reste du monde, via la diaspora.

### **III.A) 2. Les notions de « transculturation », « métissage » et « créolisation »**

Dans quel récit inscrire cette collection aujourd'hui ? Quels termes employer dans des cartels explicatifs, dans la perspective d'une exposition ? Dans ses écrits, Montanaro a recours à un certain nombre de concepts afin de caractériser les cordophones hispano-américains, qu'il n'accompagne pas toujours de leur définition. Nous tenterons de recontextualiser chacun d'entre eux dans leur courant intellectuel, tout en nous interrogeant sur leur pertinence.

Dans la conclusion de son premier ouvrage, Montanaro met en relief l'inscription de ses instruments à la croisée de différentes cultures : « *Ces cordophones, par le seul fait qu'ils ont été modifiés -créés – en Amérique, doivent être considérés comme **métis**. Originaires d'Europe, certes, et notamment d'Espagne puisque les Indiens ne connaissaient pas les instruments à cordes, mais adaptés à des exigences et joués par des gens qui ne sont déjà plus Espagnols, car il s'agit à la fois de **transculturation** (l'Espagne en Amérique) et d'**acculturation** (le monde indien au contact de l'Espagne)* »<sup>156</sup>.

Le concept d'« acculturation », utilisé par Montanaro, est défini par l'anthropologue américain Robert Redfield (1897-1958) en 1935 et repris par de nombreux chercheurs nord-américains, afin de désigner les « *processus complexes de contact culturel au travers desquels des sociétés ou des groupes sociaux assimilent ou se voient imposer des traits ou des ensembles de traits provenant d'autres sociétés* »<sup>157</sup>. Ce concept a été réfuté par certains chercheurs qui le

---

<sup>155</sup> Chloé MAUREL, « Chapitre 4 - L'histoire transnationale, connectée, croisée, partagée... », dans *Manuel d'histoire globale*, Paris, 2014 (Collection U), p. 79-92

<sup>156</sup> MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines...*, *op. cit.* à la note 10

<sup>157</sup> BONTE et alii, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie...*, *op. cit.* à la note 136

considèrent eurocentriste et voient dans le terme « s'assimiler » un synonyme de « se civiliser ». L'historiographie récente restaure une forme d'agentivité aux colonisés en parlant plutôt « d'assimilation sélective ». Ainsi, l'enseignement de la musique européenne aux populations autochtones aurait oscillé entre « *imposition des schémas harmoniques européens* » et « *assimilation sélective par les communautés amérindiennes* »<sup>158</sup>. Le concept d'« acculturation » a aussi été critiqué pour ne considérer le changement que dans une direction (une culture en assimile une autre) et par conséquent, pour oblitérer les phénomènes d'interaction. Dans *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), l'anthropologue cubain Fernando Ortiz (1881-1969) introduit la notion de « transculturation », afin de remplacer celle « d'acculturation » jugée imparfaite pour traduire les phases de transition d'une culture à l'autre. Ce nouveau terme prend en compte la perte ou le déracinement partiel d'une culture pour les différentes parties impliquées, appelée « déculturation », ainsi que le mélange résultant du contact, générant un phénomène de « néoculturation »<sup>159</sup>.

En raison de l'histoire des termes « acculturation » et « transculturation », leur utilisation consécutive par Montanaro paraît contradictoire. Dans sa phrase, il semblerait que « transculturation » renvoie simplement à l'idée de transplantation d'un milieu socio-culturel sur un autre continent - « (*L'Espagne en Amérique*) » - et non pas au sens plus complexe développé par Ortiz. Quant au terme « acculturation », comme nous l'avons vu, il ne traduit que l'assimilation du monde indien au contact de l'Espagne, sans rien dire du processus de projection réciproque.

Montanaro qualifie également les cordophones de « métis ». La notion de « métissage culturel » est à utiliser avec prudence, comme le rappelle l'historien Serge Gruzinski<sup>160</sup>. Non seulement il s'agit d'un terme imprécis, mais il est souvent perçu comme avant tout biologique, résultat du croisement de deux groupes qui seraient ethniquement distincts. Or, ni les « ethnies », ni les « cultures » ne sont des entités « pures » aux contours figés, qui passeraient, au moment du métissage, de « l'homogène à l'hétérogène », avec toutes les connotations négatives d'impureté, de contamination ou de désordre que cela implique. Néanmoins, il s'agit de reconnaître que le métissage est une dynamique fondamentale qui existe depuis toujours et que la circulation accélérée des êtres et des choses constitue peu à peu une « planète métisse »<sup>161</sup>. Cette notion permet de dépasser les catégories ethnocentrées et de penser

---

<sup>158</sup> NAPOLITANO, *Transatlantic Cartographies of Popular Music in the Americas...*, op. cit. à la note 29

<sup>159</sup> José Luis BENDICHO BEREID, « Fernando Ortiz and the Transatlantic Exchange », *Transatl. Cult.*, s. d.

<sup>160</sup> Serge GRUZINSKI, MUSEE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC, *Planète métisse*., Paris, France, 2008

<sup>161</sup> *Ibid.*

l'intermédiaire, « les interstices sans noms ». « *Un objet métis est une œuvre sur laquelle se lisent la rencontre et le choc des civilisations* »<sup>162</sup> : les cordophones correspondent bien à cette définition, fruit de la rencontre entre des instruments venus d'Europe et l'ingéniosité et le savoir-faire des populations locales, amérindiennes puis métis. Dans le récit de cette américanisation des instruments ibériques, il convient d'éviter l'écueil du diffusionnisme, « *c'est-à-dire l'étude des modalités de diffusion dans le monde entier des objets produits en Occident* »<sup>163</sup>. Il ne faut pas oublier que la musique ibérique résulte elle-même de métissages celtique, arabe, juif, tsigane...<sup>164</sup>.

Dans son second ouvrage, Montanaro parle de « *cordophones créoles* » plutôt que « *métis* »<sup>165</sup>. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, le terme espagnol « *criollo* » désigne les personnes nées sur le continent américain, dans les territoires colonisés, de parents européens ou leurs descendants<sup>166</sup>. Le mot se francise au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'adjectif « *créole* » renvoie d'abord aux langues qui sont apparues dans les colonies sur base lexicale française, puis désigne une catégorie d'idiomes recouvrant l'ensemble des langues nées en contextes coloniaux. Ensuite, ce terme est étendu au domaine social et culturel, via l'expression « *cultures créoles* » qui est « *le résultat de processus de mise en contact de populations d'origines différentes et d'apparition de formes culturelles nouvelles* »<sup>167</sup>. Dans les années 1990, le penseur martiniquais Edouard Glissant (1928-2011), crée le néologisme « *créolisation* », qui décrit le processus de mise en contact de plusieurs éléments de cultures distinctes dans un endroit du monde, « *avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments* »<sup>168</sup>. Glissant insiste sur cette valeur ajoutée de l'« *imprévisibilité* », qui distinguerait la créolisation du métissage, dont on pourrait prévoir le résultat. Il renvoie à la connotation biologique du terme de métissage, en établissant une comparaison avec le métissage de plantes par boutures, dont il serait possible d'anticiper les mélanges générés<sup>169</sup>. L'extrême diversité des cordophones hispano-américains, parfois à partir d'un même instrument d'origine ibérique, semble illustrer ce caractère inédit de la créolisation.

---

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> VENAYRE, SINGARAVELOU, *Le magasin du monde...*, *op. cit.* à la note 8

<sup>164</sup> BERNARD, *Genèse des musiques d'Amérique latine...*, *op. cit.* à la note 15

<sup>165</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, *op. cit.* à la note 2

<sup>166</sup> BONTE et alii, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie...*, *op. cit.* à la note 136

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Créolisation* (<http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>, consulté le 6 mai 2024]

<sup>169</sup> *Ibid.*

A la lumière de cette recontextualisation historiographique, les termes qu'il nous semble pertinent de retenir afin de raconter le développement des cordophones en variantes sur le continent américain sont les notions de « transculturation » (perte partielle des cultures antérieures et création par le mélange de nouveaux phénomènes) et de « créolisation » (mise en contact de plusieurs éléments de cultures distincts, avec pour résultante une donnée nouvelle totalement imprévisible).

### **III.B) Muséfier l'instrument: enjeux d'esthétisation et de réactivation**

#### ***III.B) 1. Apparences et esthétiques de la collection Montanaro***

L'une des particularités d'un instrument de musique est qu'il peut être à la fois objet d'art et d'usage, apprécié pour ses qualités esthétique et acoustique. Ce sont souvent les instruments de belle facture qui ont été conservés à travers le temps en tant que pièces de collection, à l'instar des guitares à 5 chœurs italiennes du début du XVII<sup>e</sup> siècle, aux matériaux exotiques et aux sublimes ouvertures découpées dans du parchemin<sup>170</sup>. Lorsqu'un instrument est patrimonialisé et placé derrière une vitrine, il se présente au regard dans sa matérialité et ses caractéristiques visuelles.

Si on considère la collection Montanaro, le critère du « bon son », fondamental pour les luthiers et les musiciens, est l'élément qui prime aux yeux du collecteur. A propos de son *tiple* de Colombie (n°3), Montanaro écrit : « *la facture est élémentaire mais le son excellent (...)* L'absence d'ornementation a longtemps été la norme. Les *tiple rustiques, sans fileterie ni ornementation aucune, sont devenus plus rares* »<sup>171</sup>. De cette priorité donnée aux qualités acoustiques, découle un ensemble où se côtoient des pièces de factures diverses. Plusieurs interrogations se poseront, inévitablement, au moment de la sélection des instruments à exposer : un choix priorisant les œuvres plus anciennes et artisanales, plutôt que celles issues du commerce récent plus standardisé ? une exposition visant à valoriser les instruments de facture simple mais de bonne qualité acoustique, ou bien privilégiant ceux enrichis de polychromies ou d'ornementations ? Pour nous aider dans la réflexion, nous commencerons par analyser les caractéristiques visuelles et esthétiques des instruments de la collection.

En premier lieu, la diversité morphologique de ces cordophones contemporains rompt avec le modèle de la guitare classique. Leurs silhouettes parfois étonnantes ont été précédemment

---

<sup>170</sup> EVANS et alii, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock...*, op. cit. à la note 9

<sup>171</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

décrites lors de leur présentation (cf partie I.B). La longueur de certains instruments – 1 mètre pour la guitare (n°21) et la *bordonúa* (n°9) – est contrebalancée par la petitesse d'autres modèles – 70 cm pour le *tiple* de Porto Rico (n°10). Certains cordophones, en particulier du Mexique, sont frappants par leur épaisseur, qui est d'environ 15 cm pour la *huapanguera* (N°7) ou la *vihuela* (n°19). D'autres se caractérisent par leur largeur, à l'instar du *tres* (n°5) de Cuba (34 cm). Dans la sélection des pièces, il s'agira de représenter au mieux cette diversité morphologique, fruit des innovations organologiques successives.

Le choix des essences de bois pour la fabrication des instruments peut être dicté par des considérations diverses : disponibilité, prix, robustesse, stabilité, flexibilité, résonance, légèreté...mais aussi des critères parfois esthétiques. Parmi les instruments de la collection, plusieurs modèles présentent de beaux jeux de polychromie, grâce à une juxtaposition d'essences claires et foncées. Selon Montanaro, dans la lutherie traditionnelle des Llanos colombo-vénézuéliens, les cordophones sont ornementés de cette manière au niveau de la touche et du secteur de la table frappé<sup>172</sup>. Provenant de cette zone, la *bandola llanera* (n°12) comporte un placage en marqueterie avec 5 essences de couleurs différentes tandis que la touche du *cuatro* (n°20) est ornementée selon un motif en damier alternant les essences claires et foncées. Dans une logique similaire, les instruments du luthier Hector Rivera à Porto Rico (n°4, 9, 10) sont fabriqués par l'association d'essences de bois brun foncé (*caoba* ou acajou pour la caisse, *maga* pour la touche et le chevalet) et d'autres beige plus claires (*yagrumo hembra* pour la table d'harmonie). Ces bois sont utilisés pour fabriquer tous les instruments de l'île (*cuatro*, *tiple*, *bordonúa*), ce qui crée une parenté esthétique mais aussi en termes de timbre, selon Montanaro : « *Il est paradoxal que des instruments aussi dissemblables dégagent une même impression auditive* »<sup>173</sup>. Enfin, la couleur des instruments peut aussi être artificiellement modifiée, par le vernis, la teinture ou la peinture. Ainsi, plusieurs exemplaires de la collection (n°1, 6, 13, 20) sont teints en noirs, au niveau du fond de la caisse ou des éclisses.

Certaines ornementsations, sur la table d'harmonie, le chevalet ou encore le chevillier, rappellent d'anciens instruments ibériques. Par exemple, les joints de bord de table et de bord de caisse, recouverts d'une baguette de bois clair marquée à intervalles réguliers de touches brunes, peuvent donner l'illusion d'un motif en pistagne\*, communément utilisé autrefois dans la facture instrumentale baroque du XVIIe siècle<sup>174</sup>. On peut l'observer sur les instruments de

---

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> BRUGUIÈRE, *Vihuela de Cocula...*, *op. cit.* à la note 41

Porto Rico (n°4, 9, 10) et sur la *vihuela* du Mexique (n°20). D'autre part, les chevalets de plusieurs cordophones de la région Huastèque au Mexique (la *jarana jarocho* n°2 et la *huapanguera* n°7) sont affublés de « moustaches ». Ces prolongations de formes sinueuses renforcent la table et rappellent celles des guitares du XVIIe siècle. Quant aux sculptures sur le chevillier, elles perdurent longtemps en Argentine et peuvent être vues comme des réminiscences des guitares espagnoles du début du XXe siècle<sup>175</sup>. Le chevillier excavé de la guitare d'Argentine (n°21) est le seul de la collection à être sculpté, selon des motifs végétaux stylisés.

Lorsque Torres standardise la guitare au milieu du XIXe siècle, « *il dépouille l'instrument de toute décoration superflue en faveur d'une simple rosace et d'un minimum d'incrustations et de filets de bordures* »<sup>176</sup>. Une partie de la collection de Montanaro, de facture récente et industrielle, reflète ce type d'ornementation minimaliste : six instruments sont ornés de rosaces en marqueterie et de fileterie sur le pourtour de la table. Néanmoins, la collection compte aussi des modèles ruraux plus artisanaux, parmi lesquels la *jarana jarocho* (n°2), datée de la 1<sup>ère</sup> moitié du XXe siècle, est un exemplaire tout à fait remarquable. Cet instrument présente plusieurs traits caractéristiques de la fabrication mexicaine traditionnelle, tels que son décors pyrogravé en forme de fleurs stylisées, qui se répand sur le pourtour de la bouche et de la table d'harmonie. L'autre *jarana jarocho* (n°14) de la collection, de la marque Estrada, achetée au début des années 1980, permet de montrer les différences de facture entre un modèle du commerce ou rural : « *les moustaches du chevalet sont réduites ou inexistantes, la fileterie remplace la pyrogravure et les dispositifs mécaniques ont éliminé les chevilles\* en bois* ». <sup>177</sup>

En raison de leur utilisation, une partie des instruments de la collection Montanaro présentent des traces d'usure : sur la touche, en raison de la pression des doigts sur les cordes, sur la table d'harmonie, là où les cordes sont battues, sur les éclisses ou le fonds de la caisse en raison des impacts qui surviennent lors du maniement de l'instrument... C'est pourquoi plusieurs instruments sont protégés de diverses manières, plus ou moins esthétiques : les tables d'harmonie des *requinto* cuyano (n°6) et du Mexique (n°22) sont couvertes de matière plastique argentée et celle de la *huapanguera* (n°7) d'un film plastique scotché. Les *cuatro* (n°11, 20) et les guitares, instruments dont jouait Montanaro, sont particulièrement marqués de traces d'usages (vernis écaillé, impacts...). Ces imperfections peuvent questionner de prime abord

---

<sup>175</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

<sup>176</sup> EVANS et alii, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock...*, op. cit. à la note 9

<sup>177</sup> MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains...*, op. cit. à la note 2

dans une présentation plutôt typologique, mais elles deviennent tout à fait impactantes dans une mise en exposition axée sur la dimension de collecte personnelle ou d'évocation d'une patrimonialisation de l'immatériel. Dans ce contexte, cela leur confère une plus-value au-delà de l'appréciation purement visuelle et peut susciter chez le visiteur une réponse émotionnelle.

Pour résumer, nous tâcherons donc d'exposer la collection dans sa diversité, en variant les époques de fabrication et les types de factures. Les instruments de facture élémentaire ou présentant des traces d'usage seront privilégiés dans le cadre d'une vitrine liée à la figure du collectionneur. En revanche, les cordophones dont les décorations font écho aux anciennes guitares ibériques, à des modes de fabrications locale ou industrielle, permettront d'illustrer l'histoire et le développement de la lutherie sur le continent américain.

### **III.B) 2. Réactivation des instruments : jouer ou ne pas jouer ?**

Le rôle d'un musée de la Musique est double : conserver les instruments, mais aussi leur mémoire sonore. Serait-il possible et pertinent de continuer à jouer des instruments de la collection Montanaro, s'ils étaient patrimonialisés ?

Un certain nombre d'arguments pourrait faire pencher en faveur d'une réponse positive. En effet, la plupart sont des objets contemporains, de bonne facture, qui ont été sélectionnés pour la qualité de leur son. Malgré quelques traces d'usure et des cordes manquantes à remplacer (n°1, 3, 22), les instruments présentent un état de conservation globalement bon. Un cas de figure à part serait la *jarana jarocho* (n°2), le plus ancien objet de l'ensemble, qui ferait exception car des fissures témoignent de sa fragilité, ainsi que d'anciennes restaurations.

Maintenir un cordophone en état de jeu ou non n'est cependant pas une décision anodine, qui ne peut reposer uniquement sur son état de conservation dans un instant T : « *Conserver temporairement ou à long terme l'instrument à cordes en état de jeu induit de facto une importante contrainte mécanique par la présence de cordes fortement tendues (...) Rien ne permet d'affirmer que l'absence de cette tension, sur des objets originellement conçus pour y résister, ne les met pas dans un état de déséquilibre mécanique susceptible de les endommager* »<sup>178</sup>. La réponse doit se faire au cas par cas, à la lumière des analyses scientifiques et en restant en cohérence avec la déontologie de conservation-restauration, qui postule que toutes les interventions apportées se doivent d'être réversibles.

---

<sup>178</sup> Victor ALMANZA *et alii*, « Conserver l'instrument de musique en état de jeu : contraintes d'origine et origines des contraintes mécaniques au sein de l'instrument de musique à cordes », *Technè Sci. Au Serv. L'histoire L'art Préservation Biens Cult.*, 50, 2020, p. 63-71



Il s'agit d'être prudent afin de remplir les missions muséales de conservation et de transmission aux générations futures. Cela est d'autant plus important que plusieurs instruments de la collection ne sont aujourd'hui pas représentés dans les collections muséales publiques françaises. On pourra privilégier la mise en jeu des instruments dont plusieurs exemplaires figurent dans la collection Montanaro (*cuatro* colombo-vénézuélien, *bordonúa*, *jarana jarocho*, *requinto* de guitare du Mexique), ou celles du musée de la Musique (*vihuela* du Mexique, guitare d'Argentine). La fabrication d'instruments fac-similés pourrait également être envisagée, comme cela a été effectué au musée de la Musique pour une *vihuela de mano* du XVI<sup>e</sup> siècle, dont les exemplaires sont très rares (n° d'inventaire de l'original : E.0748. Fac-similé : F.18). Cela donne lieu à de véritables projets de recherche, afin de se rapprocher au plus proche des pratiques et des matériaux de l'instrument copié, ce qui pourrait également enrichir la base de données du musée sur la fabrication de ces cordophones. Enfin, afin de conserver sur le long terme leur mémoire sonore, des enregistrements pourront être envisagés au cours de la campagne audiovisuelle qui a lieu tous les deux ans au musée de la Musique pour renouveler le visio-guide<sup>179</sup>. Ces supports pourraient aussi permettre au visiteur d'observer l'instrument en jeu et en particulier la technique des *rasgueados*.

De nombreux événements sont l'occasion de donner à entendre les instruments dans l'enceinte du musée de la Musique : démonstrations quotidiennes dans le parcours du musée, « concerts-promenades » sur une thématique spécifique, « salons du musée » pour mettre en valeur un instrument de la collection, « secrets d'instruments » sous forme de conférence-concert... Le musée est déjà en contact avec plusieurs musiciens de la scène latino-américaine à Paris, comme Cristobal Soto (harpe *llanera*, *cuatro*), Julio Portilla (*charango*) ou Augusto de Alencar (*cuatro*). Ils pourraient intervenir dans le cadre des événements précédemment cités, en jouant leurs propres instruments, ceux du musée ou les fac-similés. A titre d'exemple, Cristobal Soto a participé au « secret d'instrument » qui a eu lieu le 6 avril 2024 autour de la *harpa llanera*.

Au-delà de ces musiciens identifiés, qui serait considéré légitime à utiliser ces instruments ? Les cordophones peuvent-ils être détournés par des musiciens contemporains, afin d'utiliser leur matière sonore ou pour jouer un autre répertoire que celui que Montanaro leur associe dans ses publications ? Par exemple, au Museo Azzarini, ouvert en 1985 à Buenos Aires, des musiciens de la scène contemporaine sont invités à imprimer de nouvelles « mémoires

---

<sup>179</sup> Entretien avec Delphine de Bethmann à Paris, le 07/05/2024

sonores » sur les instruments de la collection qui proviennent de toutes les régions du monde. Il s'agit d'un parti pris de « re-sémantisation » des instruments, tout en veillant à dédier un temps pour contextualiser l'instrument au moment de sa réactivation, en dialogue avec les communautés d'origine<sup>180</sup>.

Pour les instruments qui nous intéressent, la réponse n'est pas évidente, en raison de l'esprit du collectionneur qui les a réunis. En effet, les entretiens avec les proches de Montanaro nous ont permis de mieux cerner ses goûts : il est décrit comme un « puriste » du folklore, qui apprécie peu les créations qui s'en éloignent<sup>181</sup>. A titre d'exemple, Delia Balaine évoque Juan Falú, neveu d'Eduardo Falú : après l'instauration de la dictature militaire en Argentine, il vit plusieurs années au Brésil et s'imbibait de la musique du pays. Selon elle, Montanaro n'appréciait pas la musique de Juan Falú, qui « s'éloigne de la tradition en s'ouvrant à d'autres inspirations musicales »<sup>182</sup>. Cela expliquerait pourquoi il évoque si peu les usages contemporains de ces instruments, bien que les détournements du répertoire traditionnel aient bien lieu. La chanteuse et compositrice mexicaine Zeiba Kuicani en est une illustration (fig.II.31). Elle mêle le rap avec la musique *jarocho* de la côte de Veracruz, au son d'une *jarana jarocho*. Les textes contestataires de ses chansons évoquent les luttes sociales dans le Mexique contemporain. Programmée le 8 et 9 juin 2024 pour un concert au musée du quai Branly – Jacques Chirac, elle jouera avec le groupe La Mala Malta, qui s'accompagnent d'instruments traditionnels du Mexique (la guitarra *leona* du Veracruz), voire préhispaniques (*teponaztli*, percussion d'origine mésoaméricaine) ou d'autres régions d'Amérique latine (*cajón* du Pérou)<sup>183</sup>.

Pour conclure, avant de valider tout projet de réactivation, il s'agit toujours de répondre à plusieurs questions d'éthique et de politique muséale, résumées par le conservateur du patrimoine Alexandre Girard-Muscagorry : « *Que veut-on recréer ou susciter en jouant les instruments de musées ? Un son "authentique", forcément impossible à retrouver ? Un vivier sonore pour la création contemporaine ? Surtout, est-ce que le projet artistique pensé autour de l'instrument justifie les risques pris vis-à-vis de sa conservation matérielle ?* »<sup>184</sup>.

---

<sup>180</sup> Facundo BINDA, « *Intervención e Interacción de/Con Los Instrumentos Del Museo Azzarini : Experiencias Sonoras Desde La Luthería* », dans 2023

<sup>181</sup> Entretien avec Orlando Rojas à Paris, le 15/03/2024

<sup>182</sup> Entretien avec Delia Balaine à Paris, le 08/03/2024

<sup>183</sup> Zeiba Kuicani y La Mala Mata ([https://www.quaibrantly.fr/fr/liste-des-evenements-lies?tx\\_mqbcalendar\\_relatedevent%5Bcontroller%5D=Event&tx\\_mqbcalendar\\_relatedevent%5Bevent%5D=39975&cHash=bbd9282976a44025e1a30e1275330c08](https://www.quaibrantly.fr/fr/liste-des-evenements-lies?tx_mqbcalendar_relatedevent%5Bcontroller%5D=Event&tx_mqbcalendar_relatedevent%5Bevent%5D=39975&cHash=bbd9282976a44025e1a30e1275330c08), consulté le le 9 mai 2024]

<sup>184</sup> « La musique au musée », *Hommes Migr.*, 1340, 1, 2023, p. 190-194

### **III.C) Imaginer la collection au musée de la Musique : proposition de présentation muséographique**

#### ***III.C) 1. Les collections Amériques du musée et le projet de refonte***

Après transfert à l'Etat des collections du musée instrumental du Conservatoire de musique (fondé en 1864), le musée de la Musique ouvre en 1997. Depuis la refonte en 2008, deux salles intitulées « Musiques du Monde » et situées à la fin du parcours permanent sont dédiées aux instruments non-européens. Le prisme utilisé pour le regroupement est géo-ethnique, soutendus par des problématiques anthropologiques ou musicales. Cette organisation des collections effectuées il y a 16 ans est aujourd'hui problématique à plusieurs égards, et ne transmet plus au visiteur le message scientifique souhaité. En premier lieu, leur localisation, coupés du parcours chronologique, dans une salle isolée des instruments européens, crée une sensation d'altérité, et invisibilise les circulations entre cultures que ces instruments mettent pourtant en lumière. Le primat des catégories géo-ethniques s'effectue également au détriment des contextes historiques et du caractère évolutif des objets, notamment sous les effets de la colonisation ou de la mondialisation.

Afin de remédier à ces écueils, la refonte en cours du musée de la Musique s'inspire du courant historiographique de l'histoire globale (Pierre Singaravelou, Serge Gruzinski...) mais aussi d'Edouard Glissant, à l'origine du concept du Tout-Monde. Des musées pionniers servent également de guides, à l'instar du Metropolitan Museum of Art (MET) et sa nouvelle galerie chronologique sans découpage géographique « The Art of Music Through Time » (2019), qui montre comment les instruments ont été créés, simultanément, à travers le monde<sup>185</sup>. Dans ce projet de refonte, l'orientation générale est d'abandonner la prétention d'une histoire exhaustive de la musique, pour aller vers des archipels de micro-narrations, centrées autour d'objets à la biographie singulière. Il s'agira bien évidemment de mieux interconnecter les collections européennes et non-européennes, en montrant comment les cultures musicales ont été façonnées par les branchements et les processus de créolisation.

Dans ce cadre, la présentation muséographique des collections Amériques sera à repenser. Depuis les années 1990s, l'enrichissement du fonds provenant de cette région du monde constitue l'un des axes majeurs de la politique d'acquisition du musée, amorcé par le

---

<sup>185</sup> *The Art of Music: A New Narrative for Musical Instruments at The Met* (<https://www3.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/musical-instruments/art-of-music>, consulté le 10 mai 2024]

conservateur du patrimoine Philippe Bruguière. Neuf cordophones composés issus de sept pays d'Amérique Latine font déjà partie des collections du musée (fig.II.32). Trois d'entre eux ne sont pas représentés dans la collection Montanaro, ce qui permettrait une complémentarité des deux fonds : un *guitarrón* du Mexique (E.992.5.1), un *cavaquinho* d'Uruguay (E.1671) et un *charango* de Bolivie (E.2000.2.1). Au-delà des cordophones, une *harpa llanera* du Venezuela (E.2011.11.1), une harpe diatonique du Paraguay (E.2020.5.1) et une marimba diatonique *k'ojom* du Guatemala (E.2015.3.1) ont également récemment enrichi l'inventaire du musée de la Musique. Aujourd'hui, une trentaine d'objets proviennent des Amériques (Etats-Unis et Canada exclus), contre 5 500 d'Europe, 800 d'Asie, 500 d'Afrique et 13 d'Océanie<sup>186</sup>.

L'actuelle vitrine Amériques est centrée sur le thème des « Syncrétismes musicaux engendrés par l'esclavage et la colonisation » (fig.II.33). Des instruments d'origine préhispanique sont présentés aux côtés des cordophones fabriqués à partir de la conquête, afin d'évoquer les syncrétismes musicaux, sans toutefois en rendre intelligible les processus.

### **III.C) 2. Vitrine n°1 : Bruno Montanaro, une vie à collecter des instruments à cordes hispano-américain**

Parmi la typologie de vitrines envisagées pour sa refonte, l'équipe du musée de la Musique souhaite apporter des ressources sur les trajectoires variées, complexes et parfois violentes des collections, à travers des portraits de collectionneurs. Il s'agit de raconter la biographie des objets et de retracer les « histoires de mains » qui expliquent leur présence devant nous aujourd'hui. En raison de l'importance de communiquer sur la provenance des collections, nous envisageons une vitrine autour de la figure de Bruno Montanaro (annexe IV.1). Décédé en 2020, c'était un collectionneur contemporain, qui ferait un bon contrepoint aux autres portraits envisagés, qui ont majoritairement vécu au XIXe siècle (Victor Schoelcher, Sourindro Mohun Tagore...). De plus, il nous a semblé que ce personnage d'amateur, qui cultive sa passion jusqu'au bout, sans être particulièrement fortuné ni célèbre, pouvait permettre l'identification du public. Enfin, sa curiosité fait écho à la vogue pour les musiques d'inspiration traditionnelle d'Amérique latine, qui a marqué une génération.

Le premier élément de cette vitrine sera la diffusion d'un morceau du chanteur et guitariste argentin Atahualpa Yupanqui (par exemple « *Los ejes de mi carreta* » ou « *El payador*

---

<sup>186</sup> *Carte des collections* ([https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/carte-des-collections.aspx?\\_lg=fr-FR](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/carte-des-collections.aspx?_lg=fr-FR), consulté le 10 mai 2024]

*perseguido* »). La découverte de sa musique a été le point de départ de l'intérêt de Montanaro pour les cordophones hispano-américains. Ce dispositif sonore permet de raconter cette histoire personnelle en donnant à entendre cet artiste Argentin qui l'a tellement touché émotionnellement. Dans l'optique d'un musée multisensoriel et sensible, il nous a semblé pertinent d'introduire la vitrine par cet échantillon musical. Il pourra prendre la forme d'une douche sonore activée par détecteur de mouvement ou en posant la main sur la vitrine (comme pour la réserve des instruments du musée du quai-Branly Jacques-Chirac). Au musée de la Musique, les visites conférencières compliquent la diffusion sonore dans l'espace permanent, mais cette idée peut être compatible avec les visio-guides du musée et permettre une meilleure autonomie de l'écoute pendant la déambulation. On pourra prendre soin de placer dans la vitrine une pochette de vinyle, de sorte que l'on ait l'impression de faire jouer le disque.

Une photo du collectionneur, une guitare entre les mains, paraît essentielle afin de le présenter et d'illustrer sa pratique musicale. Dans cette proposition muséographique, nous insérons un cliché pris par Mireille Desideri, qui pourra être accompagné d'une brève biographie. Ses voyages, l'extensivité (non exhaustive) de sa curiosité et les longues distances parcourues au cours de sa vie, pourront être évoqués à l'aide d'une carte d'Amérique latine. Nous y ferions figurer les pays étudiés dans ses publications, ainsi que les pays de provenance des instruments de sa collection, selon deux codes graphiques différents. Les itinéraires de trajets en cargo mixte dont nous avons connaissance seront dessinés sur la carte, rappelant le temps long dans lequel s'inscrivaient les voyages de Montanaro. Enfin, des étuis de guitare emportés lors de ses voyages peuvent représenter de précieux témoignages de ses circulations, grâce aux autocollants comportant les dates et destinations. Il serait possible d'exposer l'étui (fig.II.14), figurant dans la donation actuelle et emporté lors du 1<sup>er</sup> voyage de 1966 au Mexique, mais il serait plus judicieux de lui préférer un autre étui, encore à Hauteclouque, en meilleur état de conservation (fig.II.23). De plus, il comporte des étiquettes mentionnant une plus grande variété de destinations et leur état de vieillissement différencié met en évidence la notion de voyages effectués tout au long d'une vie.

Nous pourrions également envisager la reconstitution de l'accrochage des cordophones à Hauteclouque, qui étaient suspendus à une barre en bois horizontale à l'aide de cordes et de crochets (fig.II.34). Les étiquettes réalisées par Montanaro seront laissées apparentes. Nous ne présenterons pas l'entièreté de la collection de cette manière, mais seulement un échantillon d'environ trois instruments, qui font référence à l'histoire des acquisitions ou à la pratique musicale du collecteur. Par exemple, le *requinto* de guitare du Mexique (n°1), le premier

instrument acquis, peut représenter les prémisses de la collection. Nous y ajouterons le *triple* (n°3), de facture élémentaire mais choisi pour la qualité du son, et un *cuatro* (n°11) présentant des traces d'usure au niveau de la touche.

Si cette vitrine devenait permanente, il faudra veiller à renouveler régulièrement les étiquettes et les pochettes de vinyle qui ne supporteront pas l'exposition sur le long terme. Elle pourrait également être envisagée de manière temporaire, afin de marquer le début de la présentation de la collection Montanaro au musée.

### **III.C) 3. *Vitrine n°2 : Des lers cordophones sur le continent américain à leur créolisation***

Dans la vitrine consécutive, nous proposons d'illustrer le processus de créolisation des instruments ibériques sur le continent américain (annexe IV.2). Nous souhaitons mettre en exergue les circulations et emprunts qui se poursuivent au-delà de la conquête et des indépendances. La vitrine des aérophones au Metropolitan Museum of Art constitue l'une des sources d'inspiration pour notre scénographie, dans laquelle divers instruments à vents se déploient selon une composition rayonnante autour d'une conque marine (fig.II.35). Ce mode d'organisation permet d'évoquer, à partir d'un objet initial, les multiples variantes, inédites et imprévisibles, qui peuvent se développer.

Nous placerons au centre de cette vitrine quatre cordophones construits en Espagne, entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Le musée de la Musique conserve l'un des rares exemplaires de *vihuela de mano* au monde (E.0748), que nous souhaitons mettre en valeur car cela fait partie des premiers instruments emportés par les conquistadores. En revanche, nous ne pourrions pas présenter de guitares à 4 chœurs ibériques du XVI<sup>e</sup> siècle, parce qu'il n'en existerait plus d'exemplaire connu<sup>187</sup>. Nous exposerons également une guitare à 5 chœurs construite au XVII<sup>e</sup> siècle par un luthier à Madrid et offerte par la reine d'Espagne à un chanteur (E.2088). La facture luxueuse de cet instrument, dont la table est incrustée de cœurs en ivoire et d'arabesques en ébène, ne reflète malheureusement pas la dimension populaire de la guitare en Espagne, mais les instruments de prix ont eu tendance à être plus souvent conservés. Nous y ajouterons une *bandurria* espagnole plus tardive, fabriquée en 1760 par le luthier Nicolas Duclos à Barcelone (E.2007.19.1). Enfin, une guitare construite en 1882 à Séville par le luthier Antonio de Torres

---

<sup>187</sup> EVANS et alii, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock...*, op. cit. à la note 9

(E.990.7.1) viendra compléter ce panorama de cordophones ibériques, dont les modèles ont tous circulés sur le territoire américain et servi d'inspiration pour de nouvelles variantes.

Sept cordophones hispano-américains seront placés en cercle autour, en prenant soin dans leur sélection de varier les tailles, morphologies, factures, états de conservation et pays d'origine. Dans la mesure du possible, il s'agira de les placer à proximité de l'instrument ibérique dont ils seraient les descendants, selon Montanaro et les chercheurs sur lesquels il s'appuie. Par exemple, le *cuatro* des Llanos, la *jarana jarocho* et la *vihuela* du Mexique seront rapprochés de la guitare ibérique du XVIIe siècle, la *bandola andina* de la *bandurria* espagnole et la guitare d'Argentine, de celle de Torres. Les échos au niveau de la morphologie, du nombre de chœurs ou encore de l'ornementation, nous paraissent un moyen efficace afin d'illustrer ces hypothèses de filiation. Dans l'exemple suggéré, nous avons intégré deux instruments du musée de la Musique : le *charango* (E.2000.2.1), l'un des cordophones hispano-américains les plus iconiques, qu'il nous a semblé important d'ajouter, et la *vihuela* de Cocula (E.2018.5.1), en raison de sa facture polychrome et des joints de bord de sa table, qui rappellent les motifs en pistagne des guitares ibériques du XVIIe.

Aujourd'hui trop rare dans l'espace des « Musiques du Monde », de l'iconographie contextuelle pourra être ajoutée en relation avec les instruments de la vitrine. Plusieurs choix s'offrent à nous : documents historiques ou ethnographiques, œuvres d'art, pochettes de disques... Au fur et à mesure de l'élaboration de ce projet d'étude, nous avons croisé plusieurs œuvres artistiques intégrant la représentation des cordophones hispano-américains, en particulier dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XXe siècle. Par exemple, une photographie prise au Venezuela par l'artiste colombien Leo Matiz montrant un ensemble de *cuatros*, pourrait permettre de raconter l'histoire de cet instrument, à cheval entre la Colombie et le Venezuela<sup>188</sup> (fig.II.36). L'étude de la représentation des cordophones hispano-américains dans les arts permettrait de mieux appréhender leurs significations symbolique, culturelle et sociale. Ainsi, sous l'objectif de la photographe italienne Tina Modotti, une cartouchière, une faucille et une guitare deviennent le symbole le symbole d'un pays en lutte, au lendemain de la Révolution Mexicaine (1910-1920)<sup>189</sup> (fig.II.37).

---

<sup>188</sup> Leila MAKARIUS, Jorge COMETTI, *La musica en la fotografia de grandes maestros latinoamericanos : Martin Chambi, Pierre Verger y Leo Matiz*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernandez Blanco, Buenos Aires, Argentine, 2014

<sup>189</sup> Isabel TEJEDA MARTIN, *Tina Modotti: L'oeil de la révolution [exposition, Paris, Jeu de paume, du 13 février au 26 mai 2024]*, Paris, France, 2024

## CONCLUSION

Du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, l'histoire des cordophones hispano-américains, mise en relation avec celle de leurs cousins ibériques, permet de mettre l'accent sur les circulations, les processus de transculturation et de créolisation, au cœur de l'invention musicale.

Au carrefour des mondes, ces instruments démontrent la pertinence de s'affranchir d'une classification géo-ethnique, afin de mieux mettre en valeur leur caractère évolutif et dynamique. Cette histoire singulière aurait toute sa place au sein de « l'archipel de récits », que souhaite créer l'équipe de conservation du musée de la Musique, au terme de la refonte. Ces cordophones, aux formes inédites et aux factures diverses, pourraient faire l'objet d'un affichage puissant, à la fois esthétique, sensible et historicisé. Une vitrine dédiée au collecteur permettrait de raconter la provenance de ce corpus d'objets, si étroitement lié à l'histoire d'une passion musicale et à une dynamique de recherche 'folklorique'. Enfin, la vitalité de ces instruments contemporains, dont l'échelle de diffusion varie du local au global, pourrait être rendue sensible grâce à leur réactivation et à l'intervention de musiciens de la scène latino-américaine à Paris.

Centrée sur la collection, son histoire et son éventuelle mise en exposition, ce mémoire d'étude n'a pas pu pas traiter en détails certaines facettes des cordophones hispano-américains. L'étude de leur représentation dans les arts, de la photographie à la caricature, en passant par les fresques murales, pourrait ouvrir un nouveau sujet. Les réinventions contemporaines dans l'usage de ces instruments, illustrées par la musique de la chanteuse mexicaine Zeiba Zuicani (fig.II.31), pourraient, elles aussi, faire l'objet d'une attention particulière.



## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Publications de Bruno Montanaro :**

MONTANARO R 1983 : Bruno MONTANARO R, *Guitares hispano-américaines*, Edisud, Aix-en-Provence, France, 1983.

MONTANARO R 1990 : Bruno MONTANARO R, *Partition - 4 pièces du folklore Argentin pour guitare*, Henry Lemoine, 1990 (coll. Delia Estrada)].

MONTANARO R 1993 : Bruno MONTANARO R, « « *Les constructeurs de guitares dans le Rio de la Plata* », *Cahiers de la guitare et de la musique (Les)*. n ° 47, septembre 1993 ».

MONTANARO R 1994 : Bruno MONTANARO R, « « *Les constructeurs argentins des origines jusqu'en 1950* », *Cahiers de la guitare et de la musique (Les)*. n ° 50, avril 1994 ».

MONTANARO R. 2015 : Bruno MONTANARO R., *Instruments à cordes hispano-américains*, à compte d'auteur, 2015.

### **Ouvrages :**

ARETZ 1952 : Isabel ARETZ, *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Argentine, 1952.

ASSOCIATION CORDAE-LA TALVERA 1998 : ASSOCIATION CORDAE-LA TALVERA, *Musiques d'Amérique latine: actes du colloque des 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn)*, Cordes, France, 1998.

BENAT TACHOT, GRUZINSKI 2002 : Louise BENAT TACHOT, Serge GRUZINSKI (éd.), *Passeurs culturels: mécanismes de métissage*, Paris, France, 2002.

BERNAND 2013 : Carmen BERNAND, *Genèse des musiques d'Amérique latine: passion, subversion et déraison*, Paris, France, 2013.

BONTE *et alii* 1991 : Pierre BONTE, Michel IZARD, Marion ABELES, Philippe DESCOLA, Jean-Pierre DIGARD, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, France, 1991.

CHAMOSA 2010 : Oscar CHAMOSA, *The Argentine folklore movement: sugar elites, criollo workers, and the politics of cultural nationalism, 1900-1955*, Tucson, Etats-Unis d'Amérique, 2010.

EVANS *et alii* 1979 : Tom EVANS, Mary Anne EVANS, Jean-Dominique BRIERE, Claude LEFEVRE, *Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock: musique, histoire, facture, artistes*, Paris, France, 1979.

GRUZINSKI, MUSEE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC 2008 : Serge GRUZINSKI, MUSEE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC, *Planète métisse*, Paris, France, 2008.

MAUREL 2014 : Chloé MAUREL, *Manuel d'histoire globale*, Paris, 2014 (Collection U).

PERDOMO ESCOBAR 1963 : José Ignacio PERDOMO ESCOBAR, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Colombie, 1963.

PINNELL, ZAVADIVKER 1993 : Richard T. PINNELL, Ricardo ZAVADIVKER, *The Rioplatense guitar*, Westport, Conn., Etats-Unis d'Amérique, 1993.

VENAYRE, SINGARAVELOU 2022 : Sylvain VENAYRE, Pierre SINGARAVELOU, *Le magasin du monde: la mondialisation par les objets du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, France, 2022.

### **Catalogues d'exposition :**

MAKARIUS, COMETTI 2014 : Leila MAKARIUS, Jorge COMETTI, *La musica en la fotografia de grandes maestros latinoamericanos : Martin Chambi, Pierre Verger y Leo Matiz*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernandez Blanco, Buenos Aires, Argentine, 2014.

TEJEDA MARTIN 2024 : Isabel TEJEDA MARTIN, *Tina Modotti: L'oeil de la révolution [exposition, Paris, Jeu de paume, du 13 février au 26 mai 2024]*, Paris, France, 2024.

### **Articles en ligne et articles de périodiques :**

ALMANZA *et alii* 2020 : Victor ALMANZA, Stéphane VAIEDELICH, Vincent PLACET, Scott COGAN, Emmanuel FOLTETE, Stéphane SERFATY, Sandie LE CONTE, « Conserver l'instrument de musique en état de jeu : contraintes d'origine et origines des contraintes mécaniques au sein de l'instrument de musique à cordes », *Technè Sci. Au Serv. L'histoire L'art Préservation Biens Cult.*, 50, p. 63-71.

BENDICHO BEREID s. d. : José Luis BENDICHO BEREID, « Fernando Ortiz and the Transatlantic Exchange », *Transatl. Cult.*

BINDA 2023 : Facundo BINDA, « *Intervención e Interacción de/Con Los Instrumentos Del Museo Azzarini : Experiencias Sonoras Desde La Luthería* » [<https://cimcim.mini.icom.museum/la-conservacion-de-patrimonio-musical-en-museos-e-instituciones-de-america-latina-y-el-caribe-10-12-july-2023>].

BRUGUIERE s. d. : Philippe BRUGUIERE, *Vihuela de Cocula* (<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/1092770/vihuela-de-cocula>, consulté le le 30 mars 2024).

DEHAIL 2019 : Judith DEHAIL, « De la classification scientifique des instruments de musique. Le rôle du musée dans le développement de l'organologie », *Rev. Anthropol. Connaiss.*, 13, 3, p. 781-792.

FLECHET 2019 : Anaïs FLECHET, « *Le boom culturel latino-américain* », *Révolution et terreur en Amérique latine | lhistoire.fr* (<https://www.lhistoire.fr/parution/mensuel-465>, consulté le le 15 février 2024).

GOMES 2021 : Caio GOMES, *Nueva Canción* (<https://transatlantic-cultures.org/landing/as-relacoes-transnacionais-na-historia-da-nueva-cancion-latino-americana>, consulté le le 7 avril 2024).

GONZALEZ 1988 : Francisco GONZALEZ, « *Cahiers de la guitare et de la musique (Les). n ° 25, janvier 1988* », 25, p. 20-22.

HAUPT 2011 : Heinz-Gerhard HAUPT, « Une nouvelle sensibilité : la perspective “transnationale”. Une note critique », *Cah. Jaurès*, 200, 2, p. 173-180.

LAMORE 1992 : Jean LAMORE, « Transculturation : naissance d’un mot », dans Fulvio CACCIA, Jean-Michel LACROIX (éd.), *Métamorphoses d’une utopie*, Paris, 1992 (Monde anglophone), p. 43-48.

NAPOLITANO 2019 : Marcos NAPOLITANO, « Transatlantic Cartographies of Popular Music in the Americas », *Transatl. Cult.*

PLISSON 2001 : Michel PLISSON, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d’Amérique latine », *Cah. D’ethnomusicologie Anciennement Cah. Musiques Tradit.*, 13, p. 23-54.

SCHAFFER 1994 : Raymond Murray SCHAFFER, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Vt., Etats-Unis d’Amérique, 1994.

UNIVERSALIS s. d. : Encyclopædia UNIVERSALIS, *FOLKLORE* (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/folklore/>, consulté le le 6 mai 2024).

VAYSSIERE 1994 : Pierre VAYSSIERE, « Les trois modèles historiques de l’Amérique « latine » », *Caravelle Cah. Monde Hisp. Luso-Brés.*, 62, 1, p. 193-209.

2023 : « La musique au musée », *Hommes & Migrations*, 1340, 1, p. 190-194.

## Sitographie :

*Carmentis - Catalogue en ligne du musée des MRAH - Collection | Result* ([https://carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/moduleBottomContextFunctionBar.bottomNavigator.back&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox\\_3x4&sp=12&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=0](https://carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/moduleBottomContextFunctionBar.bottomNavigator.back&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=12&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=0), consulté le le 1 mai 2024].

*Carte des collections du musée de la musique* ([https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/carte-des-collections.aspx?\\_lg=fr-FR](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/carte-des-collections.aspx?_lg=fr-FR), consulté le le 10 mai 2024).

*Collection des arts du Tout-Monde | Musée des beaux-arts de Montréal* (<https://www.mbam.qc.ca/fr/collections/arts-du-tout-monde/>, consulté le le 10 mai 2024].

*Créolisation* (<http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>, consulté le le 6 mai 2024).

*LA GUITARRERIA | Guitare Classique & Flamenco | Paris-France*

(<https://www.laguitarrieriadeparis.com>, consulté le le 12 mai 2024).

*Musikenfete musée spectacle des musiques traditionnelles à Montoire sur le Loir France*

(<https://www.musikenfete.fr/>, consulté le le 1 mai 2024).

THE ART OF MUSIC s. d. : *The Art of Music: A New Narrative for Musical Instruments at The Met* (<https://www3.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/musical-instruments/art-of-music>, consulté le le 10 mai 2024).

*UNESCO - Le boléro, identité, émotion et poésie en chanson* (<https://ich.unesco.org/fr/RL/le-bolero-identite-emotion-et-poesie-en-chanson-01990>, consulté le le 30 mars 2024).

*UNESCO - Le Mariachi, musique à cordes, chant et trompette*

(<https://ich.unesco.org/fr/RL/le-mariachi-musique-a-cordes-chant-et-trompette-00575>, consulté le le 30 mars 2024).

*Zeiba Kuicani y La Mala Mata* ([https://www.quaibrantly.fr/fr/liste-des-evenements-lies?tx\\_mqbcalendar\\_relatedevent%5Bcontroller%5D=Event&tx\\_mqbcalendar\\_relatedevent%5Bevent%5D=39975&cHash=bbd9282976a44025e1a30e1275330c08](https://www.quaibrantly.fr/fr/liste-des-evenements-lies?tx_mqbcalendar_relatedevent%5Bcontroller%5D=Event&tx_mqbcalendar_relatedevent%5Bevent%5D=39975&cHash=bbd9282976a44025e1a30e1275330c08), consulté le le 9 mai 2024).

### **Sources primaires :**

Documents sur le réaménagement du musée de la Musique

Dossiers d'acquisition du musée de la Musique

Fonds d'archives privées Bruno Montanaro (non inventorié)