

# «Piva piva l'oli d'uliva»

## Sur le processus de redécouverte et de relance de la piva au Tessin

Andrea Jacot Descombes

### Introduction

Cet article a pour but de résumer les éléments principaux de mon enquête autour du processus de redécouverte d'un type de cornemuse appelée *piva ticinese*, dans le canton du Tessin, partie méridionale et italophone de la Suisse. L'enquête s'est déroulée du mois d'octobre 2007 jusqu'au mois d'avril 2009 et a donné lieu à un mémoire de Master que j'ai défendu avec succès le 16 juin 2010. À travers les prochains paragraphes, j'aimerais donc revenir sur la problématique, la méthodologie d'enquête utilisée et les résultats obtenus.

### 1 Problématique d'enquête, cadre théorique et méthodologie d'enquête

À partir des années '80, Ilario Garbani, instituteur d'école primaire au Tessin, décide de relancer le jeu d'une cornemuse qu'il avait appelée *piva ticinese* et qui semblait être diffusée dans certaines vallées du canton du Tessin à partir de 1600 jusqu'en 1899.

En effet, de nombreux témoignages oraux (devinettes, mode de dire, expression en patois, etc.) et différentes sources iconographiques (fresques dans des églises, sur les murs de maisons privées et publiques), présents dans les vallées autour de Locarno (Vallemaggia, Centovalli, Val Onsernone), semblaient montrer que, dans le passé, un instrument appelé *piva*, appartenant à la famille ethnomusicologique des instruments à vent et à sac (ou à réservoir d'air), était effectivement présent.

Le témoignage décisif qui a poussé Ilario Garbani, déjà beaucoup engagé dans des processus de relance des dites « traditions populaires de la région des vallées de Locarno », a été la découverte, vers 1975, d'un chalumeau de cornemuse à Sonogno, par Franco Patà, neveu de Cherubino Patà, peintre assez connu dans la région de Locarno. Au début, ce chalumeau avait été classé comme étant une flûte jusqu'à l'arrivée de l'ethnomusicologue Pietro Bianchi et de la chanteuse populaire Mireille Ben, qui ont montré qu'il s'agissait effectivement d'un chalumeau de cornemuse.

La présence de cornemuses dans la région comprenant le Tessin et le Nord de l'Italie n'était pas quelque chose de nouveau. Tout le monde connaissait le *baghèt*, une cornemuse diffusée dans les vallées de Bergame et relancée à partir du 1970 par Valter Biella, un chercheur, musicien et artisan de la région. Cependant, le chalumeau découvert au Tessin présentait différents éléments qui le distinguaient du chalumeau classique du *baghèt*. La différence la plus importante était l'absence du trou de jeu postérieur qui dans le *baghèt* était normalement joué avec le pouce de la main gauche. En plus, le chalumeau de Sonogno présentait une décoration, faite par des anneaux en métal entre chaque trou de jeu, qui n'avait jamais été vue ailleurs. À partir de ces observations, commence à prendre forme l'idée que ce chalumeau aurait fait partie d'un type de cornemuse pas encore découvert: la dite *piva ticinese*.

Le chalumeau de Sonogno est daté et radiographié (par Pietro Bianchi) et dessiné (par Valter Biella avec la participation de Gabriele Giottonini). Ensuite, les différents chercheurs ayant participé à la découverte, prennent des chemins différents.

Pietro Bianchi demande à Urs Klauser, artisan et musicien suisse-allemand ayant déjà reconstruit différents types de cornemuses provenant surtout du Moyen-Âge, de tenter la reconstruction de la *piva ticinese*, en se basant sur les dessins du chalumeau de Sonogno et sur des sources iconographiques. C'est ainsi que les trois premiers exemplaires de *piva ticinese* arriveront dans le Canton. Mireille Ben, demandera la reconstruction du chalumeau, quelques années après, à Claude Roméro, un artisan de Toulouse. Valter Biella se consacrera aux travaux de relance du *baghèt*.

Ilario Garbani entre en contact avec la *piva ticinese* seulement quelques années après, grâce à la connaissance de Pietro Bianchi. Tout de suite, il demande un instrument à Urs Klauser et il commence à méditer sur la possibilité de relancer le jeu de l'instrument. Il apprend ainsi à construire des cornemuses grâce

à la connaissance de Valter Biella et fréquente des cours de jeu de *baghèt* offerts, à l'époque, par l'Ecole Populaire de la Valle Verzasca dirigée par Gabriele Giottonini. Après quelques années, il décide de fonder sa propre école de musique et de construire ses propres instruments.

Grâce à son activité de didacticien, devenue fondamentale après la fermeture en 1992 de l'école de Giottonini, il a formé environ 150 musiciens jouant aujourd'hui dans l'ensemble du territoire cantonal.

Mon enquête de mémoire, se proposait – au début – d'étudier les pratiques actuelles des musiciens. Ceci car, au début, la forte visibilité de la figure d'Ilario Garbani (jugé par la grande majorité des musiciens interviewés comme l'acteur centrale de la relance de la *piva ticinese*) montrait un historique des faits assez claire et linéaire.

Cependant, au fur et à mesure que mon enquête progressait, des autres acteurs entraient en ligne de compte en complétant et parfois en controversant les thèses de Garbani. Pour cette raison, j'ai décidé de modifier mes questions d'enquête qui, sont finalement devenues les suivantes:

- 1) Est-ce que la *piva ticinese* existe-t-elle réellement aujourd'hui?
- 2) Le fait que l'instrument ait disparu, pendant environ 80 ans, pourrait avoir influencé négativement la pertinence historique du processus de relance de la *piva ticinese*?

Mon hypothèse affirmait que la *piva ticinese*, aujourd'hui, n'existe plus telle qu'elle avait existé dans le passé (si elle a réellement existé), car la disparition de l'instrument depuis 1899 (année de la mort de Cherubino Patà, reconnu par tous les interviewés comme le dernier joueur «traditionnel» de *piva ticinese*) à 1980 a engendré des modifications très importantes qui ont faussé la pertinence historique de ce processus.

Comme nous pouvons l'observer, pendant mon enquête de terrain, je suis passé de l'analyse des pratiques présentes à l'étude des controverses autour de l'instrument, c'est-à-dire d'une dimension matérielle liée à l'objet dans son contexte présent à une dimension liée aux discours portant sur l'instrument. Recourant aux travaux de Bruno Latour et Michel Callon, j'ai appelé cela la dimension dialogique de la *piva ticinese*, notion centrale dans l'histoire de tous les objets et de toutes les pratiques du passé qui sont relancées de nos jours.

En ce qui concerne la méthodologie d'enquête, j'ai conduit une large enquête de terrain principalement sur le territoire du canton du Tessin, et surtout dans les vallées de Locarno (Centovalli, Vallemaggia e Val Onsernone), en me lançant occasionnellement hors du canton (surtout à Bergame, où Valter Biella travaille). J'ai utilisé quatre méthodes d'enquête: l'enquête sur les sources, l'entretien semi-directif, l'observation et l'observation participante.



Figure 1 : Le chalumeau retrouvé à Sonogno

J'ai débuté mon enquête en cherchant à récolter le maximum d'informations possibles sur le sujet, qui n'était pas totalement inconnu au niveau de la littérature spécialisée. Pendant cette première phase d'enquête, j'ai aussi visité différents lieux qui présentaient des fresques ou d'autres témoignages iconographiques ou oraux de la présence de la *piva* au Tessin. J'ai, en plus, visité d'autres lieux contenant des informations utiles à mon enquête, comme – par exemple – le Fondo Roberto Leydi à Bellinzona. C'est précisément cette méthode que je nomme enquête sur les sources.

Une fois mon objet de recherche mieux défini, je suis passé à une phase de recherche plus axée sur le terrain. J'ai donc passé de nombreux entretiens semi-directifs à deux catégories fondamentales d'interlocuteurs: les musiciens et ceux que j'ai appelé interlocuteurs-chercheurs, c'est-à-dire les interlocuteurs qui ont conduit, spontanément, des recherches ethnographiques ou en tant qu'amateur, sur le sujet de mon enquête de Master. J'ai choisi ce type d'entretien car c'est la forme qui me garantissait le maximum de souplesse pour une enquête qui devait être soit structurée, soit exploratoire (surtout dans sa première phase).



Figure 2 : Une des premières pive construites par Urs Klauser

J'ai conduit de nombreuses observations, en suivant les groupes de musiciens jouant de la *piva* dans leurs exhibitions et en observant le travail des artisans (comme par exemple Valter Biella) que j'ai eu l'occasion de rencontrer. Et, une large partie de mon enquête a été consacrée à l'observation participante. J'ai, en effet, acheté un *baghèt* fabriqué par Valter Biella et j'ai appris son jeu. Ceci m'a permis d'un côté d'aborder les musiciens avec plus de facilité et, de l'autre, de vivre le parcours d'apprentissage de l'instrument auquel chaque nouveau joueur de *piva* doit se mesurer (j'ai en effet consacré une large partie de mon texte à la description des pratiques actuelles de la *piva* et donc aussi à son apprentissage).

## 2 Analyse des résultats

Fondamentalement, mon enquête de mémoire a produit trois types de résultats. Tout d'abord, il faut mentionner la description organologique et historique de l'instrument dans sa forme moderne. J'ai en effet démonté une *piva* pour expliquer le fonctionnement et le processus de construction de chaque pièce. Des questions telles que la tonalité et l'extension de l'instrument ont été abordées.

J'ai aussi cherché à mettre de l'ordre dans les sources et les discours de mes interlocuteurs, pour chercher à reconstruire l'histoire de la *piva ticinese*. J'ai montré que, contrairement à ce que certaines sources soutiennent, l'histoire de l'instrument ne s'est pas construite linéairement mais plutôt en réseau. Je suis convaincu que ce type de développement historique est valable pour n'importe-quel instrument ou pratique passée étudiée dans le présent. Du reste, Michel Callon nous montre déjà que «mettre l'accent sur les réseaux c'est tout d'abord suggérer une certaine temporalité du travail scientifique [...]» (Callon 1989 : 24).

Le deuxième résultat de mon enquête, est l'ethnographie des pratiques actuelles en relation à la *piva ticinese*. Grâce à la partie participante de mes observations surtout, j'ai pu aborder sept grands thèmes: la diffusion géographique de l'instrument aujourd'hui, les données sociodémographiques des musiciens, les méthodes et les ateliers de construction de l'instrument, les pratiques d'apprentissage, les types de

formations dans lesquels l'instrument est joué, les occasions de jeu (divisées entre sacrées et profanes) et le répertoire (dit traditionnel sacré ou profane et moderne).

Mais la partie la plus intéressante des résultats de mon enquête est, sans doute, celle consacrée à l'étude des controverses découlant des discours portant sur la *piva ticinese*. Au début de ce texte, j'ai montré comment mes questions de recherche se sont déplacées, suivant les éléments découlant de mes séances de recherche, vers une étude des discours portant sur l'instrument et sur l'analyse des controverses. Ce sont exactement ces controverses qui m'ont porté à des résultats assez étonnants, qui remettraient en discussion l'existence même de l'instrument.

Pour débiter dans l'analyse de ces controverses, j'ai choisi de toutes les répertorier en créant trois tableaux, suivant les thèmes que ces controverses touchaient. Le premier tableau, consacré aux controverses historiques, touche deux thèmes: le déroulement des faits liés à la découverte du chalumeau de Sonogno et la pertinence historique de l'instrument construit aujourd'hui dans les ateliers. Le deuxième tableau traite, par contre, de l'impact des innovations adoptées chez différents artisans, qui se consacrent aujourd'hui à la construction de *pive* modernes, mais aussi sur les modifications modernes de certains aspects liés à l'instrument, comme par exemple, les modifications du répertoire et des occasions de jeu, ou encore les innovations dans le processus de conception et de construction des instruments modernes. Le troisième et dernier tableau traite, finalement, des différences plus matérielles entre la *piva ticinese* moderne et l'instrument qui pourrait être dérivé du chalumeau de Sonogno.

En effet, dès le début de mon enquête, j'ai noté des fortes différences physiques entre l'instrument appelé aujourd'hui *piva ticinese* et le chalumeau retrouvé.

Premièrement, comme je viens de l'observer au début de mon article, le chalumeau de Sonogno ne présentait pas de trou de jeu postérieur (ce que j'ai appelé le «porte-voix»). Par contre, toutes les *pive* modernes, présentent ce trou de jeu, ajouté déjà par Urs Klauser dans ces trois premières reconstructions et par Ilario Garbani dans tous ses instruments. Les raisons de ce changement sont plusieurs. Tout d'abord, toutes les cornemuses à un chalumeau, présentes dans les régions proches du Tessin et arrivées jusqu'à nos jours, présentent au moins un de ces porte-voix (y compris le *baghèt* de Bergame). Deuxièmement, mes interlocuteurs-chercheurs m'ont souvent confirmé le fait que la présence de ce trou de jeu, élargissait notablement l'extension de l'instrument et donc ses possibilités de jeu.



Figure 3 : *Piva'n'banda*, l'un des groupes de musiciens que j'ai suivi.



Figure 4 : Moi-même jouant du *baghèt* lors d'une crèche vivante à Gordevio (Vallemaggia) - 06.01.2008.

Une deuxième source de controverses est la présence, la forme et le nombre des bourdons. Le chalumeau de Sonogno est le seul morceau de *piva ticinese* à avoir été réellement retrouvé. Les autres parties de l'instrument ont été détruites par l'action du temps, raison pour laquelle nous n'avons aucune information ni sur le sac ni sur les bourdons. Les sources iconographiques et les témoignages oraux sont contradictoires. Suivant la source, l'instrument pourrait avoir un ou deux bourdons placés sur le bras ou sur l'avant-bras ou encore en avant, comme chez les cornemuses de Belgique. Les premières reconstructions d'Urs Klauser, partaient d'une fresque retrouvée à Maggia présentant un instrument avec un seul bourdon sur l'épaule gauche. Ilario Garbani, après une première phase de construction dans laquelle ses instruments présentaient le même bourdon, a choisi de passer à un modèle à deux bourdons, le bourdon majeur placé sur l'épaule gauche du joueur et le bourdon mineur placé sur l'avant-bras droit, exactement comme c'est le cas du *baghèt*.

Une troisième source de controverses, sortant cette fois-ci de la dimension matérielle de l'instrument mais étroitement liée, serait celle relative à la tonalité de l'instrument. Les instruments fabriqués par Klauser et Garbani, sont en sol. Cependant, une reconstruction demandée à Claude Roméro par Mireille Ben, s'inspirant, selon la chanteuse, des vraies mesures relevées sur le chalumeau de Sonogno, a montré que ce-dernier présenterait une tonalité en la.



En analysant toutes ces controverses, la question de l'existence de la *piva ticinese* comme un véritable instrument se pose dans tout son intérêt scientifique. Deux éléments demeurent évidents.

Premièrement, il est certain qu'un instrument appelé *piva ticinese* existe aujourd'hui, car les musiciens que j'ai interviewés tout au long de mon enquête, parlent de cet instrument. Dans mon mémoire, j'ai cité un passage d'une interview avec Vittorio (nom fictif), musicien qui – en regardant mon *baghèt* – m'a dit: «Ah, elle est belle, ta *piva*! C'est qui, qui te l'a construite? [...] Valter Biella? Ah, alors c'est une *piva* de Bergame, tandis que la mienne est une *piva ticinese*.» Le lieu de fabrica-

Figure 5 : Un *baghèt* moderne construit par Valter Biella (2007)

tion de l'instrument serait donc déterminant pour déterminer si l'instrument est un *baghèt* ou une *piva ticinese*, qui sont vus comme deux instruments différents. L'objet, selon les travaux de Ph. Geslin et d'autres anthropologues de l'objet, serait construit en situation.

Deuxièmement, l'influence du processus de construction du *baghèt* a joué un rôle fondamental dans la tentative de rediffusion de la *piva ticinese* par Ilario Garbani. En effet, les deux chercheurs se connaissent et se fréquentent depuis longtemps. Ilario Garbani, lui-même, a reconnu, lors d'un échange d'e-mail que nous avons eu ensemble, l'importance du travail de Valter Biella qui aurait joué le rôle d'inspirateur. Ma recherche a montré que la seule différence présente aujourd'hui entre les deux instruments est le diamètre de la perce conique du chalumeau. Les *baghèt* de Valter Biella présentent en effet un diamètre de 4,5 mm tandis que Garbani, pour ses *pive ticinesi*, a porté cette mesure à 5,0 mm. Bien que cette augmentation du diamètre doive porter à une stabilisation du son, selon l'avis de Garbani, cette différence n'est pas – à mon avis – organologiquement significative, pour permettre de dire que les deux cornemuses seraient effectivement deux instruments différents.

Mais alors, si la *piva ticinese*, aujourd'hui, n'est qu'une adaptation du *baghèt* de Bergame, comment le travail de reconstruction est-il perçu par les interlocuteurs-chercheurs que j'ai interviewés? Après avoir groupé et analysé toutes mes données, je peux affirmer que deux pôles d'intérêt juxtaposés se dessinent.

Tout d'abord, nous avons un pôle plus ouvert à l'innovation, soit technique, soit au niveau des occasions de jeu et du répertoire. Ce groupe d'interlocuteurs est bien représenté par Ilario Garbani, qui voit dans ses innovations une manière de diffuser et d'élargir le champ de diffusion de ses instruments (arrivant aussi à préconiser l'invention d'une *piva MIDI*), et par l'ethnomusicologue Pietro Bianchi, qui voit l'évolution vécue par la *piva ticinese* comme une conséquence logique du caractère mobile et de l'esprit d'adaptation de chaque phénomène musical.

Le deuxième pôle, par contre, se montre plus critique vers ces mouvements innovateurs et demande un retour à une dite tradition, ou en tous cas à un passé dans lequel l'instrument était présent avec certitude, par le biais d'une recherche scientifique et historique. Ce groupe est représenté par Valter Biella et Mireille Ben. À l'opposé du premier pôle d'intérêt, ceci voudrait voir uniquement des phénomènes de redécouverte et de relance qui puissent être reliés directement au passé par des témoignages certains.

### 3 Conclusions

Grâce à mon enquête de terrain, je crois avoir pu contribuer à élargir les connaissances autour de cet instrument qui est appelé aujourd'hui *piva ticinese*. Au début de mes recherches, l'image de cet instrument était celle d'une cornemuse reconstruite grâce au travail d'un seul chercheur (Ilario Garbani) et dont la pertinence historique n'était absolument pas mise en discussion. En progressant dans mes enquêtes, j'ai pu sortir toute une série de données qui ont totalement remis en question toutes ces connaissances. Aujourd'hui, je peux apprécier la dynamique complexe de ce processus de relance et de redécouverte, qui place l'instrument au centre d'un réseau de controverses et de discours.

Je ne suis pas en mesure d'affirmer que la *piva ticinese* existe ou non, car la réponse varie en fonction des points-de-vue, des acteurs et des discours analysés. L'anthropologie, du reste, nous met depuis toujours en garde contre l'idée d'une dite tradition qui se voudrait uniforme et figée dans le temps.

La force et la valeur scientifique de mon travail se trouve, à mon avis, non pas dans la perspective que j'ai adoptée et qui relève de l'anthropologie de l'objet, des sciences et des techniques, mais de la combinaison de celle-ci avec une perspective ethnomusicologique et, surtout, de l'application de tout ce cadre théorique sur un terrain qui est celui de la lutherie de cornemuses. Pour le futur, je compte reprendre cette perspective analytique en l'appliquant sur un terrain encore plus complexe, comme celui de la lutherie des violons dans la ville de Cremona en Italie, grâce à une thèse de doctorat que je viens de débiter cette année.

### Bibliographie utilisée pour l'enquête

- AKRICH, Madeleine. 1994. « Comment sortir de la dichotomie technique/société. Présentation des diverses sociologies de la technique ». In : Latour Bruno et Pierre Lemonnier (dir.). *De la préhistoire aux missiles balistiques : l'intelligence sociale des techniques*. Paris : Editions La Découverte. 106-128
- ALTHABE, Gérard, Daniel FABRE et Gérard LENCLUD. (dir.). 1995. *Vers une ethnologie du présent*. pp. IX-XII et pp. 1-5
- AUBERT, Laurent. 1991. « Les outils du musicien : typologie des instruments de musique ». In : *Mondes en musique*. Genève : Musée d'ethnographie. pp 97-117
- BALANDIER, Georges. 1985. *Anthropo-logiques*. Paris : Le livre de poche. pp. 221-241
- BECKER, Howard. 2002. *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La Découverte
- BIELLA, Valter. 2000. *Il baghèt, la cornamusa bergamasca*. Bergamo: Meridiana
- BIELLA, Valter et Ilario GARBANI-MARCANTINI. 1992. *A sonarem la piva e balarem un po' . La piva in Ticino*. Lavertezzo: Scuola di musica popolare della Valle Verzasca
- BIELLA, Valter. 1984. *Baghèt o piva delle Alpi*. Bergamo: A.R.P.A, Quaderni di ricerca n° 3
- BLANCHARD, Jean. 2005. *Cornemuses de France, de Bourgogne et d'ailleurs*. Fontaine-les-Dijon : FTM Presse
- BOILES Charles et Jean-Jacques NATTIEZ. 1977. « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie ». In : *Musique en Jeu* (Paris), n° 28. pp. 26-53
- BONNEMASON, Bénédicte. 2004. « Processus de relance d'un instrument de musique traditionnelle : la cornemuse en France ». In : Bromberger, Christian et al. (dir.). *De la châtaigne au carnaval : relances de traditions dans l'Europe contemporaine*. Die : Editions A. Die. pp 113-120
- BONSTETTEN, Karl Viktor von. 1984. *Lettere sopra i Baliaggi italiani*. Locarno: Armando Dadò Editore
- BOONE, Hubert. 2001. *Cornemuses européennes*. Bruxelles : Musée des instruments de musique
- CALLON, Michel (dir.). 1989. *La science et ses réseaux : genèse et circulation des faits scientifiques*. Paris : Editions La Découverte
- CARBONE, Mario. 2008. *Metodo per Organetto Diatonico*. (téléchargeable à l'adresse : [www.organettodiatonico.it/org\\_spartiti.asp](http://www.organettodiatonico.it/org_spartiti.asp) [consulté le 26.02.2009])
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc. 2006. *Musiques savantes, musique populaires. Les symboliques du sonore en France 1200-1750*. Paris : CNRS Editions
- CHEYRONNAUD, Jacques. 1997. « Ethnologie et musique. L'objet en question ». In : *Ethnologie française*. XXVII, 1997,3. Paris. pp 382-393
- CHEYRONNAUD, Jacques. 2007. « L'ethnomusicologie-de-la-France... à quoi ça sert ? ». In : *ethnographiques.org*, n 12, février 2007. ([www.ethnographiques.org/2007/Cheyronnaud.html](http://www.ethnographiques.org/2007/Cheyronnaud.html) [consulté le 07.11.2007])
- « Cornamusa ». In: *Enciclopedia della Musica Garzanti*. 1997. Milano: Garzanti Editore
- COURTIAL, Jean-Pierre. 1992. « Réseaux et systèmes de connaissances ». In : Akrich, Madelaine et al. *Ces réseaux que la raison ignore*. Paris : Editions L'Harmattan. pp. 79-88
- DEBARY, Octave et Laurier TURGEON. (dir.). 2007. *Objets & mémoires*. Paris : Editions de la maison des sciences de l'homme. pp. 1-12
- DOURNON, Geneviève. 1996. *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*. Paris : Editions UNESCO – Mémoire des Peuples
- FLICK, Uwe. 2006. *An introduction to qualitative research*. London: Sage Ed.
- GARBANI-MARCANTINI, Ilario. 1999. *Musiche per la piva e il baghèt*. Cavigliano : Edizioni Musicamana
- GARBANI-MARCANTINI, Ilario (dir.). 1992. *In miezz al camp. Il canzoniere della Mea d'Ora*. Loco: Museo Onsernonese Edizioni
- GESLIN, Philippe. 1994. « Les objets sont notre plomb dans la tête ». In : *Techniques et culture*. - Paris. - 2002, vol. 40, p. 67-80
- HEINICH, Nathalie. 2007. *Comptes rendus*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles. pp. 136-156
- HOBSBAWM, Eric. 2006a. « Introduction : Inventer des traditions ». In : Hobsbawm, Eric et Terence Ranger. *L'invention de la tradition*. Paris : Editions Amsterdam. pp 11-25
- HOBSBAWM, Eric. 2006b. « Production de masse des traditions et traditions productrices de masses : Europe, 1870-1914 ». In : Hobsbawm, Eric et Terence Ranger. *L'invention de la tradition*. Paris : Editions Amsterdam. pp 279-324
- HOLLINGER, Roland. 1982. *Les musiques à bourdons : vielles à roue et cornemuses*. Paris : La Flûte de Pan
- HORNBOSTEL, Erich M. und Curt SACHS. 1914. «Systematik des Musikinstrumente: ein Versuch». In: *Zeitschrift für Ethnologie*. 1914. Berlin. pp 553-590
- LATOUR, Bruno. 2006a. « Pour un droit à la controverse scientifique ». In : Latour, Bruno. *Chroniques d'un amateur de sciences*. Mines Paris : Les Presses. pp. 127-131
- LATOUR, Bruno. 2006b. *Petites leçons de sociologie des sciences*. Paris : Editions La Découverte
- LATOUR, Bruno. 2006c. *Changer la société – Refaire la sociologie*. Paris : Editions La Découverte. pp. 7-203
- LATOUR, Bruno. 2005. *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*. Paris : Editions La Découverte. pp. 80-82, pp. 143-146, pp. 190-191, pp. 239-240
- LATOUR, Bruno. 2004. « Le rappel de la modernité – approches anthropologiques ». In : *ethnographiques.org*, n 6, novembre 2004. ([www.ethnographique.org/2004/Latour.html](http://www.ethnographique.org/2004/Latour.html) [consulté le 31.10.2007])
- LATOUR, Bruno. 2001a. *Le métier de chercheur, regard d'un anthropologue*. Paris : Editions INRA
- LATOUR, Bruno. 2001b. *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*. Paris : Editions La Découverte. pp. 285-312

- LATOUR, Bruno. 1996. *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Le Plessis-Robinson : Synthélabo
- LATOUR, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : Ed. La Découverte
- LEMONNIER, Pierre. 1994. « Choix techniques et représentations de l'enfermement chez les Anga de Nouvelle-Guinée. Ethnologie et technologie ». In : Latour Bruno et Pierre Lemonnier (dir.). *De la préhistoire aux missiles balistiques : l'intelligence sociale des techniques*. Paris : Editions La Découverte. 253-270
- LENCLUD, Gérard. 1994. « Qu'est-ce que la tradition? ». In : Detienne, Marcel (dir). *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité*. Paris : Albin Michel. pp 25-44
- LOTHAIRE, Mabru. 2007. « Propos préliminaires à une archéologie de la notion de musique traditionnelle ». In : *ethnographie.org*, n 12, février 2007 ([www.ethnographie.org/2007/Mabru.html](http://www.ethnographie.org/2007/Mabru.html) [consulté le 31.10.2007])
- MARTIN, Denis-Constant. 2005. « Entendre les modernités. L'ethnomusicologie et les musiques 'populaires' ». In : Aubert, Laurent (dir). *Musiques migrantes : de l'exil à la consécration*. Genève : MEG. pp 17-51
- MERRIAM, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston III: Northwestern University Press. pp 44-48 (chap. III, sect. II)
- METZGER, Peter. 2006. «El renacimiento de la piva». In: *Anuario da Gaita*, n° 21 (2006). Ourense: Escola Provincial de Gaitas Deputación Provincial de Ourense. pp. 10-28
- METZGER, Peter. 2005 «La piva en el Canton del Tesino (Suiza)». In: *Anuario da Gaita*, n° 20 (2005). Ourense: Escola Provincial de Gaitas Deputacion Provincial de Ourense. pp. 60-78
- MEUCCI, Renato. 2008. *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*. Venezia: Edizioni Marsilio – Fondazione Coloni dei Mestieri d'Arte
- MONTBEL, Eric et Florence GETREAU (textes réunis par). 1999. *Souffler, c'est jouer : chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin*. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT
- MONTBEL, Eric et Jean BLANCHARD (dir.). 1991. *Cornemuses : souffles infinis, souffles continus*. Vouillé : Geste Editions
- SORCE KELLER, Marcello. 2004. « En souvenir de Roberto Leydi (1928-2003) : les origines et l'évolution de l'ethnomusicologie en Italie ». In : *Formes musicales / Ateliers d'ethnomusicologie*. Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie. pp. 297-314
- TOURGEON, Laurier. 2007. « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire ». In : Debarry, Octave et Laurier Turgeon (dir.). *Objets et mémoires*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme. pp. 13-36
- VAN CAMPENHOUDT, Luc. 2001 *Introduction à l'analyse des phénomènes sociaux*. Paris : Dunod

#### Sites internet consultés

- Site personnel de Ilario Garbani : [www.zampogna.ch](http://www.zampogna.ch) [dernière consultation le 13.05.2009]
- Site personnel de Valter Biella : [www.baghet.it](http://www.baghet.it) [dernière consultation le 10.05.2009]
- Site du Mireille Ben Ensemble : [www.mireillebenensemble.com](http://www.mireillebenensemble.com) [dernière consultation le 24.04.2009]
- Site du groupe Piva'n'Banda : [www.pivainbanda.com/](http://www.pivainbanda.com/) [dernière consultation le 12.05.2009]
- Site du groupe musical Tacalà (G. Valli) : [www.tacala.ch](http://www.tacala.ch) [dernière consultation le 29.02.2009]
- Site du groupe Ratatagnòl : <http://ratatagnol.ch> [dernière consultation le 11.01.2009]
- Site du constructeur de cornemuses Daniele Bicego (Pavia) : [www.danbic.com](http://www.danbic.com) [dernière consultation le 20.12.2008]
- Portail français sur les cornemuses locales : [www.cornemuses.culture.fr/](http://www.cornemuses.culture.fr/) [dernière consultation le 13.05.2009]
- Site de l'école Accademia del Mantice (accordéon diatonique) : [www.organetto.info](http://www.organetto.info) [dernière consultation le 20.01.2009]
- Site de Andrea Capezzuoli sur l'accordéon diatonique : <http://mondorganetto.interfree.it> [dernière consultation le 16.11.2008]
- Site personnel de Andrea Capezzuoli : [www.andreacapezzuoli.it/](http://www.andreacapezzuoli.it/) [dernière consultation le 16.11.2008]
- Site de l'atelier de production de gaitas du prof. Seivane : [www.seivane.es](http://www.seivane.es) [dernière consultation le 30.11.2009]
- Site du musicien Juan Angel Hevia (qui a breveté la gaita MIDI) : [www.hevia.es/](http://www.hevia.es/) [dernière consultation le 20.03.2009]
- Site personnel de Mario Carbone (où se trouvent des méthodes d'accordéon diatonique à télécharger) : [www.organettodiatonico.it](http://www.organettodiatonico.it) [dernière consultation le 14.04.2009]
- Portail du Canton du Tessin consacré aux Communes : [www.ti.ch/comuni](http://www.ti.ch/comuni) [dernière consultation le 20.11.2008]