

Compte-rendu de la séance du 20 décembre 2024

Exposer l'altérité musicale : sur la refonte du parcours des « musiques du monde » du Musée de la Musique de la Philharmonie de Paris

Louis Petitjean, doctorant (Université Paris 1 / Université de Bologne), travaille à l'articulation de l'histoire du patrimoine et de l'histoire des sciences musicales en étudiant le rôle des musées d'instruments de musique dans la construction d'une « altérité musicale » au XIX^{ème} siècle. Ancien étudiant du DU Delphine Lévy 2023-2024, son mémoire s'intitulait : « Vers une nouvelle médiation des instruments de musique "ethnographiques" ? Le programme des résidences sonores du musée du quai Branly – Jacques Chirac¹ ».

Alexandre Girard-Muscagorry, historien de l'art et conservateur du patrimoine au musée de la Musique de Paris, chargé des collections d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Il poursuit parallèlement une thèse de doctorat à l'EHESS consacrée au parcours de collecteur et collectionneur de Victor Schœlcher et aux usages des objets dans son projet abolitionniste et colonial. Co-commissaire en 2022 de l'exposition *Fela Anikulapo-Kuti : rébellion afrobeat* (20 octobre 2022 - 11 juin 2023), il prépare actuellement avec l'équipe de musée de la musique le réaménagement du parcours permanent du musée visant à embrasser une approche plus globale du patrimoine instrumental.

Mots d'introduction, par Yaël Kreplak

Cette séance abordera les problématiques liées aux instruments de musique, soit des objets dont les particularités matérielles et d'usage les rendent particulièrement intéressants pour une réflexion sur l'accès. À quels aspects de ces objets un musée peut-il donner accès ? Par-delà la possibilité de les voir, qu'en est-il du son ? Et comment concilier les exigences de mise en exposition, d'usage et de conservation ? On s'interrogera donc sur les dispositifs mis en place par les musées pour donner accès à ces instruments. La question de la provenance des instruments extra-occidentaux, longtemps réunis sous l'appellation « musiques du monde », sera aussi abordée. Cette classification est désormais discutée par des travaux de recherche en histoire, en sciences humaines et en anthropologie. Comment ces enjeux de classification se matérialisent-ils, notamment dans la muséographie de l'exposition permanente du musée de la musique de Paris ? Comment le musée se fait-il la caisse de résonance d'enjeux historiques, politiques et sociaux plus large, qui passent ici par la remise en perspective de ces objets ?

Déroulé de la séance : dans un dialogue entre les deux intervenants, on reviendra d'abord sur l'histoire des musées d'instruments, avant d'évoquer plus en détail celle du Musée de la musique et de certains de ses objets, pour discuter ensuite, à la lueur de ces considérations historiques, des enjeux du nouveau parcours de présentation des collections permanentes.

NB. La séance s'est tenue quelques mois avant l'ouverture au public, en mai 2025, du parcours réaménagé. Pour une discussion sur les enjeux de ce nouveau parcours, voir :

Girard-Muscagorry Alexandre, Kreplak Yaël et Petitjean Louis, « Le musée insiste désormais sur la pluralité des musiques et des mondes », *AOC*, en ligne : <https://aoc.media/entretien/2025/05/09/alexandre-girard-muscagorry-le-musee-insiste-desormais-sur-la-pluralite-des-musiques-et-des-mondes/>

¹ Ce programme, créé en 2020 sous le nom de « Musée Résonnant », est inauguré en 2023 avec la première résidence sonore : celle de l'artiste Youmna Saba, intitulée « La réserve des non-dits » (23 mars - 31 décembre 2023).

Louis Petitjean

Les musées des instruments et l'Empire : sur la place des instruments non-occidentaux

Ces musées germent dans la 2nde moitié du XIX^e siècle dans un contexte de domination géopolitique de l'Occident. L'histoire « universelle » de la musique est marquée par ce paradigme colonial et différentialiste, comme l'atteste l'ouvrage de référence de François-Joseph Fétis (1784-1871) — compositeur, critique musical et musicographe belge — qui propose une approche racialisée et présente un nouveau mode de classification des races humaines à travers les instruments de musique².

Des collections émergent alors, regroupant des musiques savantes européennes et des instruments dits « lointains », « sauvages », ou encore « folkloriques ». On tente alors de comprendre l'origine de nos instruments, et des musées naissent alors au sein des conservatoires avec un objectif de pédagogie musicale à Paris, à Bruxelles...

Des dépôts sont faits et des objets dits « curieux » entrent dans les collections. La vision ethnocentriste de l'époque veut penser la musique de façon universelle, mais l'histoire s'écrit depuis l'Europe : on veut faire coexister les musiques, classer les instruments. On accumule, on collecte des objets comme gage de scientificité.

Le musée instrumental de Paris rattaché au Conservatoire est créé en mars 1861 à l'occasion de l'achat par l'État de la collection du violoniste et compositeur Louis Clapisson (1808-1866), réunissant 230 instruments. En 1864, le musée ouvre officiellement ses portes. Dès le début, cette collection est constituée, en partie, d'instruments non européens mais tous les conservateurs ne leur donnent pas la même importance, et les instruments européens sont mis en valeur par contraste avec les instruments non-européens.

NB. En 1877 est inventé le phonographe par Thomas Edison (1847-1931) qui permet d'enregistrer et de rejouer 2 minutes de son sur un cylindre d'étain. Cela signifie que ces musées constituaient une des manières d'appréhender la musique « des autres » à l'époque, loin de l'âge de l'enregistrement dans lequel nous vivons depuis.

Alexandre Girard-Muscagorry

Faire l'histoire d'un instrument. Autour de l'ouvrage La Kora de Victor Schoelcher. L'empire un instrument ouest-africain (Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris, 2024)

Le Musée de la Musique est porteur d'un héritage colonial rendu très peu visible depuis son ouverture en 1997 au sein de la Cité de la musique telle qu'on la connaît aujourd'hui.

Victor Schoelcher est une figure importante de l'histoire politique française, pour son rôle dans le processus d'abolition de l'esclavage en 1848. Il est un important collecteur d'objets, en particulier lors de ses voyages dans la Caraïbe et en Sénégambie dans les années 1840, parmi lesquels de nombreux instruments de musique qui rejoindront la collection du Musée de la musique.

La kora s'entend dans la musique classique, le jazz, la musique contemporaine... L'histoire de cet instrument est ancrée dans la Sénégambie (Afrique de l'Ouest) et se connecte à l'histoire médiévale de l'empire du Mali. La kora est un instrument constitué d'une caisse en calèche, d'un manche, de 21 cordes et d'un chevalet vertical. Cet instrument appartient à la famille des

² Fétis, F.-J., « Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, n°1, vol.2, 1867, pp. 134-146.

harpes à chevalet. Il est associé à la figure des griots : historiens, diplomates, médiateurs, souvent tenus en marge des sociétés africaines. Les griots forment une communauté à part, associée à des familles puissantes, chargés de transmettre la mémoire, l'histoire de ces familles et l'histoire du Mali. Le griot est un personnage majeur, souvent proche du pouvoir, il est aussi très tôt en relation avec les voyageurs européens. Les premières évocations de la kora apparaissent à la fin du XVIII^e siècle dans des récits européens.

À noter : l'histoire des instruments d'Afrique de l'Ouest apparus dans les musées occidentaux au cours du XIX^e siècle est souvent occultée lorsque ces objets sont exposés dans les musées.

Victor Schœlcher a beaucoup œuvré pour l'abolition de l'esclavage. C'est une figure passionnante, il voyage beaucoup dans les années 1840, notamment dans les Caraïbes, en Sénégambie et en Égypte. Il collecte des témoignages, des objets incarnant la violence subie par les esclaves. Il écrit aussi sur la musique baroque (Haendel), publie de nombreux récits de voyage et des compilations de témoignages sur l'existence de civilisations en Afrique, « civilisation » entendue d'un point de vue matériel, artistique et moral.

D'août 1847 à janvier 1848, Victor Schoelcher réside en Sénégambie durant 6 mois — quelques mois avant son retour en France et l'abolition de l'esclavage. Sous son impulsion, le décret du 27 avril 1848 met fin à l'esclavage dans toutes les colonies françaises. Il laisse notamment un manuscrit sur son voyage en Sénégambie : un texte riche, jamais publié, qui permet d'entrapercevoir le regard qu'il portait sur la culture matérielle et immatérielle sénégalaise et dans lequel il souligne la virtuosité des joueurs de kora. Il dresse des descriptions minutieuses de l'instrument et de sa complexité formelle et technique, comme un point d'appui pour montrer la capacité des sociétés africaines à fabriquer des instruments sophistiqués dans la perspective de déconstruire les préjugés en vogue à l'époque sur l'infériorité naturelle des Noirs.

La patrimonialisation de cette kora suite à son don au Musée instrumental du Conservatoire par Schoelcher coïncide avec une visibilité croissante de l'instrument en France dans le cadre des expositions universelles parisiennes et des « villages noirs » qui essaient à travers le territoire. Dans ce cadre, des lignées entières de musiciens vont faire le voyage vers la France à la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1920 pour y jouer l'instrument. Parallèlement, se développent les collections des musées instrumentaux européens (notamment le musée des instruments de Bruxelles) et ethnographiques, en particulier le musée d'ethnographie du Trocadéro (aujourd'hui musée de l'Homme) de Paris, qui ouvre en 1882. Au début des années 1930, après la création du département d'organologie au Trocadéro par André Schaeffner, une partie significative des collections non-européennes du musée instrumental du Conservatoire est mise en dépôt au musée d'ethnographie.

Alexandre Girard-Muscagorry explique que ses recherches sur la kora l'ont amené à découvrir comment certains instruments conservés dans les musées (Cité de la musique et musée du quai Branly notamment) avaient été fortement transformés via des restaurations invasives effectuées dans le passé (années 1940) et qui n'auraient plus lieu d'être aujourd'hui. Il explique notamment qu'un restaurateur a confectionné et installé sous le chevalet de toutes les harpes restaurées à une même époque un coussin identique n'ayant aucun lien avec l'époque de la fabrication des dits instruments³ ! Ces instruments ont ainsi été « sur-restaurés », on a voulu leur restituer une valeur fonctionnelle. Parfois, on a aussi restitué les peaux, les chevalets perdus, les chevilles, etc... dans le but d'aider à leur compréhension alors qu'on ne le faisait pas sur d'autres typologies d'objets ! Cette question de la sur-restauration des objets est une question centrale dans le domaine muséal pour les collections dites ethnographiques et pour les collections d'instruments de musique. Elle est au cœur des débats (entre conservateurs et restaurateurs notamment) pour les objets qui se placent au confluent de ces deux catégories, dont font partie

³ Voir Alexandre Girard-Muscagorry, *La Kora de Victor Schœlcher*, Musée de la musique, 2024.

les instruments de musique. La thèse qu'Ariane Théveniaud vient de soutenir autour de l'histoire des « traces muséales » dont les luths extra-européens du Musée de la musique et du musée du quai Branly sont porteurs est une contribution importante sur ce sujet⁴.

Louis Petitjean

De l'origine des musées d'instruments de musique à la réorganisation de la section des « musiques du monde » dans le musée de la musique depuis 1997

Parmi les figures importantes ayant joué un rôle dans le développement des musées, on peut citer le muséologue Georges Henri Rivière (1897-1985). Il est notamment le sous-directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro à partir de 1928, puis le fondateur et directeur du Musée des Arts et Traditions Populaires (1941) qui sera issu des collections d'ethnographie françaises du musée de l'Homme⁵.

L'entre-deux guerres est un moment phare pour l'ethnologie musicale. On commence à enregistrer les cultures musicales du monde (par exemple lors des missions ethnographiques à partir du début des années 1930, en particulier la mission Dakar-Djibouti). D'après Olivier Roueff (historien, chargé de recherches au CNRS), cette discipline est le fruit de la rencontre de deux épistémologies, entre graphocentrisme (la partition comme vecteur des savoirs musicaux) et le muséocentrisme (les objets sont au centre de la discipline anthropologique).

Le troisième temps fort du musée de la musique commence dans les années 1960 et se termine en 1997, alors que se constitue une panoplie organologique. Nommée directrice du musée instrumental en 1961, la Comtesse Geneviève Thibaut de Chambure développe un important travail de conservation, de restauration, d'inventaire et de documentation. Un manque de place se fait déjà sentir, elle réfléchit avec Rivière à un nouveau musée : un musée de la musique plutôt qu'un musée des instruments ?

Du début des années 1960, pendant lesquelles on envisage déjà de déménager les collections, jusqu'à l'ouverture du musée de la musique en 1997, il aura fallu plus de 30 ans!

Le musée de la musique connaît une première refonte en 2009, et aujourd'hui (depuis 2020) un nouveau parcours est en cours de réaménagement.

À partir des années 1970, différentes propositions voient le jour, différents programmes sont écrits en vue de la création d'un nouveau musée. Le pré-programme de Rivière de 1973 proposait que 25% de la superficie du musée soient dédiés aux instruments non-européens avec une dimension anthropologique largement assumée — influencée et inspirée du musée des ATP.

La présentation des instruments non-occidentaux fait largement débat, on a du mal à savoir ce qu'on veut raconter dans ce nouveau musée. Néanmoins, le retour des instruments mis en dépôt au musée d'ethnographie du Trocadéro (devenu musée de l'Homme), eux-mêmes déposés sur une idée de Rivière, est demandé.

En 1981, François Mitterrand accède au pouvoir et évoque la création d'un « Beaubourg de la musique ». La Cité de la musique est un des grands projets culturels qu'il portera.

Parmi plusieurs programmes muséographiques soumis à de nombreuses tutelles et directions avec des visions et des temporalités différentes, c'est finalement le programme d'Henri Loyrette

⁴ Ariane Théveniaud, *Traces muséales, mémoires coloniales. Conservation et restauration de luths non-européens du Musée de la musique (Cité de la musique - Philharmonie de Paris) et du musée du quai Branly – Jacques Chirac (1872-2020)*, thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay sous la direction d'Anaïs Fléchet, 2024.

⁵ Sur GH Rivière, voir le compte-rendu de la séance avec Marie-Charlotte Calafat et Germain Viatte sur l'invention de la muséographie, à propos de leur exposition au MuCEM : https://du-delphinelevy.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/inline-files/CR_S.7-Museographie%20%26%20GH%20Riviere-G.Viatte%20et%20M.-C.Calafat.pdf

qui sera choisi. À l'époque, la société ne semble pas prête à recevoir un musée de « toutes » les musiques et il ne sera pas fait mention des instruments extra-européens dans ce programme. Le 18 janvier 1997, le Musée de la Musique ouvre ses portes et propose 9 thèmes consacrés à l'histoire de la musique occidentale et répartis tout au long du parcours permanent, sans section spécifique pour les instruments non-européens.

En 2009, sous la houlette du conservateur Philippe Bruguère (spécialiste des instruments de l'Inde, et conservateur des collections non-européennes du musée de 1995 jusqu'à l'arrivée d'Alexandre Girard-Muscagorry en 2019), une nouvelle muséographie est pensée, elle offre plus de place pour la présentation en doublant les espaces dédiés aux instruments extra-européens.

Alexandre Girard-Muscagorry

Présentation du futur parcours : « des musiques et des mondes »

Le Musée de la Musique détient une collection riche mais plus restreinte d'un point de vue quantitatif que d'autres musées : 1 500 objets venus d'Asie, d'Océanie, d'Afrique et des Amériques (parmi une collection de 9 000 pièces), tandis que la collection du quai Branly comprend 10 000 pièces pour cette même typologie d'objets.

Au début des années 2000, ces collections ont gagné en visibilité grâce à l'arrivée d'un conservateur et ethnomusicologue, Philippe Bruguère, spécifiquement en charge de ce fonds, qu'il va considérablement enrichir, restaurer et documenter. Parallèlement, sa stratégie a été de gagner de l'espace au sein du parcours pour donner à voir ces instruments de musique jusqu'alors invisibles. En 2008-2009, deux salles vont ainsi être dédiées, en fin de parcours, à ce qui s'appelait alors les « musiques du monde ». L'aménagement de ces salles avait été assez simple et modeste : pas de grands travaux scénographiques, mais un déploiement des instruments dans des vitrines existantes pour permettre aux visiteurs, en premier lieu, de découvrir la richesse du fonds.

Le réaménagement actuel intervient à un moment où tous les musées s'efforcent de prendre en compte l'histoire et l'histoire de l'art de façon globale : voir, par exemple, la Galerie du Temps du Louvre Lens, le Musée des Beaux-Arts de Montréal, le Met de New York (avec un réaménagement des galeries en 2019, dans lesquelles les instruments sont mis en espace et dialoguent dans un contexte chronologique).

Le nouveau projet muséographique du musée de la musique est écrit fin 2019 et repris en 2021 : moins de géographie et plus d'histoire(s). On tourne la page des « musiques du monde » pour insister sur les circulations, on s'affranchit de l'organisation continentale et on crée des passerelles entre les différents mondes ; avec un parcours non exhaustif, plus narratif, on inscrit l'histoire au cœur du propos, on montre l'évolution, le temps long, on traite ces instruments comme des objets d'histoire, on raconte leurs transformations sans appliquer un discours progressiste. On propose une lecture dynamique et non immuable. L'instrument de musique est un beau support pour montrer comment les sociétés se réajustent, vivent et évoluent avec leur temps. Le nouveau parcours tache de montrer aussi le point de vue des musiciens, de se connecter aux débats contemporains sur le sort des collections « non occidentales » dans les musées occidentaux ou la manière dont les cultures s'enchevêtrent dans le temps long, dans la lignée du « Tout-monde » d'Édouard Glissant.

Suivant ce projet intellectuel, les interventions principales ont été faites dans le parcours via la refonte des deux dernières salles, qui étaient jusqu'à maintenant consacrées aux « musiques du monde » (300 m² au total) et dans lesquelles il a été décidé de faire dialoguer les collections non-européennes et européennes (étape du projet qui est encore en phase de réalisation), ainsi que via la création de « vitrines carrefours » au sein des espaces qui étaient originellement consacrés exclusivement à la musique savante occidentale (qui ont ouvert au public en

décembre dernier). Les enjeux sont principalement intellectuels, scientifiques, éthiques, et bâtimentaires pour renouveler les discours et les accrochages plus facilement à l'avenir.

L'espace du 2^e niveau du musée veut mettre fin à une histoire occidentalocentrée. Au sein de mêmes vitrines, on veut raconter différents mondes, différents espaces, « des histoires qui connectent plus qu'elles n'isolent ». L'idée est d'ouvrir des fenêtres sur les personnes ayant constitué la collection (par exemple des figures importantes liées à l'histoire de la collection, comme Victor Schœlcher et Sourindro Mohun Tagore), d'expliquer comment ces instruments sont arrivés dans les collections du musée — tout en assumant de ne pas présenter uniquement des chefs d'œuvre et d'exposer aussi des objets heurtés par l'histoire, « blessés » par un siècle de conservation en Europe. Les récits seront sous-tendus par des thématiques plus larges, telles que musique et résistance/migration/processus de réinvention et ont ainsi une portée plus large que ce qu'ils donnent à voir.

Le musée fait également intervenir des artistes et acquiert de plus en plus d'instruments contemporains, parfois même neufs, dans le but de montrer comment ils se transforment et continuent à vivre au présent.

Les nouvelles vitrines donnent à voir des « instruments-passerelles », mis en regard avec d'autres typologies d'objet (peintures, sculptures, etc.), et proposent un récit plus large comme :

- Le cas de l'histoire du luth d'Afrique de l'Ouest jusqu'au banjo américain, qui permet de faire émerger des questions socio-politiques ;
- La place de la musique et de l'instrument dans l'histoire de l'esclavage au XVIII^e siècle ;
- L'histoire transculturelle du violon.

Les orientations du projet ont été discutées, notamment, avec un conseil scientifique et un comité de projet. Ce dernier réunit surtout des conférenciers (ethnomusicologues notamment) pour faire émerger les constats, identifier les récits, les besoins des visiteurs, les choses à conserver... Ces échanges ont permis de recalibrer le projet entre 2019 et aujourd'hui. Dans cet esprit, plusieurs chercheurs invités sont venus en résidence au musée et ont aidé à la réflexion et à rendre les enjeux plus compréhensibles. Un aspect important de ce processus de travail est d'apprendre à accepter que tout ne sera pas nécessairement parfaitement « juste », car les modes de présentation des objets évoluent nécessairement avec le développement des savoirs et la production de nouvelles connaissances sur leur histoire. Mais l'enjeu est justement de concevoir un parcours qui n'est pas « définitif », mais qui pourra être réajusté au fil du temps, et qu'il faut continuer de penser, par-delà le moment de la réouverture. Comme dans la séance sur la réouverture du Musée de la BnF du 6 décembre 2024, on retrouve des réflexions sur les vitrines et les enjeux de flexibilité, leur coût et leur maintenance. Penser la modularité des vitrines permet de ne pas verrouiller les accrochages et les discours : la boîte à outils doit être modulable, pour accompagner la réflexion et ses évolutions.

Louis Petitjean conclut ensuite la séance, en rappelant que, en 1985, sous l'égide de l'ICOM, le CIMCIM (Comité International pour les Musées et Collections d'Instruments et de Musique) publie des recommandations pour réglementer l'accès aux instruments de musique dans les collections publiques. Celles-ci préconisent notamment de limiter les contacts avec les objets les plus fragiles pour éviter leur détérioration, et de développer la production des fac-similés. Par ailleurs, on s'interroge également sur les savoir-faire qui sont mobilisés pour intervenir sur les instruments, notamment lors d'acquisitions et de restaurations d'instruments extra-européens, et on décide de ne plus engager de restaurations invasives. Depuis les années 2000 se développe au sein du champ universitaire la *New Organology*, qui propose une étude critique de ces musées d'instruments de musique. Eliot Bates va même jusqu'à déclarer que les

conservateurs d'instruments de musique sont des *croque-morts* car ils s'occupent du « display of the musically dead »⁶.

Or les collections du Musée de la musique sont encore actives : elles sont jouées lors de concerts, dans l'auditorium ou dans les salles du musée, ou encore pour des enregistrements, dans des conditions de jeu et de conservation optimales. Par ailleurs, se déploie une politique de fabrication de facsimilés avec des facteurs (soit ceux qui fabriquent, restaurent et accordent les instruments) et des luthiers, car il y a une valeur sonore essentielle à transmettre aux visiteurs.

Sur les enjeux de « re-sonorisation » des collections, Louis Petitjean nous renvoie à son travail de recherche sur les résidences d'artistes, notamment sur la mise en place du programme de résidences sonores au musée du quai Branly – Jacques Chirac et sur le projet de l'artiste Youmna Saba⁷. Le travail de cette artiste porte sur les enjeux concrets d'une remédiation de la collection d'instruments au sein de la « tour de verre » du musée. Il évoque aussi le projet ReSoXy au Africa Museum de Bruxelles-Tervuren, qui porte sur les xylophones des collections, en particulier sur leur son, leur pratique et leur technique de jeu, notamment via un médium virtuel et interactif⁸. Ces projets nous invitent à se demander comment le son peut produire de nouveaux récits au musée.

Références complémentaires :

Dehail Judith, 2022, « L'effet musée en question. Le cas de la muséalisation des instruments de musique », in *L'Effet musée. Objets, pratiques, cultures*, Dominique Poulot dir., Paris, Éditions de la Sorbonne, p. 129-147, en ligne : <https://books.openedition.org/psorbonne/109093>

Girard-Muscagorry Alexandre, 2024, *La Kora de Victor Schoelcher. L'empire un instrument ouest-africain*, Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris.

Pour une présentation (vidéo), voir :

<https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/series/editions-de-la-philharmonie/la-kora-de-victor-schoelcher-par-alexandre-girard-muscagorry>

Musée de la musique, Projet scientifique et culturel 2020-2025, en ligne :

<file:///Users/Utilisateur/Downloads/PSC%202020-2025%20MDM.pdf> (en particulier les pages 36 à 40, « Penser les musiques non occidentales dans un monde globalisé).

Petitjean Louis, *Vers une nouvelle médiation des instruments de musique « ethnographiques » ? Le programme des résidences sonores du musée du quai Branly – Jacques Chirac*, mémoire réalisé dans le cadre du DU, promotion 2023-2024.

⁶ Bates, Eliot. « The social life of musical instruments », *Publications & research*, en ligne [https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/486]

⁷ Voir Louis Petitjean, « Unmuting musical instruments held in ethnographic collections: towards a sound remediation? », *Museum Material Discussions. Journal of Museum Studies*, 2, n°1 (2025) : 267-287.

⁸ Voir <https://resoxy.africamuseum.be/>.