

## 1936

### ***Origine des instruments de musique (1936)*** **d'André Schaeffner : organologie, ethnologie, philosophie**

Vicky TREMBLAY

*Origine des instruments de musique* d'André Schaeffner est une contribution importante pour l'avènement de l'ethnomusicologie en France. L'ouvrage est fondé sur des bases théoriques évolutionnistes et antipositivistes inspirées de Darwin, Nietzsche et Bergson.

*André Schaeffner's* *Origine des instruments de musique* *has been a major contribution to the advent and development of ethnomusicology in France. The publication is based on evolutionist and antipositivist theoretical foundations inspired by Darwin, Nietzsche and Bergson.*

André Schaeffner (1895-1980) est reconnu en tant que pionnier de l'ethnomusicologie en France, bien qu'il ait consacré plusieurs de ses écrits à la musique de tradition classique européenne, devenant notamment l'un des premiers exégètes de Stravinski (Dufour 2006). Durant les années 1920, il est introduit dans le milieu musical comme critique pour *La Revue musicale* et *Le Ménestrel*, puis il fonde en 1929 le département d'ethnologie musicale du Musée d'Ethnographie du Trocadéro (qui deviendra le Musée de l'Homme en 1937). Deux ans plus tard, il entreprend une première « mission » à Dakar et Djibouti aux côtés de l'ethnologue Marcel Griaule (1898-1956), puis en 1935, une seconde dans le Sahara et au Soudan.

Ces expériences ethnographiques, son travail de muséologue ainsi que son intérêt pour la musique de Stravinski se sont tous avérés être des sources d'inspiration lors de la rédaction de l'ouvrage *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, publié aux éditions Payot en 1936 (Figure 1). Contrairement aux approches plus positivistes développées à la même époque par les musicologues comparatistes Curt Sachs (1881-1959) et Erich Von Hornbostel (1877-1935) et qui aboutiront à *The History of Musical Instruments* de Sachs en 1940, la

réflexion historique et philosophique de Schaeffner cherche à retracer les fondements humains – à la fois physiques et métaphysiques – de la musique instrumentale, et se construit selon une logique plus près de la pensée irrationnelle de Friedrich Nietzsche et de Henri Bergson, deux philosophes influents dans le milieu musical français au tournant du XX<sup>e</sup> siècle ([Sladden 2019](#)).

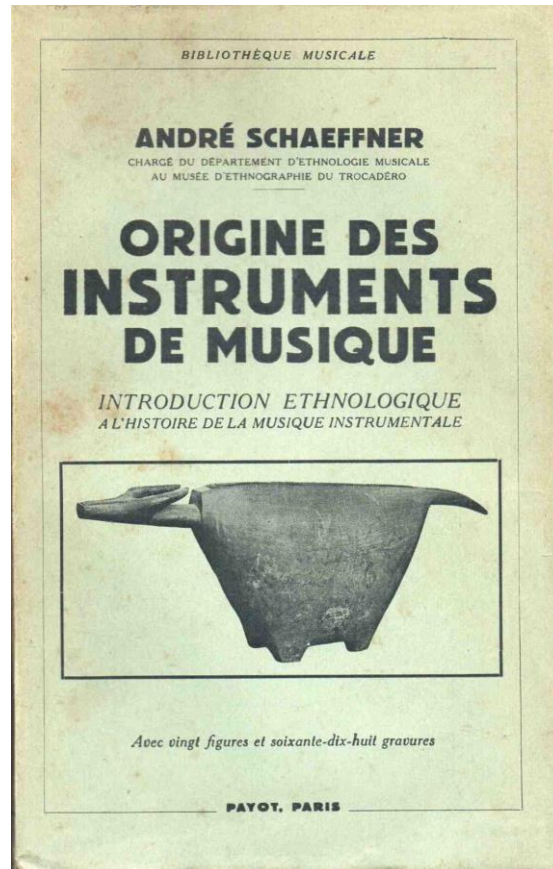


Figure 1. Page couverture de l'édition originale d'*Origine des instruments de musique*, publiée chez Payot (1936).

### **L'organologie au début du XX<sup>e</sup> siècle : entre diffusion et évolution**

Si la conceptualisation et la catégorisation organologiques ne sont pas des phénomènes nouveaux à cette époque (Sachs 1913 ; [Hornbostel et Sachs 1914](#)), la notion d'« instrument de musique » se trouve considérablement élargie par la collecte d'artéfacts à travers le monde et par la démultiplication de ces derniers dans les musées. Les terminologies et les classifications utilisées par les muséologues de l'époque sont ainsi revues à la lumière des nouvelles données de la recherche, alors que l'étude des instruments est transformée par la mondialisation et la possibilité de comparer les objets à ceux venus d'ailleurs (Kartomi 1990, p. 162).

Parmi les contributions les plus influentes dans ce domaine, on retrouve le *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles* (1880) de l'acousticien belge Victor-Charles Mahillon (1841-1924), qui fut une source d'inspiration majeure pour les travaux de Sachs et Hornbostel. Dans cette classification systématique des instruments du monde entier – encore largement utilisée en organologie aujourd'hui –, les instruments sont répertoriés selon leur mode de jeu, qu'il s'agit de déduire uniquement à partir de l'observation des instruments eux-mêmes, sans égard au contexte dans lequel ces derniers ont été conçus et utilisés. Ils y sont définis en quatre grandes catégories : les idiophones, les membranophones, les cordophones et les aérophones.

Schaeffner a été influencé par ces travaux. Il a d'ailleurs échangé à quelques reprises avec Curt Sachs (Gétreau 2020) au moment d'élaborer sa propre classification basée plutôt sur le matériau constitutif de l'instrument et divisée en deux grandes catégories : les instruments « à corps solide vibrant » et les instruments « à air vibrant ». En outre, il consacre le dernier chapitre de son ouvrage intitulé « Évolution ou diffusion des instruments de musique » à l'exposition de ses arguments contre la perspective diffusionniste préconisée par Sachs et Hornbostel. Schaeffner adopte pour sa part une approche évolutionniste – notamment inspirée de la théorie de Darwin – pour expliquer l'origine de la musique instrumentale.

Selon la théorie diffusionniste, il existerait des « foyers présumés d'origine » à partir desquels les instruments se seraient diffusés géographiquement dans les cultures à travers le temps. Schaeffner émet des réserves quant à cette hypothèse puisqu'il demeure selon lui impossible d'assurer que chaque instrument n'a été inventé qu'une seule fois avant de se « diffuser ». Il s'explique mal que des instruments presque identiques aient été observés dans des milieux très éloignés géographiquement alors qu'aucune piste ne permet de retracer le parcours de diffusion entre leurs « foyers ». Sachs prétend qu'il faut arriver à une description des différentes « couches » de diffusion sur une échelle des instruments, ce qui permettrait d'assurer une compréhension approfondie des étapes de diffusion. Pour Schaeffner, ce projet diffusionniste nécessiterait « un inventaire vraiment exhaustif des instruments de chaque société » (Schaeffner [1936]1968, p. 363), ce qui n'est pas envisageable. En ce sens, il énonce dès les premières lignes de son ouvrage que la démarche entreprise dans *Origine* « ne prêt[e] à composer aucun système » (*ibid.*, p. 7). En référence à des méthodes de classification voulues « scientifiques », il ajoute que « l'étude des instruments de musique, et avec elle toute la musicologie comparée, entre dans une phase de probabilités et de statistique. Méthode dont il serait malhonnête de nier les périls » (*ibid.*, p. 369). En effet, il affirme que l'impossibilité de procéder à une étude systématique de l'origine des instruments de musique force les chercheurs à

formuler des généralisations, des estimations statistiques et donc imprécises par rapport à des informations souvent impossibles à valider (*ibid.*).

En contrepartie, Schaeffner prétend que la musicologie devrait s'inspirer d'« une science plus avancée qu'elle, la linguistique », qui étudie l'entrecroisement entre des *lois* et des *circonstances* ou des « “actions particulières” plus ou moins délimitables historiquement » (*ibid.*, p. 351). L'auteur considère qu'il importe de relier des phénomènes scientifiques issus des théories évolutionnistes à l'expérience située temporellement dans un contexte culturel précis. Il affirme que la connaissance d'un fait linguistique et d'un fait musical présentent des similarités incontournables puisque l'apprentissage phonétique d'une langue ne suffit pas pour en devenir locuteur ; il faut aussi y être exposé, l'entendre et la parler à son tour. Selon Schaeffner, l'écriture de la musique demeure toujours imparfaite, et son orthographe « est inapte à reproduire la complexité d'un langage qui est moins lu que “parlé” » (*ibid.*, p. 369). Ainsi, l'instrument de musique est un objet d'étude permettant de sortir d'un graphocentrisme dominant dans la musicologie de l'époque. Pour Schaeffner, il est un « vestige pouvant nous renseigner sur un art qui tend à s'évanouir, et cela dès l'instant même où il jaillit faute d'écriture capable d'en sauvegarder la totalité » (*ibid.*) en plus d'être « ce dont nous avons conservé le plus de témoignages certains à travers les temps » (*ibid.*).

Au cours des temps, l'instrument de musique se conserve plus longtemps que le son (du moins, à une époque où l'enregistrement demeurerait encore très rudimentaire, voire inexistant). Leur durée matérielle étant plus longue que celle des êtres humains, l'étude de ces objets peut révéler des éléments clés pour comprendre l'histoire de la musique instrumentale. Au-delà de cet intérêt pour la dimension « positive » de l'instrument, Schaeffner adopte une approche philosophique « irrationnelle » en s'intéressant aux faits « négatifs » qu'il est possible d'en dégager. Autrement dit, les instruments de musique sont effectivement des objets composés d'éléments observables et quantifiables tels que les matériaux et les formes, mais une approche irrationnelle permet de s'intéresser à ce qu'ils ne sont pas ; les matériaux qui n'ont pas été utilisés pour leur fabrication, les formes qu'on ne leur a pas données. Ainsi, d'un point de vue métaphysique, ce que les instruments sont est aussi révélateur que ce qu'ils ne sont pas.

### **Les origines corporelles entre rite, musique et danse**

Devant l'impossibilité d'une étude systématique des *instruments*, le musicologue entreprend une quête des *origines humaines* qu'il entrevoit non seulement dans la biologie, mais également dans la nécessité pour l'être humain de faire de la musique, de la danse et des pratiques rituelles, trois éléments qui seraient fondamentalement indissociables selon Schaeffner :

Religion (ou magie), danse et musique sont ici à tel point imbriquées qu'il serait bien téméraire de prétendre démêler autour de laquelle s'étaient ensuite ajustées les autres. Pour ces raisons mêmes se place aux origines de la musique instrumentale le pied du danseur plutôt que la main du musicien (Schaeffner [1936]1968, p. 34).

Les mouvements du rituel ou de la danse seraient donc des composantes originelles communes à toutes les musiques instrumentales, indépendamment de l'époque ou du contexte culturel. Le musicologue rejoint ainsi la philosophie de Nietzsche, qui propose une théorie portée sur la « gestuelle du corps et des désirs » tout en étant abstraite des conditions politiques et sociales où elle pourrait s'incarner ([Lagarde 1977](#), p. 36). Dans ce même ordre d'idée, le *Sacre du printemps* (1913) de Stravinski, en tant que ballet représentant des « symboles printaniers » et des « rites de fécondité » (Schaeffner [1936]1968, p. 34) situés dans une Russie païenne imaginée par le compositeur pourrait représenter une forme d'« abstraction des conditions politiques et sociales » intégrant le rite, la danse et la musique en une même œuvre.

Cette discussion autour du *Sacre du printemps* fait écho aux propos tenus dans son livre sur Stravinski, publié en 1931. Schaeffner y affirmait qu'« à une synthèse des trois arts au théâtre, Strawinsky substituait un engrenement de deux systèmes rythmiques, l'un sonore, l'autre plastique, chacun poursuivant par ailleurs, selon ses moyens propres, un objet fini et distinct » (Schaeffner 1931, p. 37). La référence aux « trois arts » n'est pas sans lien avec l'inspiration hellénique qui prévalait dans le monde intellectuel occidental depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment chez Nietzsche. Selon Christophe Corbier, il existe une « tension que connaît tout helléniste depuis le dix-neuvième siècle », qui consisterait à « étudier le théâtre grec comme une forme ancrée historiquement dans une société particulière » tout en cherchant dans la tragédie grecque « ce qui nous concerne encore » ([Corbier 2015](#), p. 6). Cette quête de l'art à travers les différents temps se manifeste autant dans *La naissance de la tragédie* ([1872]1977) de Nietzsche que dans *l'Origine des instruments de musique* de Schaeffner, notamment dans le chapitre « L'organologie du théâtre ».

Dans ce chapitre, Schaeffner se réfère à la conférence sur le drame musical grec que Nietzsche a prononcée en 1870 à Bâle. Alors que le philosophe allemand affirme que le masque de théâtre grec était utilisé comme un résonateur qui amplifiait et modifiait la voix des artistes, Schaeffner soutient qu'à l'origine des instruments de musique, l'être humain aurait utilisé des cavités comme résonateurs pour amplifier les sons corporels et générer de nouveaux timbres musicaux. En outre, l'introduction des *Lettres de Nietzsche à Peter Gast* rédigée par Schaeffner « témoigne d'une lecture attentive de *La naissance de la tragédie* » (Boissière 2016, p. 38), ouvrage publié peu après la conférence de Bâle. Schaeffner y soutiendra que Stravinski a accompli dans *Les Noces* (1923) le drame nietzschéen que Wagner n'a pas su réaliser, le

compositeur allemand ayant selon lui laissé encore trop d'importance à la voix des chanteurs lyriques. Pour Schaeffner, « la prescription de Stravinski de mettre les chanteurs dans l'orchestre » aurait enfin redonné toute son importance à la vision chorégraphique et gestuelle, évacuant de la scène le chant dramatique encore prédominant chez Wagner (*ibid.*). Stravinski aurait ainsi réaffirmé l'importance du « chœur » dans le sens grec du terme en réunissant des acteurs, des chanteurs et des danseurs en un seul groupe, chantant, actant et dansant de façon synchronisée.

Dans le *Sacre du printemps*, une telle réunion du visuel et du sonore dans le ballet passe selon Schaeffner par le concept de « musique pure », une musique qui n'aurait aucune propriété sémantique et qui permettrait de conjointre la chorégraphie au sonore sans que ce dernier n'impose une quelconque expression préétablie. En effet, l'auteur observe dans cette œuvre « une liberté et une ampleur de *construction* jusqu'alors sans analogues auxquelles une action plus explicite, une musique moins *pure* n'eût point prêté » (1931, p. 37, Schaeffner souligne). Cette musique pure, qui n'exprime aucune action explicite *a priori*, laisse une forme de liberté créative qui implique pour Schaeffner une certaine transcendance par l'art.

Le musicologue s'intéresse donc à l'expression artistique de toutes les époques, mais il cherche également à établir un point commun entre la musique observée sur d'autres territoires et celle créée plus près de lui, en France. Ce point commun, c'est le corps humain. De fait, l'auteur se réfère de nouveau à Stravinski pour mettre de l'avant cette idée en lien avec la musique de son époque. Dans une note du premier chapitre, l'auteur cite les *Chroniques de ma vie* du compositeur : « La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir [la musique] dans toute son ampleur. C'est que toute musique créée ou composée exige encore un moyen d'extériorisation pour être perçue par l'auditeur » (Stravinsky 1935 cité dans Schaeffner [1936]1968, p. 13, n. 1). Pour Stravinski comme pour Schaeffner, la gestuelle du corps est un moyen d'*extérioriser* la musique à partir de l'être humain lui-même. Avec l'instrument, ce corps « s'enveloppe de musique » par des « parures sonores » (*ibid.*, p. 35) qui prolongent sa propre gestuelle, un phénomène que Schaeffner observe à partir de l'apparition des sonnailles.

### **L'instrument, le corps et l'évolution : une philosophie irrationnelle de Nietzsche à Bergson**

À l'instar de Nietzsche, cet « esprit antisystématique par excellence » qui « s'est servi de l'art pour créer un système rationnel de l'irrationnel » (Deleuze 1967, p. 180), Schaeffner s'est servi de l'instrument pour rallier le rationnel et l'irrationnel propre à l'activité musicale. Parmi les travaux plus « rationnels », Schaeffner cite *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (1891) de Charles Darwin pour montrer que la musique a aussi été

observée chez les animaux. Selon le musicologue, « il n'est pas donné seulement à l'homme de s'émouvoir de sa propre activité musicale » ([1936]1968, p. 350), ce qui serait une preuve que la musique fait l'objet d'une évolution, et non d'une diffusion : « L'homme, soit parce qu'il est fait tel qu'il est, soit parce qu'il vit en société, a pu jusqu'à un certain degré établir partout les mêmes fondements de la danse, la même musique corporelle, les mêmes rudiments d'instruments » (*ibid.*).

Nietzsche a lui aussi considéré l'évolutionnisme et la théorie de Darwin, qui est publiée durant sa vie. Très au fait de ses travaux, le philosophe allemand a critiqué le naturaliste anglais autant qu'il s'en est inspiré ([Merlio 2009](#)). Plus tard, certains philosophes commenceront à considérer l'évolution comme un fait, et non plus comme un modèle parmi d'autres. C'est le cas d'Henri Bergson, qui s'inspirera des travaux de Darwin dans son ouvrage *L'évolution créatrice*, publié en 1907 (François 2020). Dans ce livre, Bergson fait une typologie des évolutionnismes et cherche à définir « lequel est le plus vrai, c'est-à-dire, chez lui, le plus en mesure de rendre compte des faits (il y a chez Bergson, du début à la fin de son œuvre et impliquée dans les principes mêmes de sa méthode, cette ambition de pouvoir rendre compte des faits positifs) » (François 2020, § 16). En ce sens, Bergson s'intéresse dans cet ouvrage au Darwin « observateur et collecteur de faits » (*ibid.*).

Schaeffner part de l'évolutionnisme et reprend des observations et des faits collectés par lui-même ou par d'autres ethnographes pour construire sa théorie sur l'origine des instruments de musique. En procédant à un « saut qualitatif entre l'instrument et la musique » (Boissière 2016, p. 22), Schaeffner accorde autant, sinon davantage d'importance à « la détermination du corps musicien, rythmicien, celle à partir de laquelle l'instrument de musique est abordé et défini » (*ibid.*, p. 23). Dans ce rapport à l'objet et aux qualités que le musicien lui trouve se dessine chez Schaeffner un irrationalisme qui rappelle celui de Bergson, un philosophe qui l'a durablement influencé ([Roueff 2006](#)).

Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson énonce d'emblée la confusion qu'il observe dans les débats entre « quantité et qualité » ([Bergson 1889](#), p. vii). Le philosophe entend proposer des réflexions pour distinguer ce qui appartient au quantitatif et à l'espace de ce qui est plutôt relié au qualitatif ou à la durée. Pour illustrer ces notions dans son livre *Le bergsonisme* (1966), Gilles Deleuze utilise l'image – déjà évoquée par Bergson – du morceau de sucre :

Soit un morceau de sucre : il a une configuration spatiale, mais sous cet aspect, nous ne saisirons jamais que des différences de degré entre ce sucre et toute autre chose. Mais il a aussi une durée, un rythme de durée, une manière d'être au temps, qui se révèle au moins en partie dans le processus de sa dissolution, et qui montre comment ce sucre diffère en nature non seulement des autres choses, mais d'abord et surtout de lui-même. [...] La

fameuse formule de Bergson « je dois attendre que le sucre fonde » a un sens encore plus large que le contexte ne lui prête. Elle signifie que *ma propre durée*, telle que je la vis par exemple dans l'impatience de mes attentes, sert de *révélateur* à *d'autres durées* qui battent sur d'autres rythmes, qui diffèrent en nature de la mienne (Deleuze 1966, p. 23-24 : c'est moi qui souligne).

En d'autres termes, le morceau de sucre se définit en *quantités*, qu'on peut observer dans sa configuration spatiale ou par « les différences de degré » entre lui et autre chose. Mais il s'expérimente également par les *qualités* que les humains lui trouvent en le consommant. En déposant un morceau de sucre dans un café, il vient en modifier le goût, qui se manifeste qualitativement. Et puis il faut aussi « attendre qu'il fonde », et c'est à ce moment que notre propre durée humaine est confrontée au temps particulier de cette substance. On peut ainsi appréhender une chose d'un point de vue quantitatif et qualitatif, mais il importe pour Bergson de bien distinguer ces deux dimensions du monde physique.

En comparant le morceau de sucre de Bergson avec l'instrument de musique de Schaeffner, il ressort que l'instrument peut être défini « positivement » ou quantitativement, mais qu'il doit aussi être appréhendé qualitativement, c'est-à-dire selon la fonction que l'être humain lui attribue. Ainsi, les sonnailles aux jambes des tupinamba (Figure 2) peuvent être des

grappes de coques de fruits, de sabots d'animaux, de coquillages, de débris d'os, de perles enfilées, de bâtonnets, de pales de métal, de monnaies, voire de clochettes sans battant ; certaines de ces sonnailles se disposent sous forme de petits tabliers à franges sonores et ainsi évoquent les pagnes de feuilles dont le froissement se plaça peut-être à l'origine. Enfin, colliers, bracelets, ornements de cheville peuvent être faits d'anneaux qui s'entrechoquent (Schaeffner [1936]1968, p. 39).



Figure 2. Gravure d'une « cérémonie *tupinamba* avec accompagnement de hochets et de sonnailles de jambes », dans Schaeffner [1936]1968.



Il importe donc à Schaeffner d'observer quantitativement les matériaux utilisés par l'être humain pour constituer ses premiers instruments, mais aussi de réfléchir aux qualités que les musiciens leur ont trouvés. Ainsi, « là où aucune raison d'ordre religieux ou magique n'explique la gesticulation qui en elle-même est suffisamment motivée par le son qu'elle produit, il semble que cette dernière raison soit l'unique » (*ibid.*, p. 38). La gesticulation associée aux sonnailles – qui occasionne l'entrechoquement de ces derniers – est en ce sens motivée par les sons musicaux que l'individu qui les porte souhaite produire. Pour le musicologue, ce sont donc les qualités sonores recherchées par l'être humain qui expliquent l'évolution des instruments.

Dans cette optique, Schaeffner se joint aux penseurs antirationalistes qui l'ont influencé comme Nietzsche et Bergson pour faire valoir la nécessité de réconcilier le positivisme avec la métaphysique. C'est dans cet ordre d'idée qu'il cite l'un de ses professeurs, l'anthropologue Marcel Mauss :

Une des graves lacunes de nos études d'histoire collective, ethnologique et autre, c'est qu'elles sont beaucoup trop portées à n'observer que les coïncidences. On dirait que tout s'est passé par des phénomènes positifs dans l'histoire. Or, il faut observer le non-emprunt, le refus de l'emprunt même utile (Mauss cité dans Schaeffner [1936]1968, p. 357).

Plutôt que de s'en tenir à l'étude des phénomènes positifs, Schaeffner s'intéresse également dans son ouvrage à la musique en tant que « puissance restrictive » ([1936]1968, p. 18). À l'instar du chant qui aurait tendance à « trancher dans le langage plutôt qu'à en suivre le cours » (*ibid.*), l'instrument serait à son tour un moyen de trancher, de sélectionner des sonorités désirées pour en exclure d'autres.

Selon Schaeffner, il importe d'étudier la présence autant que l'absence d'un instrument dans une culture, et de se demander si « toute la musique d'une époque ou d'une population a pu être ce qu'elle est *malgré* ou *à cause* de l'absence de tel instrument, en dépit ou par suite des conséquences multiples que détermine une telle absence » (*ibid.*, p. 352, Schaeffner souligne). En d'autres termes, la musique d'une culture se définit selon les choix des musiciens d'inclure ou de ne pas inclure certains éléments dans leur pratique musicale. Pour illustrer cette idée, l'auteur reprend à nouveau un exemple plus près de lui : *Pétrouchka* (1911) de Stravinski. Schaeffner savait que ce dernier composait régulièrement au piano, une pratique compositionnelle très répandue en Occident et qui aurait un impact important sur la musique instrumentale de cette culture :

Si nous demandons à Stravinsky pourquoi l'accord de *Pétrouchka* agrège les harmonies d'*ut* et de *fa* dièse majeurs il nous répondra qu'à l'origine d'un tel accord se placent peut-être la disposition des touches blanches et noires sur le piano et la faculté d'y jouer les arpèges simultanés. Et nous savons que bien d'autres faits de notre musique moderne ne doivent aussi leur existence qu'à une habitude de composer au piano. Comment des musiques plus ou

moins archaïques auraient-elles échappé plus à la pression des instruments ?  
(*ibid.*).

Schaeffner envisage donc l'histoire de la musique instrumentale à la lumière de cette « pression » des instruments, de la « puissance restrictive » occasionnée par la sélection sonore particulière qui caractérise un instrument de musique. En se basant sur l'œuvre de Stravinsky, il émet l'hypothèse qu'il n'existe pas de distinction entre un musicien du passé qui compose en fonction des possibilités émises par un instrument plus ancien et Stravinski s'inspirant de la disposition du piano pour écrire une œuvre « moderne ».

Cette musique « vivante » et contemporaine de Schaeffner constitue une façon d'appréhender le phénomène complexe de la musique instrumentale en se basant sur son expérience musicale subjective et vécue, voire ethnographique, car « ce qui est irrémédiable dans le cas du pur historien, l'ethnographe doit pouvoir y remédier en une certaine mesure. L'ethnographe possède, malgré tout, ce rare avantage d'avoir été dedans et d'avoir vécu une certaine expérience » (Schaeffner 1956 cité dans [Gérard 2009](#), § 62). Ce pionnier de l'ethnomusicologie en France énonçait donc un principe fondamental de sa pensée irrationnelle : l'étude de la musique se doit de tenir compte des traces matérielles autant que de l'expérience vécue. Schaeffner réconcilie en ce sens son expérience subjective – à travers des données ethnographiques autant que par sa connaissance approfondie de la musique de Stravinski – à l'étude des traces matérielles comme les instruments anciens pour formuler ses hypothèses sur l'origine de la musique instrumentale.

## Bibliographie

- Bergson, Henri (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan, [https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO0100137001103826082](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001103826082).
- Bergson, Henri (1907), *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k991406s>.
- Boissière, Anne (2016), *Chanter, narrer, danser. Contribution à une philosophie du sentir*, Sampzon, Delatour France.
- Corbier, Christophe (2015), « Nietzsche, Brecht, Claudel. Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque », *Revue de littérature comparée*, vol. 353, n° 1, p. 5-28, <https://doi.org/10.3917/rlc.353.0005>.
- Darwin, Charles (1891), *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, trad. de l'anglais par Edmond Barbier, 3<sup>e</sup> éd., Paris, C. Reinwald & C<sup>ie</sup>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201302b>.
- Deleuze, Gilles (1966), *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1967), *Nietzsche*, Paris, Éditions de Minuit.
- Dufour, Valérie (2006), *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- François, Arnaud (2020), « Bergson lecteur de Darwin dans *L'Évolution créatrice* », dans Antoine Compagnon et Cécile Surprenant (dir.), *Darwin au Collège de France*, Paris, Collège de France.
- Gérard, Brice (2009), « De l'ethnographie à l'ethnomusicologie. Les notes de terrain d'André Schaeffner au début des années 1930 », *L'Homme*, n° 191, p. 139-173, <https://doi.org/10.4000/lhomme.22219>.
- Gétreau, Florence (2020), « Hornbostel-Sachs Universal Classification and André Schaeffner. A Discordant or an Original Voice? », dans Cristina Ghirardini (dir.), *Reflecting on Hornbostel-Sachs's Versuch a Century Later*, Venise, Fondazione Ugo e Olga Levi, p. 95-110.
- Hornbostel, Erich M. von, et Curt Sachs (1914), « Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch », *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, n° 4-5, p. 553-590, <https://www.jstor.org/stable/23031207>.
- Merlio, Gilbert (2009), « Nietzsche, Darwin et le darwinisme », *Revue germanique internationale*, n° 10, p. 125-145, <https://doi.org/10.4000/rgi.327>.
- Kartomi, Margaret J. (1990), *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lagarde, Alain (1977), « Nietzsche et le rationalisme », *Raison présente*, n° 42, p. 35-46, <https://doi.org/10.3406/raipr.1977.1870>.
- Mahillon, Victor-Charles (1880), *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles*, Gand, Annot-Braeckman, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb439981564>.

- Nietzsche, Friedrich ([1872]1977), *La naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard.
- Roueff, Olivier (2006), « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, p. 71-100, <https://doi.org/10.3917/rhsh.014.0071>.
- Sachs, Curt (1913), *Real-Lexicon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin, Bard.
- Sachs, Curt (1940), *History of Musical Instruments*, New York, Norton.
- Schaeffner, André (1931). *Strawinsky*, Paris, Rieder.
- Schaeffner, André ([1936]1968), *L'origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, La Haye/[Paris], Mouton/[Payot].
- Sladden, Margaux (2019), « Bergsonisme ("Anthologie du PHEM" / Mots clés, 2) », *Revue musicale OICRM*, vol. 6, n° 1, p. 171-196, <https://doi.org/10.7202/1062434ar>.