

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Argument

Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire

Bernard Lortat-Jacob et Miriam Roving Olsen



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24843>

DOI : 10.4000/lhomme.24843

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 7-26

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Bernard Lortat-Jacob et Miriam Roving Olsen, « Argument », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24843> ; DOI : 10.4000/lhomme.24843

Argument

Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire

Bernard Lortat-Jacob & Miriam Roving Olsen

PARTONS D'UN CONSTAT : si la musique est présente dans toutes les cultures, les connaissances acquises et transmises par les ethnomusicologues sont souvent ignorées ou minimisées par les anthropologues. Certes, les colonnes de la revue *L'Homme* se sont occasionnellement ouvertes à des études ponctuelles ou spécifiques¹, mais le problème de la nature anthropologique de la musique n'y a jamais été véritablement posé ni systématiquement exposé. La première fonction de ce numéro a donc été de sinon combler un vide du moins de rectifier des positions (perceptions, représentations, conceptions) de l'anthropologie par rapport à la musique – lesquelles positions, d'ailleurs, semblent s'être curieusement délitées depuis la fondation de la discipline en France².

1. Comme, par exemple, de grandes musiques de tradition hybride. En tout premier lieu le jazz auquel *L'Homme* a consacré, voici peu, un numéro spécial (2001, n° 158-159), et dont les articles réunis proposent une première approche anthropologique. Sur cette musique, en effet, tout ou presque reste à faire. Elle fascine autant par son esthétique révolutionnaire que par les problèmes théoriques qu'elle pose aux ethnomusicologues. Espace de mixité et art du décalage (Noir/Blanc, populaire/savant, oral/écrit, *versus* forme/son, mètre/swing, etc.), le jazz relève pour nous autant de l'ethnographie ordinaire que de la musicologie pointue. Il incombe à l'ethnographe d'observer les lieux de musique, les espaces de production, les techniques de transmission, les interactions musicales, etc. Et il revient au musicologue d'analyser « l'œuvre de jazz » proprement dite, notamment à travers ses enregistrements (forme, style, expression, techniques de variation et d'improvisation, etc.) – en faisant des hypothèses sur l'écoute qu'elle présuppose ou les apprentissages qu'elle requiert, et en utilisant des outils analytiques appropriés. Dans la même veine que la livraison de *L'Homme* mais appliqué à un phénomène musical plus « jeune », voir le dossier proposé par les *Cahiers d'études africaines* sur « Les musiques du monde » (2002, n° 168). On peut citer également l'ouvrage – mais bien trop elliptique quant à la méthodologie des articles réunis, fruits d'une journée d'étude – publié sous la direction de Giulia Bonaci & Sarah Fila-Bakabadio dans les « Dossiers africains » du Centre d'études africaines, *Musiques populaires : usages sociaux et sentiments d'appartenance*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2003 (préface de Elikia M'Bokolo).

2. Faut-il rappeler, comme le fait ici même Gilbert Rouget (pp. 513-524), qu'un des tout premiers lieux institutionnels de la recherche anthropologique de terrain en France fut le Département d'ethnomusicologie (alors appelé d'ethnologie musicale) du Musée de l'Homme (alors nommé Musée d'ethnographie du Trocadéro), créé en 1928 par André Schaeffner, et qu'un des tout premiers travaux posant la question de la présentation de l'objet sonore dans une vitrine, partant des rapports entre organologie et muséologie, anthropologie et musique, fut l'article du même publié en 1929 .../...

ARGUMENT

Pour s'en tenir au seul domaine français (qui eut très tôt, en cette matière, ses lieux, lettres et textes de noblesse³), la consultation de certains ouvrages de référence ou de manuels récemment parus – le livre de Marie-Odile Géraud, Olivier Leservoisière et Richard Pottier (1998), *l'Introduction à l'ethnologie* de Jacques Lombard (1994), celle de Jean Copans (1996) et sa présentation de *l'Enquête ethnologique de terrain* (1998), les deux petits ouvrages de François Laplantine (1996 et 2001), etc. – nous montre qu'on n'y parle absolument pas et plus de musique⁴. Pierre Bonte et Michel Izard dans leur *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (2002) règlent le problème à partir d'une entrée thématique (« Ethnomusicologie ») ou de quelques entrées biographiques (« André Schaeffner », par exemple), mais les autres articles tels que « Rite », « Cycle de vie », « Religion », « Possession », « Chamanisme », « Mort », etc., laissent de côté la musique, comme si celle-ci n'était pas une composante essentielle de ces domaines classiques de l'ethnologie. Sans doute tous ces auteurs considèrent-ils que la musique ne relève pas de leur compétence, mais les connaissances sont pourtant là, plus accessibles qu'il n'y paraît⁵. Les négliger traduit une étrange surdité ou, à notre sens tout au moins, relève de ce qui serait devenu, avec le temps, un incompréhensible mais tenace « obstacle épistémologique » comme aurait dit Gaston Bachelard.

[suite de la note 2] dans la revue *Documents* (n° 5 : 248-254) et consacré à la conservation et à l'exposition – à l'usage scientifique et culturel – « des instruments de musique dans un musée d'ethnographie » ? Tel était le titre de l'article d'André Schaeffner qui entendait déjouer l'alternative courante et convenue qui veut qu'on se serve d'un outil ou joue d'un instrument et qu'on contemple un tableau ou tourne autour d'une sculpture. La main, l'œil et l'oreille ne sont pas anthropologiquement dissociables, comme l'avait magnifiquement démontré Marcel Mauss, de qui Schaeffner fut l'élève, dans ses considérations sur les « techniques du corps ».

3. Depuis sa fondation en 1961 par Claude Lévi-Strauss, la collection des « Cahiers de L'Homme » a publié près d'une dizaine d'ouvrages sur les trente parus à ce jour (dont ceux de trois des auteurs de ce numéro de *L'Homme*) ayant trait, ou dont un chapitre a trait aux musiques traditionnelles ou relevant traditionnellement de l'ethnomusicologie. La même année, la VI^e section (« sciences sociales ») de l'École pratique des hautes études organisait un enseignement spécialisé en ethnomusicologie.

4. Un autre manuel, de grande diffusion et destiné au « premier cycle » universitaire, n'y consacre qu'une demi-page sur les 412 que compte l'ouvrage (cf. Philippe Laburthe-Tolra & Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie*, Paris, PUF, 1993 : 243). Plus récent, le livre de Laurent Berger intitulé *Les Nouvelles ethnologies* (Paris, Nathan, 2004, collection « Université »), doit certes supposer que l'ethnomusicologie est déjà bien trop vieille, si ce n'est rétrograde, pour figurer dans les « enjeux et perspectives » (sous-titre de l'ouvrage) assignés à l'anthropologie du contemporain, puisqu'il n'en est dit mot. Notons, enfin, que des institutions prestigieuses, telle l'École des hautes études en sciences sociales (qui, en 1975, a remplacé la VI^e section de l'École pratique des hautes études), n'ont guère su développer ou renouveler, depuis la fin des années 1970, des recherches et enseignements en ethnomusicologie (ce n'est que depuis trois ans que s'est mise en place une formation doctorale « Musique, histoire, société », en association avec le Conservatoire national supérieur de Paris, l'École normale supérieure et l'École pratique des hautes études, mais qui met plutôt l'accent sur la musique savante occidentale). À notre connaissance, il n'y a jamais eu de chaire d'ethnomusicologie au Collège de France – celle de Pierre Boulez créée en 1976 (et qui, du reste, n'eut pas de successeur après sa retraite en 1995) ne pouvant bien sûr en tenir lieu.

5. On peut notamment se référer à trois grandes revues de langue anglaise : *Ethnomusicology* (3 numéros par an, depuis 1957), *The World of Music* (trois numéros par an, depuis 1959), le *Yearbook for Traditional Music* (un numéro par an depuis 1949), et une revue en langue française, plus récente, éditée à Genève : les *Cahiers de musiques traditionnelles* (seize numéros à ce jour, parution annuelle) dans lesquels publient la plus grande partie des ethnomusicologues français.

MUSIQUE *et* ANTHROPOLOGIE et non pas ANTHROPOLOGIE *de* LA MUSIQUE. La différence doit être soulignée, il s'agit de montrer en quoi la musique entre de plain-pied dans les thèmes majeurs de l'anthropologie : la conjonction de coordination l'indique, il s'agit de mettre en perspective une pratique et un plan de connaissance, mais sans que l'un prenne le pas sur l'autre. Et ce faisant, de conjurer une double tendance : l'une de formater la musique selon une anthropologie qui s'est constituée sans elle ; l'autre de l'isoler dans une musicologie étroite, héritant des problématiques, des pratiques et des conceptions mêmes de la musique occidentale.

Notre présentation est en trois points : le premier rappelle comment l'ethnomusicologie a construit son objet historiquement, à travers les médias que l'Occident a créés : l'écriture musicale tout d'abord, l'enregistrement sonore ensuite ; l'anthropologie n'entre que très tardivement dans le dispositif. Le deuxième point présente et problématise les articles sélectionnés, lesquels sont regroupés en quatre sections qui couvrent largement notre domaine, sans toutefois l'épuiser bien entendu. Enfin, le dernier point s'interroge sur les perspectives actuelles de notre discipline. Nous y faisons entendre notre voix qui, sans être totalement singulière, ne se confond pas nécessairement avec celles de toute la profession : privilège de sa paradoxale fragilité institutionnelle, l'ethnomusicologie est une discipline trop peu ancrée dans l'académie pour pratiquer l'homophonie et relever d'une seule école.

L'objet de l'ethnomusicologie : bref historique

Fille de Gui d'Arezzo et de Gutenberg

C'est probablement dans le silence d'un monastère toscan que Gui D'Arezzo, au X^e siècle, inventa un astucieux système pour représenter graphiquement la musique, tâche à laquelle d'autres avant lui s'étaient attelés (les Grecs de l'ère classique et les Byzantins du haut Moyen Âge notamment⁶), mais qui se trouva là singulièrement sophistiquée. Cette écriture devait certes servir à combler les insuffisances de la tradition orale et éviter le risque de l'oubli puisqu'on pourrait désormais rechanter ou rejouer, à l'aide de la lecture, une musique qui avait été pensée en d'autres temps et places. Mais, du point de vue anthropologique, ce ne fut pas son seul mérite. En fait, cette invention fit entrer la musique de façon décisive dans le domaine de l'abstraction et, par le biais de la portée musicale, l'ouvrit à diverses possibilités de transposition. Se vit ainsi créé un nouveau champ conceptuel, passant par l'exercice du solfège, et, grâce à ce nouveau système, la musique devint autre chose qu'une simple pratique impliquant, comme elle le faisait auparavant, des hommes et des femmes dans une action commune, et les invitant à partager le même espace ; elle devint représentation mentale, obéissant à une pensée spatialement et conceptuellement circonscrite, et conférant au compositeur un rôle

6. Et, dans d'autres cultures, l'Égypte antique : une écriture des mouvements du corps ; l'Inde au début de l'ère chrétienne ; la Chine (tablatures instrumentales à la fin de l'époque Tang), etc.

de premier plan. Il fallut attendre cinq siècles pour que, soixante ans après Gutenberg, apparaissent l'imprimerie musicale et, avec elle, les premières éditions⁷. De forme graphique⁸ qu'elle était déjà, la musique devint matériel duplicable, échangeable et, bien sûr, vendable, soumise dès lors aux lois du marché. Rappelons que c'est sous la forme de partitions qu'un Bach, par exemple, prit connaissance de la musique d'un Vivaldi, pour s'en inspirer.

Fille de Charles Cros et d'Edison

Quelque huit cents ans plus tard naît l'enregistrement sonore⁹ et avec lui, la musique retrouve une identité concrète et sonore. On salua bien sûr le prodige technique, mais sans mesurer encore les conséquences qui allaient en découler, pour l'anthropologie comme pour l'ethnomusicologie alors naissante – une discipline qui, en fait, ne trouva son nom qu'au début des années 1960, mais dont il n'est pas exagéré de penser, avec Bela Bartók, qu'elle se développa grâce à cette technologie¹⁰. Certes, avant cette époque, ceux qui voulaient savoir à quoi ressemblait la musique des autres pouvaient consulter des carnets de voyage plus ou moins précis d'explorateurs attentifs ou d'ecclésiastiques curieux : c'est ainsi qu'on trouve sous la plume de Rousseau (1768) la notation d'une chanson tupinamba qu'il copia de Mersenne (1636) et dont l'auteur original, après les Tupinamba eux-mêmes bien entendu, fut Jean de Léry (texte original de 1585)¹¹.

Mais, avec la naissance de l'enregistrement, une ère nouvelle s'ouvre : celle de la « musique mécanique », comme le dit Bartók – une musique qui, non seulement peut être répétée pour la première fois à l'identique mais qui, « privée d'yeux pour lire la partition, comme de mains pour la jouer » (Stiegler 2002 : 3), semble ne plus s'adresser à la vue mais à l'ouïe.

La musicologie comparée

À la même époque naît à Berlin la « musicologie comparée ». D'abord centrée sur les propriétés psycho-acoustiques des échelles musicales – cf. la *Tonpsychologie* de Carl Stumpf (1883) –, celle-ci dut se mettre à l'écoute de documents enregis-

7. Cf. *l'Odécathon* d'Ottavio Petrucci : recueil d'airs à chanter publiés en 1501.

8. Cette conception de la musique en forme de synecdoque reste aujourd'hui bien présente dans la pensée des musiciens classiques : « N'oubliez pas d'emporter avec vous vos musiques », dira un chef d'orchestre à ses musiciens, en se référant, bien sûr, à leurs partitions musicales.

9. Rappel de quelques dates : 1877, premières inventions par Charles Cros et Thomas Edison (enregistrements sur cylindres présentés par Edison à l'Exposition universelle de 1889) ; première transmission par télégraphie sans fil réalisée par Guglielmo Marconi en 1896 ; mise au point des tubes électroniques depuis 1903 par Arthur Wehlnelt suivi de John Ambrose Fleming, Lee de Forest et Owen Williams Richardson.

10. « Je le dis sans hésiter », écrit Bartók en 1937 (1995 : 33), « la science du folklore musical (*alias* ethnomusicologie) doit son développement actuel à Edison ».

11. Léry avait aimé cette chanson « chantée merveilleusement », sans doute en chœur, et accompagnant la danse. Les transformations surtout rythmiques apportées par Mersenne qui lui donna pour titre « Chanson des Américains » laissent entendre plutôt une berceuse. Berceuse adoucie enfin par quelques liaisons musicales ajoutées dans la version de Rousseau avec pour titre « Chanson des Sauvages du Canada ».

trés¹² (ceux de la Phonogramm-Archiv, en tout premier lieu). Car un nouvel objet était né, qu'il fallait pourvoir d'un statut épistémologique à la hauteur de la prodigieuse technique qui l'avait créé. Et cet objet invita les chercheurs à se mettre à l'écoute – y compris ceux de l'École de Berlin – et à abandonner progressivement leurs premières hypothèses, surtout évolutionnistes et diffusionnistes. À se mettre à l'écoute, certes, mais de quoi ? Contrairement à ce que l'on pourrait croire, non pas exactement de la musique, mais de sa trace gravée sur cylindre et, plus tard, sur des galettes Pyral.

Collant à cet objet, et semblant ne jamais devoir se dégager de sa prégnance, une certaine musicologie, donc, apparaît. Toujours bien présente aujourd'hui, elle considère que les propriétés de la musique résident d'abord et surtout dans ses manifestations acoustiques et ses caractères formels. Préférant l'œuvre à l'ouvrier qui la rend possible, cette musicologie-là, ne doutant pas d'une objectivité fondée précisément sur l'objet, est-elle une ethnomusicologie ? Oui, dans la mesure où elle opère sur des objets singuliers, souvent exotiques, que l'histoire de la musique occidentale délaisse ou ignore. Mais, dès lors qu'elle ne se démarque pas systématiquement de la musicologie occidentale, elle demeure – qu'on le veuille ou non – une ethnomusicologie en creux, chargée surtout de baliser des espaces vierges. Raison graphique oblige : elle travaille préférentiellement sur des « notes » (de musique), c'est-à-dire sur des sons formatés aux normes et au nom de l'écriture¹³.

Le XX^e siècle voit aussi l'émergence d'un comparatisme d'un autre type ancré, en Europe centrale surtout, sur les mouvements identitaires et « l'éveil des nationalités ». Le nationalisme, on le sait, est souvent pourvoyeur d'emploi. Et tandis qu'avec la naissance de l'enregistrement, la musicologie acquiert un nouveau statut scientifique, les nations, prises soudain d'amour pour leur folklore, se tournent vers des professionnels. Le plus grand de tous ? Incontestablement Bartók, dont l'essentiel du projet scientifique peut se résumer en ces termes : créer de l'identité musicale, et la justifier, à partir de la notion de « peuple » – notion totalement admise à cette époque ; et, par là-même, donner une réalité acoustique à des frontières politico-administratives. Le dessein de Bartók débouche

12. Les premières transcriptions et analyses publiées à partir d'enregistrements de terrain datent de 1891, réalisées par Benjamin Ives Gilman. Elles portent sur un matériel enregistré deux ans plus tôt chez les Indiens Zuni et Passamaquoddy par un anthropologue, J. W. Fewkes (Kunst 1959 : 16).

13. En recourant le plus souvent au solfège occidental dont « le bon usage » donne lieu à de fréquentes discussions entre ethnomusicologues. Ce solfège a d'ailleurs été perfectionné en 1909-1910 par Abraham et Hornbostel, puis, au début des années 1950, par le Conseil international de la musique, sous l'égide de l'Unesco (1952) –, à une époque où commençait de se développer un autre type de notation utilisant une technologie électronique mise au point par la Bell Company : le sonographe, permettant de figurer la musique, de façon beaucoup plus objective, non sous forme de notes, mais sous forme de spectres et dont les ethnomusicologues, après les linguistes, se servent désormais communément. On doit à Gilbert Rouget (1970) la première utilisation de ces deux méthodologies croisées pour dégager les traits pertinents de deux techniques vocales totalement opposées. Précisons que la technologie du sonographe s'est beaucoup développée avec l'informatique et que de nombreux logiciels à faible coût offrent aujourd'hui des représentations spectrographiques de haute qualité (cf. notamment le remarquable AudioSculpt mis au point par l'Ircam).

sans doute sur une impasse théorique¹⁴, mais, d'une certaine façon, ce n'est pas si grave. Peut-être le maître hongrois s'est-il simplement trompé de projet. Car l'importance de son œuvre de folkloriste tient moins dans l'éclairage porté sur la différence des peuples européens et procheorientaux que sur leur haut niveau de musicalité. En témoignent ses collectes¹⁵, abondant en expressions insoupçonnées, jusque-là ignorées par une musicologie classique obsessionnellement attelée à percer les mystères de la seule musique de ses élites¹⁶.

Constantin Brailoiu (1893-1958), que Bartók tenait d'ailleurs en très haute estime, pratiqua, lui aussi, le comparatisme, du moins pour les recherches théoriques qu'il conduisit en France, dans le cadre du Centre national de la recherche scientifique. Mais il sut éviter le piège de l'enfermement national en donnant à ses comparaisons une dimension transculturelle. On lui doit quatre études décisives portant sur des domaines entièrement neufs : le rythme enfantin, le pentatonique, le *giusto* syllabique et les rythmiques asymétriques *aksak* (cf. *infra* « Glossaire », pp. 409-420). Décidément, à partir des enregistrements qu'on pouvait en faire, l'objet-musique avait beaucoup à nous dire. Et il nous l'a dit en effet tout au long des décennies suivantes¹⁷. Permettant toutes formes de comparatisme, cet objet-musique (créé *via* l'enregistrement sonore), qu'on peut manipuler comme on veut et même « écouter et étudier dans un tempo très lent pour bénéficier d'un effet de loupe » (Bartók 1995 : 35), fut par la suite à la base d'un projet de grande ampleur : celui d'Alan Lomax (1968, 1976) et de son *Cantometrics* fondé sur ce qu'on appellerait aujourd'hui une base de données, en l'occurrence un très large échantillon de musiques enregistrées provenant des cinq continents, proposé à l'audition d'experts (tous occidentaux). Il s'est agi, pour Alan Lomax, de dégager des « styles vocaux » à partir de trente-sept critères analytiques, supposés objectifs : « ambitus », « âpreté » (*raspiness*) de la voix,

14. Il tient principalement aux procédures utilisées par Bartók, soucieux de caractériser les musiques à partir d'opérateurs formels (types de périodicité syntaxiques, échelles, etc.). Or, dans les folklores européens, ces critères sont dotés d'un faible pouvoir de discrimination. C'est d'ailleurs ce que montreront *a contrario* les études de Brailoiu relevant des traits musicaux communs au sein de cultures très éloignées (Russie, Suisse, Chine, Afrique, Nouvelles-Hébrides, etc., pour le pentatonisme). En pratique, l'originalité de Brailoiu, par rapport à Bartók, tient dans le fait que, plutôt que de disjoindre des réalités musicales souvent voisines, il s'est efforcé de les conjoindre et de les mettre en perspective.

15. 3 400 mélodies roumaines et 2 700 hongroises, toutes publiées ; 3 000 slovaques (partiellement publiées) ; sans parler des collectes, certes de moindre importance, à Biskra (en 1913) et en Turquie (en 1936), soit quelques années avant son exil aux États-Unis. Il travailla également, en seconde main, sur la collection historique de Milman Parry – base du *Singer of Tales* de Albert B. Lord –, réalisant des transcriptions d'une finesse inégalée, tout en signalant dans l'introduction de son *Yugoslav folk Music* le caractère totalement insuffisant de ces transcriptions !

16. Nous aimons aussi Bartók pour sa circonspection scientifique et sa grandeur morale, sous-jacentes à toute son œuvre. Elles passent notamment par le soin méticuleux qu'il apporta à transcrire sur portée (avant d'en décrire la forme) des musiques soi-disant subalternes et dont il observait par ailleurs l'étonnante capacité qu'elles avaient à se renouveler constamment de l'intérieur – obéissant à ce que Brailoiu appela plus tard un « instinct de variation » (« Réflexions sur la création musicale collective », p. 142 de l'édition Rouget 1973).

17. Notamment à travers les travaux de Simha Arom (1985) consacrés à l'analyse formelle des musiques de Centrafrique.

« types d'accentuation », « force d'émission », etc. La recherche aboutit à la création d'une géographie musicale mondiale, en neuf grandes aires culturelles et cinquante-sept sous-régions – une géographie que l'auteur n'hésita pas à soumettre à de nombreux questionnements socio-anthropologiques¹⁸.

Musique et anthropologie

Les bans de mariage officiels entre la musique et l'anthropologie ont été publiés assez tardivement¹⁹ – en 1964 – par Alan P. Merriam et son *Anthropology of Music*. Signalons que cette même année vit en France la naissance d'une grosse opération de recherche sur l'Aubrac où, sous la houlette de Georges Henri Rivière et les auspices du Centre national de la recherche scientifique, on eut l'honnêteté d'admettre qu'il n'était pas possible de parler de techniques agricoles, de droit foncier et de mode de vie traditionnel sans prendre en compte le chant, la danse, la cabrette, les charivaris, les carnivals, autant que le monde sonore des vaches et des buronniers.

Revenons à Alan P. Merriam, à qui on pourrait reprocher d'ignorer totalement les travaux en langue française²⁰, et chez qui on trouve une définition simple et délibérément culturaliste de notre discipline : « *The study of music in culture* » (1964 : 6). Cette musique « dans la culture » non seulement doit être étudiée à partir de « comportements spécifiques », mais elle ne peut se comprendre en dehors des systèmes de valeurs et de croyances dans lesquels elle s'inscrit. C'est en cela que résident ses propriétés culturelles. Qu'on nous permette de le dire : si, aujourd'hui, le livre d'Alan P. Merriam semble à la fois classique et ancien, c'est que, depuis quarante ans, les ethnomusicologues n'ont pas économisé leurs efforts²¹. Abandonnant le plus souvent les ambitieuses visées comparatistes de leurs prédécesseurs, ils ouvrirent de nombreux terrains, sur les cinq continents, et s'attelèrent à la rédaction de monographies dont les apports successifs furent très profitables à une discipline jeune. Il s'agissait, en somme, de découvrir, de souli-

18. Du fait de son ambition même, sans doute, ce travail fut largement critiqué. En fait, l'approche d'Alan Lomax, bien que très stimulante, se heurte à trois écueils : l'un, conjonctural, sa « base de données », pour importante qu'elle fût (surtout à l'époque), est incomplète et insuffisamment documentée ; l'autre est peut-être plus fondamental et touche à des mécanismes anthropologiques que l'auteur du *Cantometrics* semble ignorer. Il n'y a aucune référence, dans son œuvre, aux conditions dans lesquelles ces musiques sont chantées ou jouées et rien sur leurs fonctionnalités et usages respectifs ; en outre, l'école structuraliste nous a appris qu'il est dangereux de stipuler la similarité de deux traits acoustiques indépendamment des systèmes qui sont les leurs (et, ajoutons, de leur contexte de production).

19. À dire vrai, ce mariage fut précédé de longues fiançailles. Contentons-nous de citer deux titres, en langue française, ceux de Jules Combarieu (1972) et Raoul et Marguerite d'Harcourt (1927). Pour les travaux du début du XX^e siècle, on pourra se référer aux très complètes bibliographies de Jaap Kunst (1959). Pour la période de l'après-guerre, citons les trois colloques de Wégimont ayant donné lieu à publications (1956-1964).

20. C'est ainsi que le grand livre d'André Schaeffner *Origine des instruments de musique* qui – rappelez-le – a pour sous-titre *Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* n'est pas cité. Et pas davantage les écrits de Constantin Brailoiu qui ne fut pas seulement théoricien et dont les très beaux travaux d'ethnographie musicale portant sur la Roumanie auraient mérité plus d'égards. 21. D'où une deuxième formulation du même Alan P. Merriam, plus tardive celle-ci (1970), de « *Music as culture* ».

gner des spécificités nationales, régionales ou villageoises, de décrire factuellement des situations, de qualifier des contextes d'exécution, de comprendre quelle était la fonction des musiciens, quels étaient leurs statuts, leurs modes de pensée, mais aussi les genres de musique qu'ils pratiquaient et – généralement en fin de volume – de relever certaines caractéristiques de systèmes musicaux, pour les faire figurer sur le grand livre de la science.

Le résultat est que, sur le thème « Musique et anthropologie »²², il semble que les ethnomusicologues aient beaucoup avancé. Car, pour nous désormais, la musique ne peut plus être considérée comme un phénomène inerte au sein d'une culture, une pratique seconde ou un produit dérivé en quelque sorte : elle est socialement décisive et psychologiquement active²³. C'est ainsi qu'elle n'est pas seulement indispensable à la fête, au rituel, à la possession, à la chasse et à tant d'activités humaines ; elle est susceptible de construire des catégories de pensée et d'action. Elle ne se contente pas d'accompagner la possession, elle en fournit le cadre sonore et gestuel²⁴ ; elle n'est pas un simple accessoire du rituel : elle en est l'un des attributs majeurs ; dans les musiques collectives impliquant musiciens et public au sein d'une action partagée, elle indique et parfois même raconte ce qu'on fait ensemble, et lorsque, comme c'est souvent le cas, elle investit le domaine religieux, elle n'est pas un *decorum* ou le simple support sonore d'une dévotion : elle constitue (ou peut constituer) l'essence de l'acte dévotionnel, incarnant le divin, de façon tantôt métaphorique, tantôt métonymique – un divin dont on peut penser qu'il est d'autant plus sensible aux sonorités des hommes que lui-même est de nature sonore²⁴.

Si la musique est tout cela, notre conception ne peut que se démarquer de celle de certains de nos collègues anglo-saxons, telle qu'elle s'exprime notamment sous la plume de Carol Pegg dans le très respectable *New Grove Dictionary* (édition 2001 : 367), affirmant que l'ethnomusicologie est : « The study of social and cultural aspects of music and dance in local and global aspects ». Nous pensons, quant à nous, que notre rôle ne se limite pas à décrire les « aspects » de la musique, puisque celle-ci est dotée d'une réalité structurelle qu'il convient précisément de mettre au jour. Par ailleurs, aborder la musique sous l'angle de ses seuls aspects revient à nier sa fonction (ou plutôt ses fonctions) actives et à se mettre dans l'impossibilité d'en saisir le caractère efficace et d'en approcher le sens.

Considérant que le fait musical ne peut s'assimiler exclusivement à ses composantes formelles, nombre d'ethnomusicologues estiment devoir se démarquer tout autant d'une approche strictement sémiologique de la musique, connue en France

22. Sur ce même thème, on ne peut pas ne pas citer John Blacking – notamment son essai : *How Musical is Man ?* (1973). John Blacking voit dans la musique une forme sonore entièrement « générée » par des processus sociaux. Théoriquement très stimulante, et assignant à l'ethnomusicologie une ambition totalisante, cette thèse n'a hélas pas toujours à sa disposition des faits qui la confirment.

23. En d'autres termes, et comme le démontre Gilbert Rouget dans *La Musique et la transe* (1990), elle ne peut être séparée de l'ensemble des représentations qu'elle recouvre.

24. Ce que nous rappelle également la très riche iconographie médiévale rassemblée dans l'exposition du Musée de la Musique à Paris : *Moyen Âge, entre ordre et désordre* (cf. le catalogue de l'exposition en bibliographie).

au début des années 1970, par les premiers travaux de Jean-Jacques Nattiez²⁵. Dotée d'un potentiel symbolique très fort, susceptible de rendre audible – et donc tangible – notre rapport au monde, la musique, selon nous, se prête mal au réductionnisme analytique qui se fonderait sur l'étude de textes (*alias* transcriptions). Elle n'est pas une simple technique au service de la production de sons. Elle n'est pour ainsi dire jamais un ingrédient secondaire dans les représentations mentales et émotionnelles de l'humanité. Elle est pensée à l'état pur, ayant pour fonction de drainer et d'organiser la vie affective, et c'est d'ailleurs sans doute pour cette raison qu'elle n'a pas nécessairement besoin de recourir aux mots pour être efficace – ce dont se plaignent, à tort, quelques-uns de nos collègues.

Problématiques et thématiques²⁶

Champ musical / champ sémantique

Les textes qui suivent s'ouvrent par une réflexion sur le champ musical : les pratiques musicales y sont abordées à partir de leurs systèmes de représentation, de leur finalité propre, et des intentions de ceux qui s'y consacrent. Le champ musical, on s'en rend compte, est aussi sémantique et renvoie au « sens de la musique », si tant est qu'on veuille bien ne pas enfermer la notion de sens dans les confins étroits que lui assigne la linguistique structurale.

Pour quoi la musique, donc ? Selon Gilbert Rouget, dont l'article aborde trois « actions musicales » chez les Pygmées BaNgombé, la réponse se trouve moins du côté de l'œuvre musicale que du côté des performances répétées presque quotidiennement, dans le cadre de pratiques polyphoniques « mettant en résonance le corps social tout entier ». « Musiquer », pour les Pygmées, revient à la fois à s'adresser aux esprits de la forêt et à convoquer la magie en mimant chorégraphiquement une partie de chasse réussie. Or, mimer la chasse revient aussi à s'entraîner à la chasse et, sous couvert de divertissements rituels, la musique apparaît dès lors comme une nécessité vitale : contrairement à ce que pense l'Occident évaluant trop souvent les pratiques des autres à l'aune de ses propres pratiques, la musique n'est pas un simple divertissement ; elle n'est pas une activité « de surplus », mais une activité « de survie » ; elle donne en effet accès au gibier. C'est donc une autre conception de la musique que l'auteur de *La Musique et la transe* nous invite à partager. Celle-ci n'est pas un projet abstrait – une « philosophie » – mais une fonction vitale. C'est de cela qu'elle tire son efficacité et, pourrait-on dire, son sens – un sens bien réel, comme on peut le voir.

25. Cf. ses *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975) et, pour d'autres développements, sa *Musicologie générale et sémiologie* (1987). Un des outils majeurs de cette « sémiologie de la musique » à laquelle on pourrait reprocher de « sacraliser » le texte au détriment des processus qui lui donnent naissance, est l'analyse paradigmatique dont le projet consiste à dégager les unités constitutives d'un énoncé musical à partir de procédures strictement formelles.

26. Pour certains des textes publiés sous les rubriques et thèmes ici retenus, des illustrations sonores sont proposées sur un CD audio encarté dans ce volume de *L'Homme* en page 3 de couverture ; elles sont signalées en marge des articles par le symbole dièse (#) suivi du numéro de page (cf. les notices complètes de ces illustrations musicales en pages 557-566).

Comment s'articulent le champ musical et le champ sémantique ? C'est la question que pose Jean-Jacques Nattiez en abordant un thème classique et d'ailleurs ancien chez les musicologues, mais que les ethnomusicologues ont enrichi et rendu plus complexe en interrogeant des traditions orales extraordinairement diversifiées. Tout en prenant une certaine distance par rapport à la musicologie formaliste, celle qui, avec Igor Stravinsky (1962 : 69 *sq.*), considère que la musique est un simple jeu de formes, « impuissante à exprimer quoi que ce soit », Jean-Jacques Nattiez propose une grille d'analyse en montrant comment elle s'inscrit dans plusieurs ordres de communication. Elle peut se substituer à la langue (cf. les langages tambourinés) et, plus largement, se doter de fonctions signalétiques ou symboliques majeures. Ce que les ethnomusicologues savent désormais c'est que, dans le cadre de rituels où elle a toujours sa place, la musique peut, par exemple, traduire avec précision l'identité de divinités, par une utilisation systématique de formules mélodiques ou rythmiques ; ou encore que les masques – dès lors qu'ils parlent ou chantent – sont l'expression acoustique des esprits. Ces faits majeurs, largement explorés par les travaux contemporains, n'excluent pas, nous rappelle Jean-Jacques Nattiez, que la musique soit dotée de propriétés immanentes, touchant aux affects. Sa singularité tiendrait, selon lui, à son étonnante propriété de se « sémantiser » [une seconde fois, précisons-le] en s'associant à « n'importe quel fragment de [notre] expérience au monde ».

Bernard Lortat-Jacob nous invite à suivre pas à pas (et seconde après seconde) ce qui se passe réellement entre quatre chanteurs sardes pratiquant une forme polyphonique qu'ils maîtrisent parfaitement ; chaque exécution rend pleinement signifiants les rapports de ceux qui s'y consacrent : goût pour la domination (lorsqu'un chanteur chante trop fort ou qu'il s'accorde une liberté exagérée), affirmation de son appartenance familiale (par le recours à un tour musical dont un oncle lointain avait fait sa spécialité) ; recherche d'harmonie ou de dissonance à la fois sociale et musicale, etc. Pour qui sait l'entendre, chaque chant a donc un sens, pleinement dépendant d'un contexte d'exécution donné, où chaque chanteur rend publique une *image acoustique* de sa personnalité, de son rôle et de ses affinités personnelles avec ses compagnons. Il y a bien là un double paradoxe destiné à intriguer ceux qui voient dans la musique des formes vides de sens, car ici comme ailleurs, les chanteurs n'ont de cesse de charger de signification leurs prestations vocales. Le second paradoxe est plus intrigant encore car, contrairement à ce que l'on croit ou dit à son sujet, la musique ne relève pas nécessairement de codes de communication obscurs touchant à l'ineffable : ce qu'elle dit avec des sons est, par la suite, interprété avec des mots – chaque prestation chantée donnant toujours lieu à de vigoureux commentaires.

Pour Miriam Roving Olsen, le sens musical ne réside pas dans l'interprétation de formes musicales ni dans les interactions liées à la performance, mais est à trouver au cœur même des techniques de composition. Chez les Berbères de l'Anti-Atlas, tous agriculteurs et musiciens, la grande forme chantée et dansée – l'*ahwaš* – met en œuvre des structures musicales qui s'inspirent directement de l'ordre botanique. En effet, les formes successives que l'orge et le palmier dattier

prennent lors de leur croissance servent de modèle à l'ensemble des paramètres musicaux et chorégraphiques. On pourrait croire que le thème abordé par l'auteur renvoie à l'idée d'une musique « naturelle », imitative comme le sont certaines « musiques à programme ». Or ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici : c'est l'œil et non l'oreille qui est sollicité ; ce sont les propriétés organiques et systématiques de la nature – et non les sons de la nature – qui sont transposées sur le plan musical et chorégraphique dans un double projet intellectuel et esthétique.

Connaître une société par sa musique

Tel est le deuxième thème de ce numéro. Un thème qui n'est pas exclusif de l'ethnomusicologie et qui acquit ses titres de noblesse notamment à travers la sociologie allemande au début du siècle dernier (Max Weber, Theodor W. Adorno²⁷). Mais, ici encore, c'est par l'abandon méthodologique d'une perspective étroitement historique que l'ethnomusicologie a pu ouvrir un certain nombre de voies nouvelles. On le découvrira à travers les pages qui suivent : la musique tantôt épouse les contours d'un dualisme social (à moins qu'elle ne les engendre ?), tantôt construit le temps, tantôt figure des divinités, tantôt fait vivre le rituel, etc. En tant qu'objet, elle n'est donc pas sur les franges de l'ethnologie ; elle est ethnologique par nature.

C'est ce qu'affirme de façon originale Vincent Dehoux – à travers un dialogue imaginaire entre un ethnologue suspicieux et un ethnomusicologue prosélyte. Il nous rappelle que la musique détient les clés de savoirs essentiels. En tant que composition, elle relève de la pensée taxinomique et, en tant que trace acoustique, elle rend compte de contacts ou de clivages entre populations plus ou moins éloignées. Elle permet donc de « revisiter l'histoire » (notamment en Centrafrique) et, grâce à sa spécificité même, ouvre de fécondes perspectives comparatistes.

Comment s'exprime musicalement le dualisme des sociétés amérindiennes du Brésil, tel qu'il a été mis en évidence par Claude Lévi-Strauss ? C'est la question que pose Anthony Seeger à propos de la société *suya*, dans un petit groupe où tout le monde trouve sa place dans le chant selon son sexe, son appartenance sociale et sa classe d'âge. Mais, en dépit de cet atomisme microsocial, la plupart des chants ont bel et bien une structure duelle renvoyant à l'organisation globale de la société, aux conceptions de l'espace et à la cosmogonie. Cas d'isomorphisme posé d'entrée de jeu par le titre de l'article : les *Suya* chantent ce qu'ils sont. Mais, au-delà de cette figuration sonore structurelle et structurante, le chant (et la danse) exige la présence de tous. Il est une action performative susceptible de traduire des attitudes individuelles et des réactions affectives. Et plus encore, de les rendre publiques, audibles par tous.

Par ailleurs, toute musique relève d'une conception du temps. C'est cette conception que Jean Lambert dégage à partir des pratiques de musiciens experts

27. Principaux travaux publiés en langue française : Max Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Éditions Métailié, 1998 [1924], édition de Jean Molino et Emmanuel Pedler ; Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1974, discuté ici même par Christian Béthune, *infra* pp. 443-458, ainsi que dans son ouvrage *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

jouant à Sanaa, uniquement pour les hommes, dans le cadre de réunions quotidiennes au cours desquelles se consomme le *qat*. Il semble que les Yéménites conçoivent le temps de façon ambivalente, en reconnaissant d'une part l'existence d'un temps continu, s'exprimant musicalement par de larges formes ternaires enchaînées sans ruptures ; et d'autre part, celle d'un autre temps, présent dans la mystique soufie, valorisant le hasard, l'inattendu. C'est le temps du *wajd*, de l'extase toujours recherchée, « faisant vivre par surprise, à l'auditeur, des instants hors de l'âge ». L'article de Jean Lambert l'indique et le démontre : les procédés techniques qu'avec raffinement les musiciens mettent en œuvre pour à la fois préserver l'attendu et maîtriser l'inattendu, ouvrent un champ de comparaison. Ils résument et condensent les valeurs et les comportements quotidiens des Yéménites, pratiquant à loisir le formalisme et prisant surtout l'exceptionnel et le fortuit.

Il ne semble pas qu'à l'échelle de la planète, il soit possible de célébrer des messes sans voix, des rituels en silence et des cérémonies sans musique. Dans le bouddhisme tibétain en particulier – comme le rappelle Mireille Helffer – la musique non seulement crée l'espace rituel, mais elle fait parler les divinités en leur attribuant des propriétés sonores. La mise en séquence de la cérémonie tout autant que la description minutieuse des instruments de musique et l'analyse des procédés vocaux témoignent de l'existence d'une architecture sonore grandiose que l'auteur évalue par rapport aux dogmes écrits et aux réalités des livres (recueils de textes sacrés et de notations musicales).

La musique en tant « qu'opérateur du rituel » est également le thème qu'aborde Dana Rappoport, à partir de l'opposition existant chez les Toraja, à Sulawesi, entre fêtes du couchant et fêtes du levant – deux volets autour desquels s'articulent les fêtes de fécondité et les funérailles, celles-ci permettant au défunt d'accéder d'abord au statut d'ancêtre puis à celui de divinité. Que nous dit la musique sur les aspects symétriques et complémentaires de ces deux fêtes ? Vise-t-elle à les réunir ou, au contraire, à les disjoindre ? Les formes musicales respectivement utilisées pour le couchant et le levant sont-elles semblables ou différentes ? Que racontent les textes chantés et comment se différencient les modalités d'exécution ? En d'autres termes, de quelle façon au-delà de sa double fonction de marqueur de rituel et de lieu de mémoire collective, la musique participe-t-elle de la métaphysique toraja ?

Pour les ethnomusicologues, les choses seraient au fond beaucoup plus simples si, à l'échelle de la planète, les musiques et les instruments qu'ils étudient se rangeaient dans des fonctions et usages spécifiques – ce qui est loin d'être le cas. Ainsi les Manjako, en Guinée-Bissau, se servent-ils de la cloche, instrument royal par excellence (cf. aussi Rouget 1996), pour ponctuer la parole rituelle des hommes, mais aussi pour faire danser les femmes ménopausées et les jeunes filles. Tout se passe comme si la particularité organologique de cet instrument se trouvait en porte-à-faux par rapport à sa pluralité d'usages. En fait, les propriétés de la cloche tiennent moins à son acoustique propre qu'à sa fonction symbolique et à sa facture (fabriquée par le forgeron, elle est en effet « chaude » et ouvre une catégorie classificatoire). Les contiguïtés sémantiques sous-tendues par la cloche n'en

constituent pas moins une intrigue que Margaret Buckner cherche à dénouer et qui, en définitive, nous informe sur l'histoire des Manjako.

Analyse musicale, terrain et expérimentation

Venons-en aux propriétés formelles de la musique et aux systèmes qu'elle met en œuvre. Les articles sélectionnés invitent, chacun à sa façon, à projeter l'analyse au-delà du texte (en l'occurrence, l'enregistrement et sa transcription). Ils rappellent que la musique n'est pas une simple combinatoire de sons ; elle est aussi projet esthétique, geste collectif ou individuel et, en définitive, processus autant que système ; ce système – supposé « dur » – porte en lui les principes de sa malléabilité et de son dynamisme interne.

La musique, nous dit Stephen Blum, est d'abord action. Inscrite dans le temps, elle ne peut se réduire à de simples formes existant en dehors de leurs contextes de production et de transmission. Sa pratique passe par une motricité et implique un ensemble de codes de communication internes relevant de représentations et d'interactions que l'analyste ne peut ignorer. Cela veut dire que, sur le plan analytique, la musique ne peut être assujettie à une grille préétablie et à une raison graphique qui la précéderait : si les musiques de tradition orale se transcrivent et se notent, notamment sur ce que l'on appelle étrangement du « papier musique », ce ne peut être qu'avec scrupule et circonspection.

En d'autres termes, les musiques dont s'occupent les ethnomusicologues doivent être observées à l'intérieur de leur propre système de production ; leur analyse a pour préalable et pour condition une connaissance pleinement contextualisée. C'est ainsi que, forgée sur place grâce à une pratique assidue de la musique, l'oreille de Gerhard Kubik se laisse surprendre par des faits de *gestalt* auditive : au Buganda, trois parties de xylophone en créent plusieurs autres, pleinement identifiables, dont l'auteur pense qu'elles ne sont pas une résultante accidentelle, mais la reproduction de mélodies intentionnellement créées par des compositeurs du XVIII^e siècle et qui sont encore chantées aujourd'hui.

À la méthode de Gerhard Kubik, qui implique une pratique auprès de musiciens experts, s'oppose celle, purement analytique, de Marc Chemillier relevant une caractéristique formelle assez singulière des musiques de harpe d'Afrique centrale. Dans certaines formes nzakara clairement identifiées, les harpistes pratiquent en effet le canon, c'est-à-dire qu'ils superposent deux énoncés musicaux identiques en respectant les règles d'un décalage temporel constant. Ce système en canon, que l'oreille perçoit d'ailleurs difficilement, se prête à deux interprétations formelles, renvoyant à leur tour à deux schémas cognitifs différents, sans que, dans l'état actuel de la recherche, il soit possible de savoir lequel des deux prévaut.

Tout aussi analytique est le travail de Nathalie Fernando qui a pour objet le système d'échelles musicales des Pygmées Bedzan du Cameroun. Celles-ci relèvent d'un savoir totalement implicite et varient d'une exécution à l'autre. En d'autres termes, elles se caractérisent par leurs propriétés à la fois structurales et changeantes. À l'inverse de la méthode de Marc Chemillier, c'est en intervenant sur l'objet lui-même et en produisant, grâce à l'électronique, des contrefacts

– versions altérées d'exécutions originales – que le système musical est abordé. Les énoncés, analytiquement créés, sont ensuite soumis à l'écoute des musiciens bedjan. Ces derniers sauront les commenter et auront pour mission de les identifier comme conformes ou non.

Pourquoi chanter plutôt que parler ?

Au début de son principal ouvrage, André Schaeffner (1936) souligne justement qu'il n'y a pas de raison de dissocier « chant » et « langage » puisque, dans de nombreuses sociétés de tradition orale, ils entrent dans une même catégorie. Rappelons que la parole est musicale par nature (ne serait-ce que par ses contours intonationnels) et, à ce titre, n'intéresse pas seulement le linguiste, mais aussi le musicologue. Quant à la voix, elle peut être parlée, chantée, chuchotée, scandée, criée, ou totalement « musicalisée » ; elle possède en outre la capacité d'imiter l'instrument de musique, de la même façon que l'instrument de musique peut l'imiter. Parole musiquée et musique parlée, dans leurs contextes d'énonciation respectifs, sont donc au cœur des articles qui suivent.

Prenant à son compte les propos de Montesquieu affirmant que « la plupart du temps, les paroles ne signifient point par elles-mêmes, mais par le ton dont on les dit », Monique Brandily démontre qu'au Tibesti, le choix de chanter ou de parler est strictement assujéti aux lieux, aux circonstances ou au statut social des locuteurs ; la voix n'est pas seulement un organe de prédilection pour la communication ; par ses diverses modalités d'usage, elle est un opérateur sociologique majeur susceptible de créer ou de renforcer des oppositions (village/désert ; homme/femme ; célibataire/marié ; bédouins/forgerons, etc.). Quant à l'instrument de musique, il peut se substituer à la parole dans des situations où celle-ci n'a pas lieu d'être.

Cet usage de l'instrument renvoie au cas bien connu des langages tambourinés d'Afrique et d'Océanie qui se réfèrent aux tons du langage. À partir d'une analyse détaillée, Hugo Zemp démontre que les trois tons de la langue sénoufo permettent aux xylophonistes solistes de produire des mots qui prennent leur sens à l'intérieur de contextes d'exécution associant étroitement interprètes et auditoire. Le musicien, jouant dans une savante polyphonie, devient ainsi un orchestrateur de la langue. Il se sert d'elle comme de matrices de variations, créant un champ sonore d'une grande richesse, que l'auditoire prend plaisir à décrypter et qui nourrit son imaginaire. Réciproquement, celui-ci pourra occasionnellement souffler à ce même musicien les paroles qu'il veut entendre afin qu'il les traduise en musique.

Musique, politique et institutions

La musique renvoie aussi à son inscription politique – notamment à son étonnante capacité de se doter de pouvoirs institutionnels et de frayer avec l'idéologie²⁸. Notre dernière section rappelle qu'un projet anthropologique ne peut se limiter aux seules musiques de strictes traditions orales plus ou moins

exotiques et à leurs aspects techniques. Prenant pour objet les sociétés modernes, elle montre de quelle façon l'ethnomusicologie peut enrichir le champ de la sociologie contemporaine.

Portée par l'institution et s'adressant majoritairement à l'establishment, la musique savante occidentale est l'objet du premier article de cette section ; il n'y a pas lieu de l'écartier du domaine de l'ethnomusicologie, nous rappelle Bruno Nettl, et aucune raison de considérer que notre discipline doit se consacrer exclusivement à la « musique de l'autre ». Pour Bruno Nettl, « l'autre » n'est pas celui qu'on croit ; il est construit par le regard de l'enquêteur et par les méthodes de sa discipline. Sous la forme d'un plaisant pastiche où pointe l'ironie, l'auteur nous propose de voir les *Schools of Music* américaines comme des petites sociétés tribales, hautement organisées, fortement hiérarchisées, recourant au mythe et célébrant leurs demi-dieux : Bach, Mozart, Beethoven, etc.

Comment l'idée de modernité – déjà ancienne – s'exprime-t-elle dans la musique arabe, se demande Schéhérazade Qassim Hassan ? En recourant à plusieurs mécanismes : par l'adoption peu raisonnée des modèles européens, par l'utilisation de l'écriture musicale et des instruments de l'Occident et aussi par une simplification des théories musicales anciennes. Selon l'auteur, agir de la sorte revient à méconnaître la musique arabe dans sa forme, sa substance et ses fonctions majeures. Le paradoxe est que cette musique « moderne » est présentée de nos jours, notamment sur les scènes internationales, comme la musique arabe par excellence.

Martin Stokes, quant à lui, rappelle que, dans les sociétés complexes, la musique entre dans des jeux politiques pas moins complexes : non seulement, elle ne répond pas toujours aux intentions de ceux qui la fabriquent mais son pouvoir sociopolitique n'entretient pas nécessairement de liens organiques avec ses propriétés acoustiques. Significatif est l'exemple de « Cartel » – un groupe de rappeurs émigrés turcs en Allemagne – chéri par une bourgeoisie en mal d'exotisme et considéré, dans les années 1990, comme l'expression d'une jeunesse alternative... avant de s'attirer en Turquie même les sympathies de l'extrême-droite.

Notre longue investigation sur la musique se termine par les mésaventures survenues à une berceuse des îles Salomon, racontées par Steven Feld. Cette berceuse fut réorchestrée dans le cadre d'un projet prétendument humaniste par et pour « *Deep Forest* », puis par un jazzman norvégien de renom, Jan Garbarek. L'enregistrement de « *Deep Forest* » rencontre un succès mondial (quatre millions de CD vendus !) avant de devenir support publicitaire de Neutrogena, de Coca-Cola, de Porsche, etc. L'opération ne profita en rien à la jeune chanteuse de Malaita, cela

28. On citera, pour mémoire, la très allusive exposition réalisée par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel (31 mai 1997 – 18 janvier 1998) : *Pom pom pom pom. Une invitation à voir la musique* ; notamment la troisième partie de l'exposition : « Alignez, couvrez ! » (pouvoirs et contre-pouvoirs) ; « Liquidation totale ! » (la musique comme objet de consommation) ; « Tous en chœur ! » (la musique au service de « grandes idéologies »). Pour un compte rendu de cette exposition, voir François Borel (2003).

va sans dire. Elle fut ignorée dans les tractations, et l'on se servit de sa voix comme d'un échantillon pour les seuls intérêts de ceux qui, de longue date, ont voulu acquérir la maîtrise du monde.

Clones et science

Musique de survie : celle des Pygmées ouvrant ce numéro de *L'Homme / musique de surplus* : celle de « *Deep Forest* », le concluant²⁹. Le tableau que nous esquissons souligne assez lourdement une construction logique à connotation pessimiste, comme si, du fait de la mondialisation, les musiques traditionnelles se diluaient chaque jour davantage au point de mettre en porte-à-faux les pratiques et méthodes des ethnomusicologues.

Car la situation nouvelle est celle-ci et il faut en prendre la mesure : déterritorialisation de la musique, interconnection de réseaux urbains, poussée des nouvelles technologies, jaillissement du son numérique électroniquement exportable et donc consultable en tous points de la planète, réalisation de produits assujettis aux circuits de distribution et, en définitive, pratiques débridées de clonage aboutissant à la création d'« OMNI » (Objets Musicaux Non Identifiés) ; mais aussi : développement de spectacles se substituant aux cadres de production d'origine, invention d'un droit international servant surtout à protéger ceux qui possèdent déjà ces droits ; et enfin : humanisme « new age » et postmodernisme venant ébranler les credos de la pensée classique. Tout est là, semble-t-il, pour brouiller un objet dont les ethnomusicologues s'efforcent depuis des décennies de dessiner les contours.

On observera que, dans ce mouvement général, l'Occident ne se départit pas de son rôle hégémonique. D'ailleurs, les problématiques actuelles de l'ethnomusicologie – en Amérique surtout – ne prennent pas toujours leurs racines dans les cultures d'origine dont elles prétendent rendre compte. Les *Gender Studies* sont à cet égard exemplaires : ces « études » nous informent moins sur les clivages locaux qu'elles sont censées décrypter, que sur le regard étonnamment égocentrique et quasi obsessionnel porté sur la culture des autres. Autre exemple : consacrer des livres ou de nombreux chapitres de revues à la notion de « change » procède d'intentions très louables – à ceci près que ce « change » ne prend son sens qu'à partir d'une connaissance de ce qui l'a précédé³⁰. Il y a là apparemment un défaut de méthode. Dans le même ordre d'idée, se mettre systématiquement à l'écoute des musiques métisses, urbaines, modernes, etc., relève d'un modernisme de bon ton. Mais cela n'équivaut-il pas à se mettre en syntonie avec les puissants mouvements commerciaux qui les portent et, en définitive, à faire preuve d'un certain suivisme ? Nous ne voyons, bien entendu, aucun inconvénient à ce que ces musiques entrent dans le champ de nos études ; à condition qu'on n'oublie pas celles qu'elles occultent et auxquelles, le plus souvent, elles se substituent. Substitution tantôt

29. Dans son montage, « *Deep Forest* » fait également un très large usage de voix pygmées, en les mixant notamment à celle de la jeune chanteuse de Malaita.

30. Idée défendue également par Simha Arom, à l'occasion de divers entretiens privés ou lors de prestations publiques.

subie, tantôt voulue certes, mais qui s'accompagne le plus souvent d'un renoncement à des esthétiques locales, qui ont fait leurs preuves et qui sont profondément ancrées dans la culture où elles ont pris naissance.

Les ethnomusicologues que nous sommes sont-ils rétrogrades ? Oui, s'ils délaissent systématiquement le présent au profit du passé. Non si, au nom d'une connaissance approfondie des cultures des autres, ils aspirent à rendre compte de pratiques musicales pleinement signifiantes, qui permettent encore aujourd'hui – et beaucoup plus qu'on ne veut l'entendre – aux gens eux-mêmes d'être les acteurs réels de leur propre production musicale. Il n'est pas « politiquement incorrect » de s'intéresser à des voix que les médias contemporains le plus souvent négligent, d'approfondir des « esthétiques perdues » (ou en train de se perdre) et, ce faisant, de redonner confiance à ceux qui expriment leur liberté à travers elles. En pratique, les ethnomusicologues n'ont ni un goût immodéré ni un don particulier pour les traditions musicales relevant de l'archéologie ; ils sont surtout attirés par les situations musicales vivantes et pleinement actuelles, gages indispensables d'une ethnomusicologie de qualité. Or, à l'échelle de la planète, ces situations ne manquent pas, et ce d'autant moins qu'en tout lieu et tout temps, la musique – surtout lorsqu'elle est dansée – est bien souvent une « affaire de jeunes ». Sans doute parce que ces derniers sont plus aptes que leurs anciens à musiquer leur dynamisme et à rendre efficace leurs performances. Cela vaut pour les « jeunes musiques » proprement dites³¹, comme pour celles qui le sont moins et qui relèvent de traditions historiquement plus enracinées et qui méritent qu'on s'intéresse à elles en priorité, précisément du fait de leur enracinement. À ce propos, le terrain nous enseigne que, vis-à-vis des populations chez qui nous travaillons, nous avons justement un devoir de mémoire : nos écrits et, plus encore, nos enregistrements musicaux raisonnés sont déjà objets de convoitise³² de la part de ceux qui cherchent les précieux témoignages de leur passé et veulent approfondir la connaissance qu'ils ont de leur propre culture. Archiver et penser les musiques en apprenant à les comprendre dans leur système de production : tels sont donc nos devoirs et nos priorités.

On reconnaîtra aux ethnomusicologues un mérite : celui d'approfondir inlassablement des savoirs musicaux qu'au nom d'un certain spontanéisme, on croit d'accès facile. N'entend-on pas un peu partout que la musique est un langage universel ? Qu'elle s'adresse à tous et doit se partager dans la célébration de messes communes à travers des haut-parleurs puissants ou des connexions USB ? L'ethnomusicologie s'applique à démontrer exactement le contraire : que la musique mérite une attention soutenue dans la mesure où elle met en œuvre des

31. Cf. ici même l'article de Julien Mallet, *infra* pp. 477-488.

32. Pour s'en tenir à un seul exemple, mentionnons les enregistrements de Felix Quilici, réalisés dans les années 1960, dont se prévalent en Corse même les différentes associations culturelles dans le cadre du *riacquistu* (mouvement de réappropriation de la tradition né en Corse à la fin des années 1970). La phonothèque du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme conserve un grand nombre d'incunables de la tradition orale et, dans la mesure de ses moyens, applique une politique raisonnée de « retour au pays d'origine ».

savoirs et même des aptitudes culturellement très circonscrites ; qu'elle ne se délocalise pas sans devoir abandonner une partie de son sens ; que si rite et musique sont substantiellement liés, l'un ne peut disparaître sans mettre l'autre en péril (et *vice versa*) ; que les contacts entre diverses expressions musicales et les fusions qui en résultent – lesquelles ne manquent pas de fasciner les apôtres de l'idéologie mondialiste³³ – relèvent de processus complexes, convoquant la sociologie, l'ethnologie et, plus encore, la psychologie cognitive ; que l'oreille musicale n'est pas un organe tout à fait naturel ; qu'elle est culturellement conditionnée³⁴. Cette oreille, réactive et créative tout à la fois (et en tout cas toujours éduquée), est bien, en définitive, au cœur des problèmes qui suscitent la passion des ethnomusicologues.

Ajoutons, pour finir, qu'une des forces de l'ethnomusicologie tient au fait qu'elle ne manque pas d'objet(s) (ce qui ne veut pas dire qu'il ne lui arrive pas de les manquer, mais il s'agit là d'un tout autre problème !). En pratique, et contrairement à ce qui se passe parfois en ethnologie, elle n'a nullement besoin de s'en inventer. La musique est partout, dans le cœur ou le geste de six milliards d'individus, dans la mémoire affective de chacun, et elle constitue le jardin – secret ou partagé – de tous. Dans la mesure où elle s'adresse à l'oreille, elle fait percevoir des complexités quasiment infinies touchant à des catégories communes et familières, et que notre discipline analyse du mieux qu'elle peut : nature/culture, corps biologique/corps social, objet/sujet, collectivité/individu, sociologie/psychologie, sens/forme, permanence/renouveau et, bien sûr, ethno/musicologie.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: musicologie comparée/*comparative musicology* – musique et médias/*music and media* – musique et sémiologie/*music and semiology* – écriture musicale/*musical notation* – mondialisation/*globalization* – musique traditionnelle/*traditional music*.

33. Au point, non seulement de les souhaiter en tout lieu et sous toute latitude, mais aussi de les provoquer artificiellement, selon les pratiques très généralisées de la world music.

34. Si cela est vrai, on ne peut pas suivre un Pierre Boulez affirmant avec l'autorité qu'on lui connaît « qu'on apprend à écrire, à lire, mais qu'on n'apprend pas à écouter ou à regarder » – citation extraite de Bernard Stiegler (2002 : 6). Ajoutons que s'il n'y a rien à apprendre de ce côté, que reste-t-il à enseigner ? Et pourquoi même enseigner ?

- Abraham, Otto & Erich Hornbostel**
 1909-1910 « Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11 : 1-25. Édité en anglais, en 1994, par George et Eve List sous le titre « Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music », *Ethnomusicology* 38 (3) : 425-456.
- Arom, Simha**
 1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. Paris, Sela (2 vol.).
- Bartók, Bela**
 1995 [1937] « Musique mécanique », *Cahiers de l'Ircam* 7 : 24-40.
- Blacking, John**
 1973 *How Musical is Man ?* Seattle, University of Washington Press.
- Bonte, Pierre & Michel Izard, eds**
 2002 *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, PUF (« Quadrige »).
- Borel, François**
 2003 « Deux expériences musicales au Musée d'ethnographie de Neuchâtel », *Cahiers de musiques traditionnelles* 16 : 137-153.
- Brailoiu, Constantin**
 1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève, Minkoff Reprint. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget.
- Colloques de Wégimont (Les)**
 1956-1964 *Ethnomusicologie I-II-III*. Paris, Les Belles Lettres.
- Combarieu, Jules**
 1972 [1909] *La Musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*. Genève, Minkoff (« Musique et musicologie »).
- Copans, Jean**
 1996 *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*. Paris, Nathan (« Université »).
 1998 *L'Enquête ethnologique de terrain*. Paris, Nathan (« Université »).
- D'Harcourt, Raoul & Marguerite**
 1927 *La Musique des Incas et ses survivances*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Géraud, Marie-Odile, Olivier Leservoier & Richard Pottier**
 1998 *Les Notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*. Paris, Armand Colin.
- Harrison, Frank**
 1973 *Time, Place and Music. An Anthology of Ethnomusicological Observation, c. 1550 to c. 1800*. Amsterdam, Frits Knuf (« Source Materials and Studies in Ethnomusicology »).
- Herndon, Marcia & Susanne Ziegler, eds**
 1990 *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag.
- Kunst, Jaap**
 1959 *Ethnomusicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to which is added a Bibliography*. La Haye, Martinus Nijhoff.
- Laplantine, François**
 1996 *La Description ethnographique*. Paris, Nathan (« Université »).
 2001 *L'Anthropologie*. Paris, Payot, (« Classiques »).
- Lomax, Alan**
 1968 *Folk Song Style and Culture*. Washington D. C., American Association for the Advancement of Science.

- 1976 *Cantometrics, An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley, The University of California [7 audiocassettes and a Handbook].
- Lombard, Jacques**
2004 *Introduction à l'ethnologie*. Paris, Armand Colin (« Cursus »).
- Merriam, Alan P.**
1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.
1970 « Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology" : An Historical-Theoretical Perspective », *Ethnomusicology* 21 : 189-204.
- Moyen Âge, entre ordre et désordre,**
2004 Catalogue d'exposition, Cité de la Musique, Réunion des Musées nationaux.
- Nattiez, Jean-Jacques**
1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, U.G.E. (« 10-18 »).
1987 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Christian Bourgois (« Musique/Passé/Présent »).
- Nettl, Bruno & Philip V. Bohlman, eds**
1991 *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Rouget, Gilbert**
1990 [1980] *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard (« Tel »).
- 1996 *Un Roi africain et sa musique de cour. Chant et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*. Paris, CNRS Éditions [2 CD encartés].
- Rouget, Gilbert, en collaboration avec Jean Schwarz**
1970 « Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien », in Pierre Maranda & Jean Pouillon, eds., *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss pour son 60^e anniversaire*, Paris-La Haye, Mouton : 677-706.
- Rousseau, Jean-Jacques**
1768 *Dictionnaire de la musique*. Paris.
- Schaeffner, André**
1968 [1936] *L'Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris-La Haye, Mouton.
- Stiegler, Bernard**
2002 « La numérisation du son », *Culture et recherche* (« Musique et Son : les enjeux de l'ère numérique »), 91-92 : 3-6.
- Stravinsky, Igor**
1962 [1935] *Chronique de ma vie*. Paris, Denoël.
- Stumpf, Carl**
1883 *Tonpsychologie*, Vol I, vol II, 1890. S. l. n. e.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*
2001 Stanley Sadie ed., London and New York, Macmillan Publishers Limited [31 volumes, 2^e édition].