

Article

« Chants et contrechamps de l'ethnomusicologie (Essai bibliographique) »

Yara El-Ghadban

Anthropologie et Sociétés, vol. 30, n° 2, 2006, p. 219-235.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/014121ar>

DOI: 10.7202/014121ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

CHANTS ET CONTRECHAMPS DE L'ETHNOMUSICOLOGIE

Essai bibliographique

Yara El-Ghadban



Musique et anthropologie : faire l'éloge d'une discipline en crise

Un beau jour, une anthropologue errait entre les rayons d'une bibliothèque universitaire pour feuilleter les dernières parutions. Un titre évocateur imprimé sur un volume pesant attira son attention. Curieuse, elle tourna la première page et fut aussitôt accueillie par une gifle : « 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 » (Lortat-Jacob et Olsen 2004 : 7).

La portée accusatrice de cette constatation capte bien l'esprit de *Musique et anthropologie*, un récent numéro de la revue *L'Homme*, entièrement consacré à la musique (n^{os} 171-172). Dans leur introduction à ce collectif, Bernard Lortat-Jacob et Miriam R. Olsen tentent de situer les articles en renvoyant le lecteur au projet initial de l'ethnomusicologie : « Il n'est pas "politiquement incorrect" » affirment-ils, « d'approfondir des "esthétiques perdues" », les musiques « de traditions historiquement plus enracinées méritent qu'on s'intéresse à elles en priorité, précisément du fait de leur enracinement ». Et ils concluent : « Nous avons justement un devoir de mémoire. Archiver et penser les musiques en apprenant à les comprendre dans leur système de production : tels sont donc nos devoirs et nos priorités » (*ibid.* : 23).

La défense d'une approche qui rappelle la responsabilité de l'ethnomusicologue¹ vis-à-vis des « esthétiques perdues » et la position centrale que celles-ci occupent dans l'imaginaire ethnomusicologique, suscite de nombreuses questions qui touchent à l'autorité du discours ethnomusicologique et à la vocation éthique et pluridisciplinaire qu'il tente de promouvoir. En partant du numéro de *L'Homme* et d'autres ouvrages sur la musique, je tenterai de relever ces enjeux tels qu'ils ont été traités et problématisés dans la littérature musicale des deux dernières décennies².

1. Cet essai s'inscrit dans une perspective transdisciplinaire, je ne fais donc pas de distinction entre « ethnomusicologie » et « anthropologie de la musique », excepté dans les cas où cette distinction provient d'un auteur ou d'un ouvrage cité.
2. Compte tenu de la complexité et de la spécificité des enjeux qui touchent aux aspects cognitifs, biologiques et thérapeutiques de la musique, je ne pourrai aborder dans l'espace limité de

Si l'ouvrage espérait mettre en lumière une tache aveugle dans le champ anthropologique, il a sans doute atteint son objectif. Il donne la parole aux principaux représentants des différents champs d'intérêt et approches méthodologiques en ethnomusicologie, qu'on peut – avec le risque d'être trop réducteur – partager entre les perspectives anglo-américaine et européenne (avec une forte représentation française). En fait, Gilbert Rouget, l'une des figures fondatrices de l'ethnomusicologie en France (Rouget 1980), inaugure l'ouvrage ; la deuxième partie s'ouvre avec un article de l'ethnomusicologue étatsunien Bruno Nettl, dont l'œuvre imposante touche tant aux terrains « classiques » de l'ethnomusicologie, notamment les musiques de tradition orale, qu'aux terrains jugés auparavant hors discipline, comme la musique occidentale classique (Nettl 1995).

Par-delà le clivage Amérique-Europe représenté par Rouget et Nettl, l'ouvrage offre aux anthropologues et chercheurs de tous les domaines des sciences humaines une revue des plus complètes et actuelles de la littérature ethnomusicologique dans l'espoir de résoudre, en partie au moins, les malentendus entre musique et anthropologie. Ainsi, Steven Feld se penche sur les dynamiques de pouvoir politico-économique inscrites dans le phénomène de la *world music*. L'approche cognitive est présente sous la plume de Gerhard Kubik qui tente de démontrer la manière dont les musiciens de cour de l'ancien royaume du Buganda exploitaient des phénomènes cognitifs de perception auditive dans leurs techniques de jeu et de composition musicale.

Par ailleurs, l'équilibre entre analyse et ethnographie est bien dosé. Ainsi, Jean Lambert partage avec le lecteur des réflexions à la fois fluides et bien ancrées sur les temps imbriqués du social et du musical durant les séances de prise de *qat* à Sanaa. Notons également les textes de Stephen Blum, Bernard Lortat-Jacob et Christian Béthune sur la performance et le geste musical ; et les contributions de Nathalie Fernando et Mireille Helffer sur les méthodes de terrain, pour n'en nommer que quelques-uns.

Enfin, la dimension audiovisuelle et formelle de la musique est mise en valeur à travers un glossaire ethnomusicologique et organologique, ainsi que de nombreuses illustrations musicales et graphiques, créées avec un souci évident d'accessibilité aux non-musiciens. Un disque compact réunissant tous les exemples sonores cités dans les textes permet également au lecteur de réancrer le métalangage ethnomusicologique dans la réalité musicale.

cet essai les études musicothérapeutiques, psychanalytiques, psychologiques et neuro-psychologiques de la musique. Voir notamment les contributions d'Imberty (1979, 2004) et de Sloboda (1988) dans ces champs de recherche.

Paradoxalement, au lieu de présenter le profil d'une discipline dynamique, ancrée dans la transdisciplinarité et dont la perspective propose des pistes peu explorées en anthropologie, l'ouvrage laisse l'anthropologue avec l'impression d'une discipline en crise qui se replie sur elle-même au lieu de se confronter aux enjeux contemporains de la musique et de la société.

Étant centré sur la défensive et la promotion du canon disciplinaire, le collectif ne laisse que peu de place aux contributions ethnomusicologiques provenant des études et ethnographies des musiques populaires, la perspective postcolonialiste en musique et les savoirs musicaux non occidentaux.

Penser le musical et le social : liaisons et postures idéologiques

La posture canonique : la musique dans la culture

L'ethnomusicologie évoquée par les éditeurs du numéro, Lortat-Jacob et Olsen, est celle qui s'est définie par opposition à l'approche formaliste et universaliste de la musicologie comparée du début du 20^e siècle. La relativité du cas ethnographique que les premiers anthropologues de la musique dont Frances Densmore (1926), David McAllester (1973) et plus tard Simha Arom (1985) ont revendiquée allait de pair avec une conception de la « culture » en tant qu'entité dynamique. Entité dont la cohésion et l'historicité internes et organiques échappaient à la réduction classificatoire et aux typologies diffusionnistes, ainsi qu'au regard inévitablement ethnocentrique des musicologues comparatistes³.

À partir de l'ouvrage phare de l'anthropologue Allan Merriam, *The Anthropology of Music* (1964), un nouveau « style disciplinaire », pour emprunter le terme d'Ian Hacking (1999), propre à l'ethnomusicologie, s'est concrétisé graduellement. Saisir les liaisons et déliaisons entre musique et société dans une perspective culturaliste, synchronique et ethnographique est désormais au cœur de l'entreprise ethnomusicologique. Pour comprendre la musique « dans » la culture tel que le préconise Merriam⁴, les ethnomusicologues se tournent vers les sociétés de traditions

-
3. Les premières recherches de musicologie comparée ont été entreprises au sein de l'Institut psychologique de l'Université de Berlin. Dans les traités de musicologie comparée, l'analyse des données musicales était basée sur des enregistrements et des transcriptions réalisés par des voyageurs, des explorateurs et des fonctionnaires qui vivaient dans les colonies ou transitaient entre elles et les métropoles européennes. La notion de terrain ou d'ethnographie ne viendra qu'après les premières monographies sur les musiques des autochtones nord-américains. Contrairement à l'expérience européenne de l'altérité, « l'Autre » auquel sont confrontés les chercheurs américains ne vit pas dans un territoire imaginaire et lointain, mais souvent dans une réserve aux périphéries de la ville, ce qui a encouragé le développement d'une démarche descriptive et empirique. Pour un survol historique du développement de la musicologie comparée et de l'ethnomusicologie, voir Nattiez (2004), Nettl et Bohlman (1991) et Myers (1992).
 4. Le modèle de Merriam comprend trois éléments à travers lesquels il tente d'ancrer la musique dans la culture : *sound* (la musique comme objet, le système d'accord, le répertoire et

orales et plus précisément vers les musiques rituelles qui représentent, à cet égard, un terrain fertile. Le caractère fonctionnel et riche en codes sémantiques de ce répertoire met la musique au cœur même du système de valeurs qui délimite les frontières symboliques, ethniques et géopolitiques d'une société.

En fait, la mise en valeur des recherches entreprises sur des musiques « traditionnelles » est discernable dans l'organisation même de *Musique et anthropologie*. Bien que les articles soient distribués selon des thèmes épistémologiques, comme par exemple : « champ musical - champ sémantique » et « musique, politique et institutions », la lecture continue de ceux-ci révèle une construction plus ou moins chronologique, voire linéaire. Elle met en évidence une série d'ethnographies de musiques de tradition orale ; suivent des études centrées sur la musique savante d'oralité mixte, telles que la réflexion de Schéhérazade Q. Hassan sur le discours moderniste dans la musique arabe du Proche Orient ; viennent ensuite la *world music*, et le jazz, pour terminer avec des survols de la littérature relative aux musiques populaires et aux ethnomusicologies non occidentales. L'ouvrage retrace ainsi fidèlement l'évolution des champs d'intérêt et des tendances méthodologiques et théoriques en ethnomusicologie depuis les répertoires « traditionnels » jusqu'aux « ethnomusicologies du monde ».

Cependant, cette architecture ne permet d'aborder les questions de métissage ou de créolité musicale de manière explicite et centrale qu'à partir de la deuxième moitié de l'ouvrage. Or, ces phénomènes ont provoqué un changement important dans la conceptualisation de la musique comme objet d'étude ethnomusicologique. Par exemple, les recherches de Monique Desroches dans ce domaine l'ont amenée à repenser le rôle de l'esthétique dans les musiques rituelles (1996) et les discours qui entrent en jeu dans la construction du savoir musical (Desroches et Guertin 2003).

Par ailleurs, les études des musiques populaires et les savoirs musicaux « d'ailleurs » ne méritent que deux comptes rendus dans la section « à propos et impromptus ». Pourtant, la perspective émique des chercheurs occidentaux et non occidentaux travaillant « chez eux » touche au cœur des enjeux contemporains qui préoccupent les ethnomusicologues et les anthropologues. J'y reviendrai.

Sans doute, cet apparent repli disciplinaire est en partie justifié. En fait, l'ouvrage a été publié au moment où le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, l'un des bastions de la discipline, risquait de se voir démembré par le déménagement de sa collection d'instruments au musée du quai Branly, sans les archives sonores et les enregistrements récents qui donnent aux instruments leur voix, leur histoire, voire leur sens musical (Rouget 2004) – exemple flagrant de l'attitude « schizophonique » (Feld 1994) prévalant dans le monde muséologique (sans

l'instrumentarium), *concept* (les discours qu'on fait sur la musique, son rôle et son statut au sein de la société), *behavior* (les pratiques musicales : les techniques de jeu des instruments, les rituels, les modes de transmission et d'apprentissage, etc.).

épargner les autres sciences humaines), qui tend à séparer la dimension « purement » sonore de la musique de sa dimension matérielle et socioculturelle.

Par contre, le réflexe du retour au canon dans les moments de crise est révélateur, me semble-t-il, des politiques de construction du savoir ethnomusicologique et de leurs possibles dérives. Dans un compte rendu critique de deux autres ouvrages anthologiques, Deborah Wong met en lumière la position précaire qu'occupe l'ethnomusicologie entre le désir de contester les canons musicologiques et anthropologiques tout en se présentant comme une discipline « sérieuse », dont la perspective mérite d'être canonisée : « These publications⁵ are unself-conscious about their attempts to create academic legitimacy. All are part of the larger project of canonizing ethnomusicology in the context of the academy even as they act out certain anti-canon tendencies » (Wong 2001 : 546-547).

Or, comme l'a noté Peter Manuel, le paradigme culturaliste inspiré de Merriam qui domine en ethnomusicologie était fondé sur une conception de la culture comme entité « organique » sans classes (Manuel 1993). De plus, il ne permet aucune interrogation diachronique, le lieu et temps d'investigation étant le présent ethnographique et situationniste. Le modèle merriamiste a bien sûr déjà été critiqué, Timothy Rice a tenté de dynamiser le modèle tripartite en lui ajoutant une dimension historique, interprétative et subjective (Rice 1987, 2003). Une question toutefois s'impose : qu'en est-il donc des musiques qui n'entrent pas dans le paradigme dominant de la musique *dans* la culture qu'on veut tant canoniser?

La posture pluraliste : musiques et cultures

À l'encontre de la stratégie du retour aux sources qui sous-tend l'ouvrage de *L'Homme*, de plus en plus d'ethnomusicologues tendent à favoriser la pluralisation et la décentralisation de la discipline afin d'aborder des phénomènes complexes comme la mondialisation de la musique. La revue nord-américaine *Ethnomusicology* marqua le début du millénaire par une série de comptes rendus critiques de la littérature ethnomusicologique des deux décennies précédentes (Sakata *et al.* 2001 ; Koskoff 2001 ; Wong 2001). Les articles, bien que courts, couvrent un ensemble d'enjeux méthodologiques et épistémologiques relevés par les ethnographies musicales contemporaines, dont : le virage vers la subjectivité et la plurivocalité, l'introduction des approches herméneutiques, le défi analytique et ethnographique que représentent les musiques créoles ou créolisées, le retour à la démarche comparatiste

5. Les trois ouvrages recensés sont : *Ethnomusicology Research : A Select Annotated Bibliography* (Schuursma 1992), *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology* (Shelemay 1990) et de *Music in Human Life* (Kaemmer 1993). Pour une réflexion critique sur la problématique de canonisation disciplinaire en musique, voir *Disciplining Music : Musicology and Its Canons* (Bergeron et Bohlman 1992).

et les tentatives de délimiter le champ ethnomusicologique dans les manuels pédagogiques. Les articles présentent une discipline qui se veut plurivocale et à l'aise face aux nouvelles tendances déconstructivistes, poststructuralistes et postcolonialistes.

Dans la même ligne d'idées, il convient de mentionner deux projets encyclopédiques ambitieux : *The Garland Encyclopedia of World Music*⁶ (1998-2002), et *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (2001-2005). Comme l'a signalé le directeur de *Musiques*, Jean-Jacques Nattiez, cette encyclopédie tente « de provoquer la rencontre d'“idées” sur la musique, de parler de musique “autrement” » en juxtaposant « un grand nombre de points de vue distincts, parfois opposés ou même contradictoires » (Nattiez 2001 : 26-27). Le projet comprend cinq volumes. Tout en maintenant certaines catégories conventionnelles, comme « musiques et cultures » (2005) et « histoires des musiques européennes » (à paraître), l'encyclopédie ouvre la voie à la réflexivité auto-critique à travers un premier volume sur les « savoirs musicaux » (2004), et un dernier sur « l'unité de la musique », thème controversé comme le reconnaît d'emblée Nattiez : « Nous avons voulu revaloriser ce qu'on appelait naguère la “musicologie comparée”, une approche rejetée par beaucoup d'ethnomusicologues, de peur de commettre le péché d'ethnocentrisme » (*ibid.* : 27). Plus loin, Nattiez fait appel à une approche comparatiste véritablement réciproque : « Pourquoi ne pas nous pencher sur les musiques européennes à partir des outils de l'ethnomusicologie, pourquoi ne pas mener des comparaisons systématiques entre les musiques d'ici et les musiques d'ailleurs? » (*ibid.* : 34).

Selon Ramon Pelinski, la question ne se pose même pas puisqu'une telle démarche comparatiste et plurivocale est inhérente à l'ethnomusicologie contemporaine. Dans un essai bibliographique paru dans la même encyclopédie, Pelinski présente le portrait d'une ethnomusicologie postmoderne positivement anti-disciplinaire dont le « sentiment d'identité et de hiérarchie disciplinaire est tellement faible qu'il lui importe peu de se vêtir des habits d'autrui au lieu de se déplacer à l'intérieur de compartiments étanches » (Pelinski 2004 : 759). Il décrit une ethnomusicologie auto-réflexive « rapatriée » nourrie par le discours postcolonial qui reconnaît le « je en tant qu'altérité et sa propre identité en tant que différence » (*ibid.* : 750). Pelinski conclut l'article sur une note prophétique : « Il est probable que l'ethnomusicologie actuelle vive une sorte de transition hégélienne vers un régime transdisciplinaire qui pourrait l'amener à

6. Bien que l'encyclopédie soit conçue en 10 volumes représentant la division classique en aires géographiques, des articles qui touchent à des répertoires et des problématiques auparavant séparés les uns des autres sont juxtaposés. De plus, les éditeurs ont tenté d'intégrer le local dans le global avec des introductions-synthèses au début et au sein de chaque volume qui resituent sur le plan global une série d'études de cas plus localisées. Par contre, l'encyclopédie ne comprend pas un volume théorique et épistémologique sur l'ethnomusicologie en tant que discipline, ses paradigmes, ses méthodes et les enjeux contemporains qui risquent de les remettre en question.

sa propre dissolution en tant que discipline. Postmoderniser l'ethnomusicologie risque d'ajouter une nouvelle fatalité au panthéon postmoderne : la mort de l'ethnomusicologie » (*ibid.* : 759).

Le portrait optimiste quoique fataliste que fait l'auteur de la discipline risque d'être trompeur. L'ethnomusicologie rapatriée et pluralisée jusqu'à la non-identité ne semble pas inclure le rapatriement des savoirs musicaux non occidentaux. Bien que le nombre d'ethnomusicologues « autochtones » n'ait cessé d'augmenter, la critique postcoloniale comme source de connaissances musicales alternatives n'a pas pénétré l'ethnomusicologie avec la même force que dans les études littéraires. Certes, les approches ethnomusicologiques non occidentales, privilégiées par les premiers chercheurs « autochtones » comme Tran Van Khé pour la musique au Vietnam (Trân 1962), et Kwabena Nketia, pour les musiques africaines (Nketia 1989), proposent un regard particulièrement révélateur et de plus en plus critique sur l'ethnomusicologie (Agawu 2003). De plus, la reconnaissance de théories de la musique ou « d'ethnothéories » provenant d'autres traditions musicales est un lieu commun dans les enquêtes ethnographiques de la musique⁷. Par contre, dans les deux cas, ces théories sont réinscrites dans un texte ethnomusicologique selon des catégories conceptuelles occidentales. De plus, elles sont souvent présentées comme autant d'éléments « contextuels » qui permettent de cerner la spécificité d'une tradition musicale. Leur pertinence est, dans ce sens, limitée à ce contexte.

L'application d'outils d'analyse ethnomusicologique aux musiques occidentales, tel que le préconise Nattiez, inclut-elle les outils provenant de savoirs musicaux autres que l'ethnomusicologie occidentale? Sans doute, mais ce n'est hélas pas encore le cas. Peut-on penser la musique occidentale selon les catégories de pensée d'autres traditions musicales savantes, telles que la musique arabo-musulmane et la musique indienne?⁸ Les théories musicales et esthétiques provenant de sociétés de tradition orale ou de musiques ritualisées investies d'indices sémantiques peuvent-elles fournir des nouveaux outils analytiques pour examiner le rôle des médias dans la transmission et la construction de codes d'exécution et de réception musicale dans la musique « pop » et la *world music*? Là se pose la question de l'hégémonie occidentale et inévitablement la question de l'éthique.

7. Voir entre autres l'ouvrage organologique et organographique de Margret Kartomi sur les différents systèmes de classification des instruments dans le monde et les catégories de pensée, les théories esthétiques, ainsi que les mythologies qui sous-tendent ces systèmes (Kartomi 1990). Pour un survol des différentes théories de la musique dans les sociétés de tradition orale, voir Baily (2004).

8. Une telle interfécondité théorique serait particulièrement « faisable », car ces traditions musicales ont fait l'objet de beaucoup d'études comparatives d'ordre musicologique, philosophique et analytique : voir entre autres les recherches d'Amnon Shiloah (2002) sur la conception et la philosophie musicale arabo-musulmane et de Jean During (1994) sur les théories et valeurs esthétiques dans la musique iranienne.

La posture éthique : la musique contre la culture?

En fait, la notion d'éthique est devenue, au lendemain du déconstructivisme postmoderniste, un critère de jugement de valeur fondamental, tant pour les acteurs principaux impliqués dans le processus de création musicale que pour les études entreprises sur la musique. Le débat autour de l'authenticité en musique qui a fait couler beaucoup d'encre depuis la fin du 20^e siècle (Kivy 1995), le débat sur la légitimité du téléchargement numérique ou du pastiche de fragments de chef-d'œuvres dans les créations postmodernistes de la nouvelle musique occidentale, ainsi que la démocratisation graduelle des discours musicologiques en considérant tous les répertoires (classiques, contemporains, populaires, ethniques) sur un pied d'égalité, s'inscrivent, me semble-t-il, dans la quête d'une façon « éthique » de créer, d'apprécier, ainsi que d'interpréter musicalement et anthropologiquement la musique.

Paradoxalement, cette préoccupation pour l'éthique qui est reflétée dans les nouvelles tendances auto-réflexives et auto-critiques en ethnomusicologie sont apparues non pas au sein de la discipline, mais dans sa marge. En fait, c'est à partir des musiques marginalisées de l'Occident (les musiques populaires et alternatives, la musique jazz, le rap et la musique de danse par exemple)⁹ que la mondialisation, la déterritorialisation, le postcolonialisme et la postmodernité comme enjeux musicaux furent tout d'abord examinés. Entre-temps, l'ethnomusicologie s'est tournée vers une altérité musicale « lointaine », refusant jusqu'à très récemment de traiter les musiques occidentales en tant que musiques « autres » comme toutes les autres. Comme le souligne Ragula Qureshi, cette résistance est encore plus marquée lorsqu'il s'agit de la musique « savante » occidentale :

Anthropology has built itself by studying below and beyond the circumference of Western high culture. This reinforces the tendency within anthropology to accord separate treatment to art music (and other arts) as a domain of special status and experience.

Qureshi 2000 : 19

Les courants de la nouvelle musicologie ou de la musicologie critique représentés par, entre autres, Kerman (1985), McClary (1991, 1993) et Kramer (1995) et le courant des *popular music studies* (Frith et Goodwin 1990) ont voulu tout d'abord contester l'autorité des discours dominants de la musicologie historique occidentale,

9. Voir entre autres *Running with the Devil* de Walser (1993) sur le *heavy metal*, *Thinking in Jazz* de Berliner (1994) sur l'art de l'improvisation jazz, *Paper Tangos* de Taylor (1998) pour une ethnographie musicale du tango, *The Hidden Musicians* de Finnegan (1989) sur les pratiques de musique amateur dans une petite ville anglaise et *Global Noise* de Mitchell (2001) sur la mondialisation du *rap* et de la musique hip-hop.

hérités en grande partie de l'ère romantique. Sous l'influence de l'idéalisme allemand, des penseurs comme Hanslick (1986) tendent à privilégier l'étude de la musique comme phénomène autonome¹⁰, ou langage qui se suffit à lui-même, en centrant leur réflexion sur les caractéristiques formelles de la musique¹¹. En effet, on donne à la musique un statut absolu et transcendant qui la place *en dehors de la société* et la dote d'une dimension universelle. Ces courants ont relevé de façon critique les rapports de force sociopolitiques, culturels et économiques inhérents au processus de création musicale (Taylor 1997 ; Attali 2001) et ont problématisé de différentes façons la position (politique) privilégiée du compositeur et du musicologue au sein de la tradition musicale occidentale (Tagg et Clarrid 2003).

La question ontologique qui préoccupe ces courants peut donc se résumer ainsi : est-ce que la musique peut échapper aux structures hégémoniques qui lui sont imposées? Peut-elle servir de catalyseur de changement ou est-elle condamnée à reproduire les structures de pouvoir? Derrière ces interrogations se profile, me semble-t-il, le désir d'écrire « contre la culture » (Abu-Lughod 1991), c'est-à-dire, de se placer dans une position éthique envers des musiques qui ont été marginalisées, soit à cause de leur statut périphérique au sein de la tradition occidentale, soit à cause de l'expérience coloniale ou néo-coloniale de la mondialisation culturelle et économique. Ainsi, en tant que production culturelle, la musique semble être traitée comme « agent » ou « acteur » d'hégémonie ou d'émancipation.

Certes, toutes ces perspectives critiques sont plus ou moins présentes dans l'ouvrage de *L'Homme*. Parmi les bijoux cachés entre les quelque 600 pages du volume, retenons : de Jean-Jacques Nattiez, son analyse compréhensive des discours et théories de la sémiologie musicale qui s'appuie tant sur les traditions musicales occidentales que non occidentales ; de Julien Mallet, son impromptu sur les « jeunes musiques » qui se déploie en diverses variations sur les thèmes de musique populaire et *world music* ; de Christine Guillebaud, son survol lumineux de la vaste littérature musicologique et ethnomusicologique provenant de l'Asie du Sud ; de Martin Stokes, sa tentative éloquente de réhabiliter la notion « d'identité » dans les études des mondes musicaux contemporains tout en critiquant les interprétations trop déterministes de celle-ci ; et de Nettl, sa déconstruction du panthéon de la musique occidentale classique. Or, à l'exception de l'article de Nattiez, si l'on prend en considération l'espace de réflexion qui leur est accordé par la construction linéaire de

10. Comme l'explique la musicologue Michela Garda, à partir du 19^e siècle, la musique devient une forme de connaissance de par la convergence graduelle des catégories du beau et du vrai. Pour Herder, elle est l'expression du sublime et de ce fait devient « une clé privilégiée pour accéder à une dimension transcendante ». Pour Hegel, elle est entendue « comme forme et contenu de l'objectivation de la subjectivité à l'époque romantique » (Garda 2004 : 663).

11. Selon l'historiographe de la musique Philippe Vendrix, ce paradigme formaliste donne lieu à une musicologie « méthodiste » au début du 20^e siècle qui réclame son autonomie et s'institue comme discipline en se démarquant de la critique musicale et « en rejetant comme des

l'ouvrage, ces approches se trouvent repoussées dans les marges du volume et implicitement exclues d'un certain canon ethnomusicologique.

Éthique et pluralité ou totémisme camouflé?

Les différentes approches et configurations sociomusicales que j'ai tenté d'esquisser plus haut suscitent de nombreuses questions sur les articulations entre musique, culture, identité et société et leur traitement dans les ethnographies musicales. L'alignement implicite des répertoires dans l'ouvrage de *L'Homme* a pour effet pervers de les isoler les uns des autres et, de ce fait, de les emprisonner dans un cadre théorique dominant. Ainsi, les enjeux politiques et économiques semblent être associés exclusivement aux études des productions culturelles, tandis que les enjeux esthétiques sont attachés aux études des musiques traditionnelles, évacuant ainsi l'esthétique du premier et le politique du dernier.

L'ouvrage ne fait peut-être que présenter un portrait, malheureusement juste, des barrières épistémologiques qui séparent toujours les différents discours en ethnomusicologie. En effet, cette division des répertoires selon des lignes épistémologiques et idéologiques risque de produire une série de constructions totémiques.

D'une part, sous l'influence du culturalisme et du structuralisme en anthropologie, et de la sémiologie en linguistique, le vocabulaire ethnomusicologique est parsemé de termes et de concepts qui anéantissent les frontières entre les phénomènes musicaux et extra-musicaux : le « fait musical total » de Molino (1975), la musique « dans » la culture (Merriam 1964), la musique comme signe (Nattiez 1987 ; Turino 1999 ; Agawu 1991), comme langage (Nketia 1984) comme culture (Titon 1992), comme structure sociale (Feld 1990), comme performance (Qureshi 1987 ; Turino 1989).

Cette tendance est mise en relief dans la présence prépondérante d'homologies sociomusicales dans le numéro de *L'Homme* : « efficacité musicale socio-somatique » (Rouget), « homologies de structure » entre le musical et le végétal (Olsen), et entre le musical, le rituel et le kinésique (Rappaport), la musique comme « fil conducteur » aux structures sociales (Buckner), les « messages musicalisés » (Brandily), les « paroles du balafon » (Zemp), le répertoire « en tant que société » (Nettl), la musique comme « représentation acoustique de la vie sociale » (Seeger), etc¹². À l'exception de l'article de Nettl qui porte sur la musique « savante » occidentale, toutes les études citées plus haut furent réalisées au sein de sociétés dites « traditionnelles ».

intrusions intolérables toutes les interrogations et les critiques adressées par le « monde extérieur » (Vendrix 2004 : 641).

12. Il ne s'agit pas ici de réduire l'œuvre imposante de ces chercheurs à une série d'homologies. En fait, un bon nombre d'entre eux ont été à l'avant-garde des nouvelles tendances en ethnomusicologie : Seeger a tenté de dépasser la dichotomie entre musique et anthropologie en

D'autre part, malgré leur vocation auto-réflexive, les courants « critiques » courent aussi le risque de tomber dans la réduction totémique de par leur tendance à privilégier une analyse politique et économique, au détriment d'une valorisation de la musique comme expérience esthétique, à la fois subjective et collective. La critique marxiste et postmarxiste de l'École de Francfort (Adorno et Bernstein 1991), l'hégémonie gramscienne (Gramsci et Paris 1978), les théories des sous-cultures (Slobin 1993) et les dynamiques de résistance et de réappropriation inspirées des *cultural studies* de l'École de Birmingham (Williams 1995 ; Mattelart et Neveu 1996), toutes comptent parmi les nombreux paradigmes qui alimentent ces courants. Cependant, en situant la source d'inspiration musicale et la motivation pour créer et pratiquer la musique en grande partie par rapport à des dynamiques politico-économiques mises en jeu *en* Occident ou *contre* l'Occident, ces paradigmes ne renforcent-ils pas *implicitement* une conception structuro-fonctionnaliste et déterministe de la musique dans la société ?¹³ La part de subjectivité, de création pour soi ou pour d'autres qui ne seraient pas « occidentaux » ; la part de pratique, de transmission et de créolisation pour des raisons autres que l'assimilation ou la résistance ne risquent-elles pas d'être effacées par une perspective exclusivement politique ou économique ? Pour le dire un peu vulgairement : c'est comme si on n'était capable de créer ou d'apprécier la musique qu'en réponse à l'hégémonie occidentale.

En l'absence d'un regard suffisamment critique envers le projet initial de l'ethnomusicologie, et dans la foulée des recherches motivées par le désir de rallier musicologues et anthropologues en démontrant la relation étroite entre musique et société, les différentes branches du savoir musical ne risquent-elles pas de s'emprisonner dans leur zone de confort ? Autrement dit, de se limiter aux terrains de recherche qui correspondent ou qui permettent plus facilement et plus clairement la validation du paradigme dominant, et d'éviter, consciemment ou non, ceux qui le remettent en question et l'embrouillent ? Sans doute, les musiques de tradition orale et plus précisément les musiques rituelles constituent toujours un terrain fertile et

proposant des « anthropologies musicales » (1987), Zemp compte parmi les premiers ethnomusicologues à proposer des ethnothéories de la musique à travers ses recherches avec les Aré Aré (Zemp 1979) et Nettle est l'un des pionniers d'une ethnomusicologie urbaine (1978). Par ailleurs, on doit à Lortat-Jacob, l'un des éditeurs du numéro, *Chroniques sardes* (1990) et *Indiens chanteurs de la Sierra Madre* (1994), deux ouvrages dans lesquels l'ethnomusicologue entrecroise ethnographie, littérature, fiction et biographie. Or, à l'exception du texte de Nettle, les articles choisis pour *L'Homme* ne représentent pas les contributions innovatrices de ces auteurs, mais plutôt mettent l'accent sur les recherches qui se rapprochent le plus des intérêts et des démarches classiques de l'ethnomusicologie.

13. Il convient de rappeler ici le débat qui a eu lieu entre le penseur postcolonialiste Aijaz Ahmad et Frederic Jameson dans la revue *Social Text* (Ahmad 1987). Ce dernier avait tenté de relever un trait commun dans les littératures du Tiers monde en les rattachant à l'expérience coloniale et aux projets d'émancipation nationaliste qui ont suivi l'indépendance des ex-colonies. Ahmad a sévèrement critiqué une telle approche qui réduit les histoires individuelles de ces littératures et leur existence même à une seule expérience, un seul moment de l'histoire et une seule relation, ceux qui les rattachent à l'Occident.

pertinent pour saisir la spécificité d'une « culture musicale ». Sans doute que les rapports de force économiques et politiques font partie de l'identité même des musiques populaires et de la *world music* et qu'on ne peut les sous-estimer. Par contre, en restant dans le domaine du connu, il me semble que l'ethnomusicologie risque, à son insu, de tomber dans le piège du fonctionnalisme structural qui réduirait la relation complexe entre musique et société à un jeu de correspondances totémiques d'ordre socioculturel ou sociopolitique.

En effet, les anthropologues Akhil Gupta et James Ferguson mettent en garde les anthropologues (et ethnomusicologues de toutes les couleurs) contre la tentation d'emprisonner « l'Autre » dans un cadre isomorphique ou tout est relié à tout et tout renvoie à tout : l'espace, le lieu, la culture et l'identité (Gupta et Ferguson 1992). Si l'ethnomusicologie ne s'engage pas dans un processus de remise en question d'elle-même et d'auto-reflexivité face à ses propres concepts, sa problématique principale ne risque-t-elle pas de se transformer en *a priori*?

Vers de nouvelles intersections

C'est justement ce danger qui incite de plus en plus d'ethnomusicologues et d'anthropologues à imbriquer les nouvelles approches et problématiques que ces musiques, auparavant bien compartimentées, ont inspirées. Par exemple, les recherches de Bob White sur la musique de danse congolaise combinent les analyses textuelles des *popular music studies*, les approches politico-économiques des *cultural studies* et l'enquête ethnographique (White 2002). Par ailleurs, le début d'une véritable réflexion auto-critique, du « je » comme autre et de l'autre comme « je », pour citer Pelinski, semble s'amorcer grâce à l'intérêt grandissant pour les musiques occidentales et plus spécifiquement, pour les musiques « savantes » occidentales en tant qu'objets d'étude ethnographique. Ainsi, l'ethnomusicologue Kay Kaufman Shelemay a mené une enquête ethnographique sur les ensembles de musique ancienne à Boston. Étant un répertoire étroitement lié à l'académie musicologique et aux canons de la tradition musicale occidentale, le projet a suscité plusieurs questions sur le rôle du chercheur dans la construction de son objet et sur la pertinence et la nécessité d'entreprendre des études dans les bastions de la musique occidentale dans une perspective émique et auto-critique :

If the ethnographer is inevitably implicated in « making » his or her subject, the study of the early music movement provides an unparalleled opportunity to critique not just the workings of a remarkable musical subculture, but much of the course of the scholarly enterprise so heavily implicated in its making.

Shelemay 2001 : 8

Ses recherches l'ont incitée à questionner la validité des frontières musicales imaginaires qui séparent les musiques du monde de la musique occidentale classique.

Dans la même ligne d'idées, Ragula Qureshi fait appel à un réengagement critique et social dans l'étude des musiques savantes, à l'instar des études réalisées sur les musiques populaires et la *world music*. Elle s'inspire notamment de la critique et des théories de modes de production et représentation marxistes et postcolonialistes. Selon Qureshi, une telle approche permet de déconstruire les *a priori* qui ont jusqu'à présent empêché les ethnomusicologues de poser un regard critique sur leurs propres « cultures savantes » :

If mode of production theory can concretize the well-guarded social power of art music, it will also endanger existing musical and scholarly canons. Pursuing such a social engagement in the world of Indian art music is also an attempt to come to terms with the inevitable participation in an exploitative nexus that extends to whatever role I may assume in my quest for the Sublime in Hindustani music.

Qureshi 2000 : 32-33

Les défis auxquels sont confrontés les ethnomusicologues et que j'ai tenté de relever dans cet essai ne sont pas abordés dans l'ouvrage de *L'Homme*. Ce dernier met plutôt l'accent sur les champs d'intérêt traditionnels de l'ethnomusicologie. Il reste à savoir pourquoi ces barrières sont encore en grande partie imperméables et comment les surmonter. Il est certes impossible de réfléchir sur toutes ces questions dans l'espace d'un seul volume, bien qu'il soit, en fait, un numéro double. Malheureusement, l'ouvrage tel qu'il est conçu, laisse peu d'espace pour les poser en termes clairs. En s'emprisonnant dans la posture de l'auto-défense, cette tentative de « rectifier » les préconceptions attachées à l'ethnomusicologie ne fait, paradoxalement, que les renforcer. Elle met en lumière le chemin qui reste à faire pour déplacer certains canons et éviter de tomber dans des vieilles ornières.

Références

- ABU-LUGHOD L., 1991, « Writing against Culture » : 137-162, in R. Fox (dir.), *Recapturing Anthropology*. Santa Fe, School of American Research.
- ADORNO T. W. et J. M. BERNSTEIN, 1991, *The Culture Industry : Selected Essays on Mass Culture*. Londres et New York, Routledge.
- AGAWU K., 1991, *Playing with Signs : A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press.
- , 2003, *Representing African Music : Postcolonial Notes, Queries, Position*. New York et Londres, Routledge.
- AHMAD A., 1987, « Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory », *Social Text*, 6, 2 : 3-26.
- AROM S., 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*. Paris, SELAF.
- ATTALI J., 2001, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, Fayard et Presses Universitaires de France.

- BAILY J., 2005, « La théorie de la musique dans les cultures de traditions orale » : 911-929, in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Volume 3. Arles, Actes sud.
- BERGERON K. et P. V. BOHLMAN, 1992, *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. Chicago, University of Chicago Press.
- BERLINER P., 1994, *Thinking in Jazz : The Infinite Art of Improvisation*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago, University of Chicago Press.
- DENSMORE F., 1926, *The American Indians and Their Music*. New York, Womans Press Johnson Reprint.
- DESROCHES M., 1996, *Tambours des Dieux*. Montréal, L'Harmattan.
- DESROCHES M. et G. GUERTIN, 2003, *Construire le savoir musical : enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*. Paris, L'Harmattan.
- DURING J., 1994, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse, Verdier.
- FELD S., 1990, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- , 1994, « From Schizophonia to Schismogenesis : The Discourses of World Music and World Beat » : 257-274, in C. Keil et S. Feld, *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago, University of Chicago Press.
- FINNEGAN R. H., 1989, *The Hidden Musicians : Music-Making in an English Town*. Cambridge et New York, Cambridge University Press.
- FRITH S. et A. GOODWIN, 1990, *On Record : Rock, Pop and the Written Word*. Londres, Routledge.
- GARDA M., 2004, « Esthétique. Petite histoire des conceptions du beau musical » : 649-671, in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Volume 2. Arles, Actes sud.
- Garland Encyclopedia of World Music*, 1998-2002, New York, Garland. 10 volumes.
- GRAMSCI A. et R. PARIS, 1978, *Cahiers de prison*. Paris, Gallimard.
- GUPTA A. et J. FERGUSON, 1992, « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference », *Cultural Anthropology*, 7 : 6-23.
- HACKING I., 1999, *The social Construction of What?* Cambridge, Harvard University Press.
- HANSLICK E., 1986, *Du beau dans la musique*. Paris, Christian Bourgois.
- IMBERTY M., 1979, *Sémantique psychologique de la musique*. Paris, Dunod.
- , 2004, « La musique et l'inconscient » : 390-418, in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Volume 2. Arles, Actes sud.
- KAEMMER J. E., 1993, *Music in Human Life : Anthropological Perspectives on Music*. Austin, University of Texas Press.
- KARTOMI M. J., 1990, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago, University of Chicago Press.

- KERMAN J., 1985, *Contemplating Music : Challenges to Musicology*. Cambridge, Harvard University Press.
- KIVY P., 1995, *Authenticities : Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, Cornell University Press.
- KOSKOFF E., 2001, « Ethnomusicological approaches to Western music », dans « Books in the Nineties : A Collaborative Review Essay – Part II », *Ethnomusicology*, 45, 3 : 538-548.
- KRAMER L., 1995, *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, University of California Press.
- L'Homme, 2004, « Musique et anthropologie », 171-172.
- LORTAT-JACOB B., 1990, *Chroniques sardes*. Paris, Julliard.
- , 1994, *Indiens chanteurs de la Sierra Madre : l'oreille de l'ethnologue*. Paris, Hermann.
- LORTAT-JACOB B. et M. R. OLSEN, 2004, « Musique, anthropologie. La conjonction nécessaire », *L'Homme*, 171-172 : 7-26.
- MANUEL P., 1993, *Cassette Culture : Popular Music and Technology in North India*. Chicago, University of Chicago Press.
- MATTELART A. et E. NEVEU, 1996, « Cultural studies stories. La domestication d'une pensée sauvage? » *Réseaux*, 80 : s.p.
- MCALLESTER D. P., 1973, *Enemy Way Music : A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music*. Millwood, Kraus Reprint.
- MCCLARY S., 1991, *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- , 1993, « Reshaping a Discipline : Musicology and Feminism in the 1990s », *Feminist Studies*, 19, 2 : 399-423.
- MERRIAM A. P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.
- MITCHELL T., 2001, *Global Noise : Rap and Hip-hop outside the USA. Music/culture*. Middletown, Wesleyan University Press.
- MOLINO J., 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17 : 37-62.
- Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 2001-2005, Édité par J.-J. Nattiez. Arles, Actes sud. Volumes 1-3.
- MYERS H., 1992, *Ethnomusicology*. New York, W.W. Norton.
- NATTIEZ J.-J., 1987, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Christian Bourgois.
- , 2001, « Une encyclopédie de la musique pour le XXI^e siècle : présentation générale » : 23-38, in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Volume 1. Arles, Actes sud.
- , 2004, « Ethnomusicologie » : 721-739, in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Volume 2. Arles, Actes sud.
- NETTL B., 1978, *Eight Urban Musical Cultures : Tradition and Change*. Urbana, University of Illinois Press.

- , 1995, *Heartland Excursion*. Urbana, University of Illinois Press.
- NETTL B. et P. V. BOHLMAN, 1991, *Comparative Musicology and Anthropology of Music : Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago, University of Chicago Press.
- NKETIA J. H., 1984, « Aesthetic Dimension in Ethnomusicological Studies », *Le monde de la musique*, 24, 1 : 3-28
- NKETIA J. H., J.-C. DJEDJE et W. G. CARTER, 1989, *African Musicology : Current Trends : A Festschrift Presented to J.H. Kwabena Nketia*. Los Angeles, University of California African Studies Center.
- PELINSKI R., 2004, « L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne » : 740-765, in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Volume 2. Arles, Actes sud.
- QURESHI R., 1987, « Music Sound and Contextual Input : A Performance Model for Musical Analysis », *Ethnomusicology*, 31, 1 : 56-86.
- , 2000, « Confronting the Social : Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music », *Ethnomusicology*, 44, 1 : 15-38.
- RICE T., 1987, « Toward the Remodeling of Ethnomusicology », *Ethnomusicology*, 3 : 469-487.
- , 2003, « Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography », *Ethnomusicology*, 47 : 150-180.
- ROUGET G., 1980, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard.
- , 2004, « Le Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Maison mère de la discipline en France et dispositif en péril », *L'Homme*, 171-172 : 513-524.
- SAKATA H. L., M. RUSSEL et V. L. LEVINE, 2001, « Books in the Nineties : a Collaborative Review Essay – Part I ». *Ethnomusicology*, 45, 1 : 157-169.
- SCHUURSMA A. B., 1992, *Ethnomusicology Research : A Select Annotated Bibliography*. New York, Garland Pub.
- SEEGER A., 1987, *Why Suyu Sing? A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge et New York, Cambridge University Press.
- SHELEMAY K. K., 2001, « Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement : Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds », *Ethnomusicology*, 45 : 1-30.
- , 1990, *The Garland Encyclopedia of Readings in Ethnomusicology : A Core Collection of Important Ethnomusicological Articles in Seven Volumes*. New York, Garland.
- SHILOAH A., 2002, *La musique dans le monde de l'islam : une étude socio-culturelle*. Paris, Fayard.
- SLOBIN M., 1993, *Subcultural Sounds*. Hanover, University Press of New England.
- SLOBODA J. A., 1988, *L'esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique*. Liège, Mardaga.
- TAGG P. et B. CLARID., 2003, *Ten Little Title Tunes : Towards a Musicology of the Mass Media*. New York et Montréal, Mass Media Music Scholars' Press.

- TAYLOR T. D., 1997, *Global Pop : World Music, World Markets*. New York, Routledge.
- TAYLOR J., 1998, *Paper Tangos*. Durham et Londres, Duke University Press.
- TITON J. T., 1992, *Worlds of Music : An Introduction to the Music of the World's Peoples*. New York et Toronto, Schirmer Books et Maxwell Macmillan Canada.
- TRÂN V. K., 1962, *La musique vietnamienne traditionnelle*. Paris, Presses Universitaires de France.
- TURINO T., 1989, « The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru », *Ethnomusicology*, 33, 1 : 1-30.
- , 1999, « Signs of Imagination, Identity, and Experience : A Peircian Semiotic Theory for Music », *Ethnomusicology*, 43 : 221-256.
- VENDRIX P., 2004, « Les conceptions de l'histoire de la musique » : 628-648, in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Volume 2. Arles Actes sud.
- WALSER R., 1993, *Running with the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Music/culture*. Middletown, Wesleyan University Press.
- WHITE B., 2002, « Congolese Rumba and other cosmopolitanisms », *Cahiers d'études africaines*, XLII, 4 : 663-686.
- WILLIAMS R., 1995, *The Sociology of Culture*. Chicago, University of Chicago Press.
- WONG D., 2001, « Texts and Educational Resources : Pedagogy as Canon Formation », in « Books in the Nineties : A Collaborative Review Essay – Part II » *Ethnomusicology*, 45, 3 : 538-548.
- ZEMP H., 1979, « Aspects of “ Are” are Musical Theory », *Ethnomusicology*, 22, 1 : 37-67.

Yara El-Ghadban
Département d'anthropologie
Université de Montréal
C.P. 6128, succursale Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Canada
yara.el-ghadban@umontreal.ca