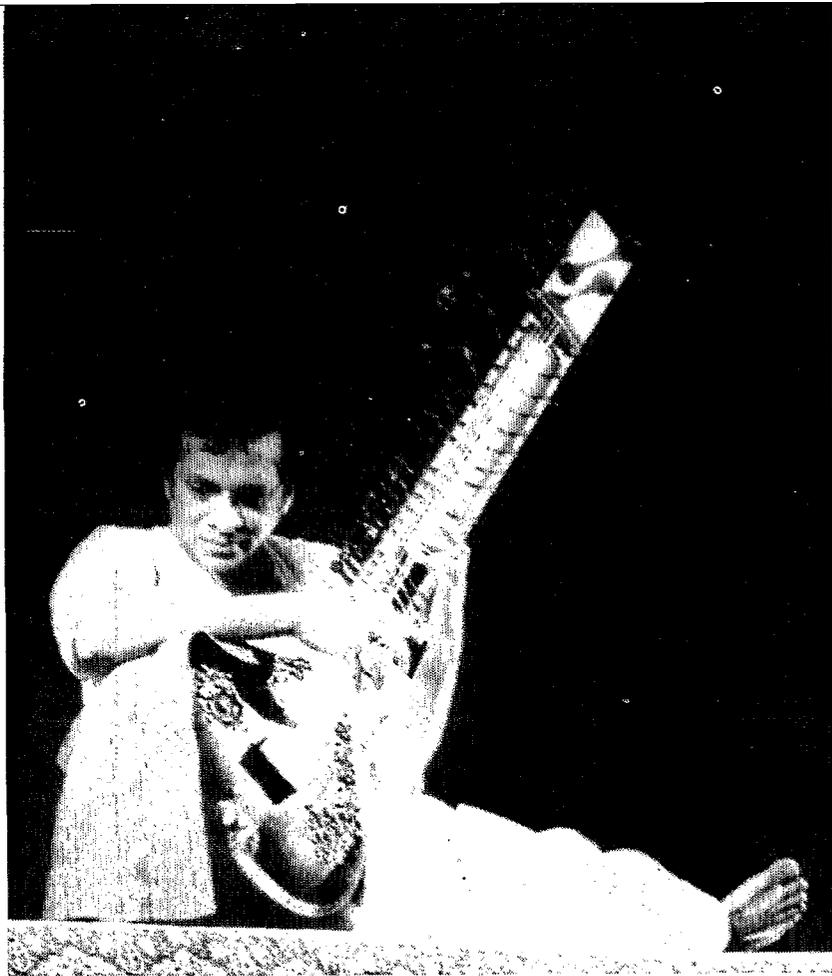


L'ethnomusicologie est-elle
une musicologie des sociétés « ethnologiques »
ou une ethnologie de la musique ?



A la recherche de l'ethno- musicologie

Comme toute discipline scientifique, l'anthropologie se divise en un certain nombre de branches spécialisées qui connaissent un développement inégal tout en partageant les mêmes projets théoriques. C'est pourquoi, il est intéressant de voir dans quelle mesure les efforts actuels de renouvellement de la théorie et des méthodes de l'anthropologie affectent un domaine aussi spécifique que l'ethnomusicologie. Cette discipline est le résultat évident d'une double inspiration, et l'on peut se demander si cette situation implique une synthèse originale de méthodes et de théories ou, au contraire, une juxtaposition de techniques que l'ambivalence du terme cache mal.

Musique et linguistique.

D'un point de vue historique, l'ethnomusicologie est née d'une absence d'analyse des structures musicales *non*

écrites produites dans les sociétés relevant de l'ethnologie. Pendant longtemps, en effet, la musicologie limitait son « exotisme » aux musiques des civilisations dites « supérieures », comme celles de l'Inde, de la Chine, ou du monde musulman. Le développement autonome de l'ethnologie comme pratique de terrain a suscité de nouvelles directions de recherche : collecte et description des instruments de musique, analyse du contexte anthropologique de la musique, et enfin enregistrement de celle-ci. Cette dernière démarche est évidemment indispensable pour mener à bien l'analyse musicologique puisqu'il est impossible de dissocier écriture et exécution comme dans les musiques dites savantes d'Occident et d'Orient. Mais cet ensemble de préoccupations aboutit à une confusion inévitable, ce qui rend bien difficile la définition d'un objet propre à l'ethnomusicologie : s'agit-il d'une musicologie des sociétés dites « ethnologiques », d'une ethnologie de la musique, ou des deux à la fois ? Ces questions appellent des réponses urgentes si l'on en croit l'Américain A. Meriam, qui réclame une histoire des idées et des théories en ethnomusicologie et une explication synthétique⁽¹⁾. Des critiques récentes de son livre *Ethnomusicology of the Flathead Indians* (1967) soulignent cependant l'inadéquation du projet théorique et de l'analyse concrète : le traitement anthropologique reste encore séparé de l'analyse musicologique.

Les tentatives d'explication totalisante renvoient souvent à une hypothèse dominante d'origine musicologi-

que, anthropologique ou linguistique. Ainsi A. Lomax⁽²⁾ cherche à établir des corrélations entre une typologie de la musique et une typologie des structures sociales. S'inspirant des principes comparatistes de G. Murdock, il sélectionne dix chants qui symbolisent le mieux, à son avis, chacune des 233 cultures de son échantillon. Puis à l'aide de 37 variables (dont 27 sont « subjectives » au dire d'un critique), il essaie de distinguer des styles sociaux de performance musicale. Pour le Français G. Rouget, ce sont par contre les rapports avec le texte et l'analyse linguistique qui priment, puisque la musique relève d'une tradition orale. Cette perspective conduit dans la pratique à des analyses d'un grand raffinement technique mais dont la généralisation paraît encore limitée⁽³⁾. Mais une autre démarche complète et contredit même, semble-t-il, cette première approche : l'organologie (étude des instruments de musique) débouche sur une technique du corps en tant que dimension active du jeu musical. Deux orientations marquent les recherches à ce niveau : d'une part l'utilisation du cinéma synchrone (et même du ralenti) pour apprécier les relations étroites entre le contexte gestuel et la musique⁽⁴⁾; d'autre part, une pratique personnelle de l'instrument par le musicologue. On peut se demander cependant dans quelle mesure un apprentissage technique permet de comprendre ou de mieux comprendre la nature d'un certain type de production musicale. Il est bien connu qu'un linguiste n'a pas besoin de savoir parler une langue pour procéder à son analyse scientifi-

O.R.S.T.O.M. Fonds Documentaire
N° : 22646
Epte B

(1) *Ethnomusicology*, XIII, 213, 1968.

(2) *Folk song style and culture : a staff report on cantometrics*, AAAS, Washington D.C., 1968.

(3) Par exemple, « Tons de la langue en gun et tons du tambour », *Revue de musicologie*, vol. 1, juillet 1964.

(4) *L'Homme*, V, 2, 1965, et XI, 2, 1971.



Fig. 1. Chez les Zarma-Songhay du Niger, le répertoire de la musique liturgique trouve directement ses origines dans l'organisation hiérarchique des divinités. Il faut replacer le système musical dans son contexte religieux pour le comprendre. Au cours d'une danse de possession, le génie du Tonnerre est venu dialoguer avec les hommes par le truchement de la musique des Calebasses battues. Celles-ci sont accompagnées d'une vièle monocorde (absente sur l'image). Le deuxième personnage assis à droite est le cheval de Dongo, le génie du Tonnerre. (Cliché B. Surugue.)

Fig. 2. Le joueur de sitar indien Ravi Shankar. Les musiques « pures » et intactes de tout changement tiennent aux préoccupations initiales de l'ethnologie et de l'analyse musicologique. Mais les transformations actuelles des anciennes musiques « traditionnelles » intéressent aussi de plus en plus l'ethnomusicologie. Depuis quelques années, la musique orientale est devenue une des sources d'inspiration de la musique occidentale. Son influence s'est fait sentir non seulement dans les musiques savantes d'Occident (Messiaen, Varèse, Xenakis), mais aussi dans la musique « pop » à partir des Beatles, ou chez certains interprètes de la musique classique en quête de nouvelles confrontations musicales comme Yehudi Menuhin. Inversement, au contact de la musique occidentale, les musiques traditionnelles ont tendance à se transformer et en général à s'appauvrir. (Cliché Philippe Gras.)

Fig. 3. Chez les Malinké, ethnies de Guinée, du Sénégal et du Mali, les joueurs de xylophone sur cadre (bola) appartiennent à une caste de griots et sont des musiciens professionnels. Ils fabriquent les instruments eux-mêmes, mais les touches, dont le nombre varie de onze à vingt, sont fournies par les forgerons. Les trois xylophones, qui jouent chacun leur partie, ne sont pas accordés tout à fait à l'unisson mais sont décalés de façon régulière. Une analyse de la hauteur des sons musicaux avec le Stroboscop (qui détermine cette hauteur avec une précision d'un centième de demi-ton tempéré, ou cent) a permis de décrire la valeur des écarts. Il reste à savoir si ce décalage est fortuit ou délibéré. (D'après G. Rouget, Revue de musicologie, t. LV, 1, 1969.)

que. Il n'est pas évident que le privilège esthétique de la musique conduise à remettre ces principes en cause.

Des moyens d'étude modernes.

Pour mieux comprendre les diverses acceptions possibles du terme d'ethnomusicologie, il faut donc essayer de distinguer les grands champs possibles de la recherche. A première vue, trois domaines s'ouvrent à l'investigation :

- le contexte social (circonstances et fonctions de la musique);
- la gestuelle (les techniques de jeu instrumental, la danse) (5);
- l'instrument et le produit musical.

Cette perspective permet de dissocier les objets qui relèvent des analyses différentes et spécifiques. Il est donc possible de définir à ce niveau l'ethnomusicologie comme l'étude privilégiée des rapports entre ceux-ci, puisque certains domaines relèvent d'une ethnologie (ou d'une sociologie) et que d'autres sont soumis à une analyse musicologique. Précisons rapidement ces remarques. D'une manière générale, la musique est le fait de catégories d'individus spécialisés selon des critères propres à la société en question. Ce contexte est proprement sociologique. Le fait musical, quant à lui, est de deux natures : il est constitué par l'émetteur et par la musique. L'émetteur comprend en fait l'instrument de musique et l'homme qui pratique l'instrument (à la limite, l'émetteur est un chanteur). Son étude mécanique, statique et dynamique constitue l'organologie. C'est pourquoi on ne peut

plus confondre la classification et la réflexion muséographique appliquée aux instruments avec l'élaboration d'une méthode musicologique. L'instrument n'est pas un objet mort.

Le terme musique est pris au sens large; il contient le cas échéant la danse. En effet, il est hors de doute que la musique et la danse sont mutuellement conditionnées. Le film expérimental *Goudel* (6), met très nettement en évidence que les changements de tempo et les formes (de la musique et de la danse) sont provoqués tantôt par le danseur, tantôt par l'un quelconque des musiciens. Ce caractère libre de la musique et de la danse complique certes l'analyse, mais dénote de la part des participants une faculté extraordinaire d'improvisation qui semble être l'apanage des musiques à tradition orale. L'analyse du fait musical proprement dit n'a pas encore trouvé une méthode satisfaisante fondée sur la distinction des structures unitaires. L'objet de l'analyse, régi par le temps, est en changement constant; il s'agit de le fixer au moyen d'une représentation sinon fidèle au moins évocatrice de la réalité.

Actuellement, l'ethnomusicologie dispose de moyens modernes tels que l'enregistrement audio-visuel et l'analyse électro-acoustique. Le cinéma synchrone, le magnétoscope permettent de restituer et d'analyser des faits constamment variables tels que la technique de jeu d'un instrument ou une danse (7). L'analyse électro-acoustique utilise principalement le sonographe. Il fixe une réalité impalpable. Un dépouillement systématique permet de

trouver des « formes » musicales qui s'approchent d'une notation utilisable. Des recherches ont été effectuées dans ce sens, en particulier au laboratoire d'acoustique de la faculté des sciences (Paris VI), où de nombreuses études d'instruments de musique traditionnels et savants ont été effectuées et publiées (8).

Il est intéressant de constater que ce sont bien souvent les instruments de musique les plus élémentaires, rapportés des quatre coins du monde, qui posent les problèmes fondamentaux de l'organologie acoustique. Cependant, le caractère objectif de l'approche organologique ne doit pas exclure complètement l'homme qui est à la base de l'objet étudié. L'intervention électro-acoustique constitue une base rigoureuse dont les résultats doivent être systématiquement ajustés à leur référent humain (9). Sans ignorer cette condition première de l'origine humaine et sociale de la musique, il semble que la spécialisation intra ethnomusicologique soit suffisamment poussée pour que ses objets distincts soient soumis à des disciplines distinctes. C'est pourquoi une recherche interdisciplinaire constante s'impose : elle permet de conserver la totalité du champ de la production musicale sans en confondre les éléments. Une réflexion plus approfondie sur la nature de cette situation unique aurait une valeur exemplaire pour l'anthropologie en général.

Jean Copans et Bernard Surugue.

(5) Voir André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Mouton, 1968

(6) Réalisé par B. Surugue (CNRS, Comité du film ethnographique, 1967).

(7) Voir par exemple *l'Arc musical ngbaka*, de S. Arom, *Balafon*, de B. Surugue, *Godié*, de B. Surugue, (CNRS-CFE).

(8) Le groupe d'acoustique musicale est dirigé par E. Leipp, qui vient de publier *Acoustique et musique*, Masson, 1971.

(9) B. Surugue, « Contribution à l'étude de la musique zarma-songhay », *Etudes nigériennes*, IFAN/CNRS, 1972.

COPY 4 N 2

LA

RECHERCHE

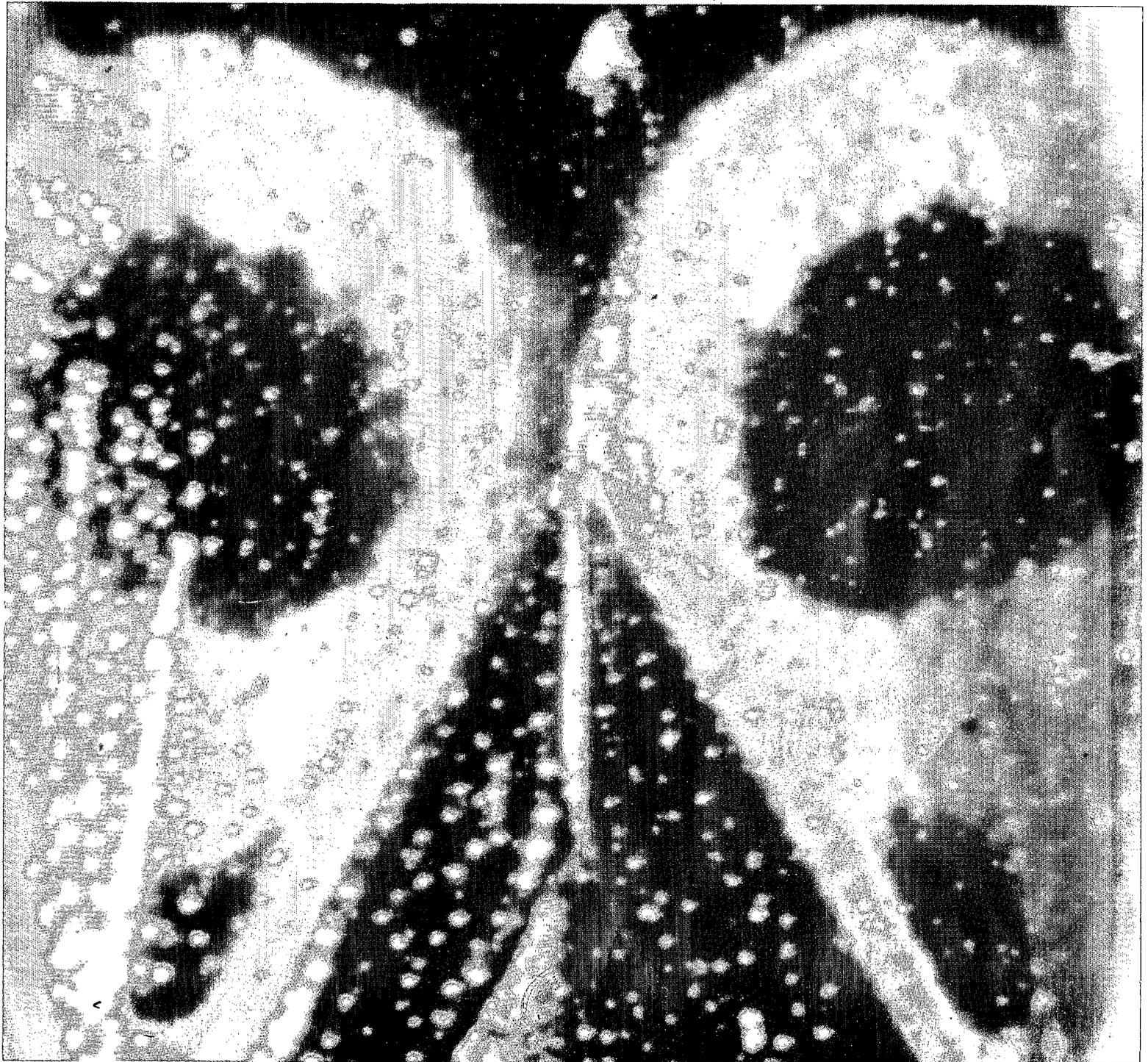
numéro 21 mars 1972 7,50 francs

O.R.S.T.O.M. Fonds Documentaire

N° : 22646

Cote : B

Mythes et archéologie en Océanie Les particules élémentaires



ITALIE : 950 LIRES CANADA : \$2.25