

Introduction : lorsque l'ethnomusicologue sort de sa bulle...

Nathalie Fernando

Volume 21, Number 2, 2011

Musiciens sans frontières

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005269ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005269ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Fernando, N. (2011). Introduction : lorsque l'ethnomusicologue sort de sa bulle.... *Circuit*, 21(2), 5–11. <https://doi.org/10.7202/1005269ar>

Introduction : lorsque l'ethnomusicologue sort de sa bulle¹...

Nathalie Fernando

Étrange que ce numéro teinté d'ethnomusicologie... Cette discipline dont on dit qu'elle investit habituellement le domaine des musiques de tradition orale, les musiques d'ailleurs, d'autres cultures, voire – on l'a souvent pensé – d'un autre temps... Une ethnomusicologie qui s'introduit aujourd'hui dans l'ancre des musiques savantes occidentales et des compositeurs contemporains, dans cet univers où l'écriture, la recherche de nouveaux langages et d'un graphisme de plus en plus précis et original sont le fruit de réflexions profondes et l'objet de multiples débats... Étrange, pour ne pas dire choquante, que cette « lorgnette » dans la chapelle d'à côté !

Et pourquoi pas ?

L'usage que nous faisons des catégories nous pousse souvent à distinguer – et, de fait, à isoler – les musiques orales des musiques écrites, les musiques populaires des savantes, les musiques classiques des baroques, les musiques exotiques ou musiques du monde des musiques occidentales, dont on se demande bien quel est cet autre monde auquel elles appartiendraient... Or, si l'on se promène à travers les catégories abstraites de nos patrimoines musicaux, reconnaissons qu'il est fort probable que des polyphonies vocales géorgiennes nous séduisent tout autant que *Pierrot lunaire* ; de même, suivre l'enchevêtrement des polyphonies des pygmées Aka ou celui des chants contrapuntiques d'un Josquin requiert probablement la même concentration ; enfin, les musiques d'une messe de Machaut, d'une cérémonie de deuil dogon ou d'un rituel de renaissance au monde bwiti constituent de fait autant d'occasions de s'interroger sur la relation entre l'être humain et le divin à travers la musique.

1. Allusion et hommage au magnifique ouvrage de Denis-Constant Martin (dir.) : *Quand le rap sort de sa bulle*, Seteun-Irma, 2009. Un grand merci à l'auteur qui nous a gentiment autorisée à paraphraser son titre pour les besoins de l'article.

Dans le même ordre d'idées, quel est le passionné d'opéra qui n'écoute jamais de rock? Quel est le compositeur contemporain qui ne joue pas au piano des réductions d'opéras de Wagner ou de symphonies de Mahler pour en goûter toute la saveur et la richesse harmonique? Quel est le musicologue qui ne s'est jamais essayé à l'improvisation, voire à la composition de quelques mélodies? Enfin, quel est l'interprète qui ne cherche pas à comprendre les stratégies poétiques d'un compositeur par l'analyse de son œuvre, de son histoire personnelle ou encore des idées qui ont pu traverser son époque?

On le sait: il n'existe aucune société sans musique, aucune société où cette dernière n'a de fonction sociale, religieuse, et ne détient une finalité esthétique, ni un langage émotionnel. Et sans toutefois l'avouer, on se laisse volontiers aller à cette invitation au voyage qui vaut pour tous les compositeurs, tous les styles et toutes les époques. C'est sans doute cela, le miracle du symbolique, et, à travers lui, celui de la musique... Langage universel, dit la rumeur publique.

Car en allant plus loin, et pour poursuivre au chapitre des questions embarrassantes, nous pourrions nous interroger sur la différence qui prévaut entre le procédé de hoquet mis en œuvre par les Banda Linda de République centrafricaine et celui d'un Philippe de Vitry, ou entre les mélismes du chant grégorien et ceux des maqâm de Bagdad. Nous pourrions également aborder l'improvisation en comparant les procédés en usage au Moyen-Âge, en passant par le jazz, et en convoquant aussi la musique classique indienne.

Face à cette entreprise, bien nombreux seront ceux qui rétorqueront: «Oui, mais c'est différent!» En effet. Méfions-nous cependant de ne pas réifier la différence au point d'en devenir aveugle à la diversité. Car, si l'on s'attache à définir ce qu'est la musique, ce qu'implique son apprentissage, sa transmission, sa mémorisation ou, encore, sa création, il nous faut prendre en compte une foule de savoir-faire. Alors comment éviter de comparer? Pourquoi se priver de mettre en commun nos compétences respectives afin de saisir par la raison ce qu'intuitivement le cœur connaît déjà? À ce titre, et pour poursuivre dans l'esprit de Damasio (1994), «l'erreur de l'anthropologue» (qui se cache derrière tout ethnomusicologue) serait de croire que sous prétexte de différence, on peut dresser des frontières incommensurables entre les capacités à être musicien, comme entre les outils de la musicologie, de la composition ou de l'interprétation qui permettent d'appréhender le fait musical sous des jours différents, et de l'aborder comme une production humaine avec tout ce qu'elle a de complexe, de mixte et ce qu'elle recouvre comme processus si difficiles à saisir.

L'ethnomusicologie n'est donc qu'une porte d'entrée possible dans l'homme musicien. Elle peut modestement éclairer quelques aspects des relations incontournables entre l'homme et la musique, en ayant l'avantage de s'autoriser d'office la comparaison et de traverser ainsi, avec la légitimité qu'elle s'accorde à elle-même, les frontières des savoir-faire, des cultures et des différences... Pour peu, comme le soulignait Dominique Schnapper (1998, p. 16) au sujet des points communs entre la sociologie et l'anthropologie, qu'elle tente de définir la musique davantage par ses problématiques que par son contenu... Car de problématiques, il en est certes qui concernent tout aussi bien les compositeurs, les interprètes que les musicologues et leur grande famille. La perspective anthropologique qu'impose de fait une réflexion sur l'homme musicien balaye immanquablement les frontières disciplinaires, ce que prouvent, à tour de rôle, les auteurs de ce numéro. Anthropologues, compositeurs, compositeurs/interprètes, ethnomusicologues, ethnomusicologues/compositeurs, ils n'hésitent pas, en sus de leur propre regard, à faire appel tant à la psychologie de la musique qu'à la philosophie ou encore la sociologie, pour ne mentionner que ces quelques domaines. En cela, toutes leurs contributions sont des *works in progress*, non par manque d'élaboration, mais parce qu'elles se prolongent inévitablement dans notre propre pensée, quelles que soient notre sensibilité et notre proximité avec chacun de ces domaines.

Alors amusons-nous un peu à redistribuer les cartes, à oublier dans quelle catégorie nous nous rangeons, le plus souvent pour ne pas égarer nos interlocuteurs, et pensons à ce qui nous préoccupe tous profondément. Laissons-nous guider par les sujets que chaque article de ce numéro aborde et les analyses que les auteurs nous soumettent.

En corrélation directe avec les débats qui animent la musicologie d'aujourd'hui – j'en veux pour preuve la publication, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez (2003 à 2007 pour la version française), de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. L'unité de la musique* –, tous posent la question de ce qu'est la musique, eu égard à la multiplicité de ses formes et de ses manifestations. À cela s'ajoute le hiatus de sens qu'induit inévitablement la relation triangulaire entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur. **René Orea**, compositeur/musicologue/interprète parle à cet égard de « décalage ». Les conceptions du compositeur **Philippe Leroux** flirtent, quant à elles, avec la tripartition molinienne (1975), nous rappelant ainsi, s'il en était besoin, le caractère autoréférentiel de la musique et expliquant en quoi chacun donne un sens à une œuvre, sans pour autant « voler » le sens que l'autre lui attribue. En un mot, et c'est un beau paradoxe, si nous pouvons vivre ensemble

et apprécier la même musique, c'est parce que, justement, nous ne nous comprenons pas toujours et nous n'entendons surtout pas *la* musique et les œuvres de la même manière... ainsi mieux vaut la diversité des interprétations qui seule permet à l'œuvre d'exister dans toutes ses dimensions vitales, « L'unité de la musique » (Nattiez, *op. cit.*) n'étant pas synonyme d'uniformité, loin s'en faut.

Mais qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? À quoi correspond cette notion qui, au bout du compte, qualifie doublement un même geste, et a longtemps permis de différencier, à tort, les musiques orales des musiques écrites ? L'œuvre en tant qu'objet d'art est de tous les discours. **Kofi Agawu**, musicologue/ethnomusicologue, rend hommage à une « anthologie de la musique africaine » et dénonce la négligence systématique que le public averti ou non montre envers des œuvres écrites par des créateurs non occidentaux. Si on ne reconnaît pas à ces derniers le statut de « compositeurs » au même titre que leurs homologues, c'est qu'ils demeurent trop associés à leur oralité originelle et à la ruralité de leur folklore dans lesquelles les mentalités collectives continuent à les enfermer. Agawu pose ainsi la validité des critères d'évaluation, s'élève contre la position dominante d'une élite créatrice sur laquelle se focalisent toutes les études, et critique un public qui a le tort d'assimiler la création africaine à des traits postcolonialistes désuets. Or, les compositeurs africains créent et puisent eux aussi pour cela dans leurs patrimoines traditionnels. Eux aussi arrangent et composent dans la même veine que l'avait fait Bartók, dans le respect et l'interprétation tout aussi originale que personnelle des sources. Enfin, Agawu ouvre grand la boîte de Pandore en définissant dans un même contexte culturel, et en les juxtaposant à notre réflexion, la coexistence de trois catégories, celles de la musique traditionnelle, de la musique populaire et de la musique savante...

Ce problème catégoriel affecte aussi la notion d'improvisation. Si l'on s'entend pour parler de « l'art d'improviser », on montre parfois quelque réticence à considérer les productions qui en relèvent comme des œuvres d'art. Par ailleurs, on persiste à distinguer l'improvisation de la composition en termes de statut en accordant à l'une une légitimité artistique que l'on refuse à l'autre. L'éphémère se heurte encore une fois à l'idée de permanence que l'on se fait de l'œuvre. **Bernard Lortat-Jacob**, ethnomusicologue, définit en effet l'improvisation comme un « bricolage », où la mémoire emmagasine plus ou moins consciemment des formules, des modules, des principes relationnels, les utilise comme modèle et joue d'« astuce » pour faire, en quelque sorte, du neuf avec du vieux... Toute musique nous est donc viscéralement connue parce qu'elle met en œuvre des processus fami-

liers et engendre des gestes poïétiques qui nous investissent organiquement pour modeler nos muscles comme notre cerveau. L'improvisation repose sur une relation du présent avec le passé, à travers laquelle l'oralité réanime la mémoire. Le compositeur fusionne alors avec l'interprète et l'auditeur, en ce qu'il joue, compose, puis rejoue à son tour ce qu'il a entendu, tout en le transformant, pour donner à écouter encore... Le cercle se referme sur l'œuvre d'art comme objet central et presque fuyant, parce que sans cesse renouvelé, dans l'esprit de l'improvisateur.

Mais comment l'œuvre d'art peut-elle être un objet? Philippe Leroux se le demande tout en réexaminant non pas le rapport de la musique au temps, mais son rapport à l'espace. L'œuvre y prend place en émanant d'un compositeur/sculpteur qui fait vivre la relation entre les sons plus que les sons eux-mêmes – ou encore les paramètres musicaux qui la composent. En incarnant un corps abstrait et modulaire, et grâce au geste du musicien, l'œuvre substitue le continu au discontinu. De la musique au corps, il n'y a qu'un pas, celui de la danse où l'énergie qui propulse le mouvement fait ainsi entièrement partie de l'œuvre, telle que conçue également dans nombre de traditions orales. La performance ne suit pas la composition mais devient presque un préalable à l'œuvre qui vit en transition entre celui qui la crée et celui qui la reçoit.

L'identité de l'œuvre fait l'objet du texte de l'ethnomusicologue/compositeur **Michael Tenzer**, lequel, loin de céder à la schizophrénie qui pourrait s'emparer d'un créateur tel que lui, évalue avec précision et objectivité le sens d'une œuvre qui doit intégrer deux traditions: balinaise et occidentale. Comment est-ce possible? Quel caractère la composition aura-t-elle une fois achevée? Le plus passionnant, au-delà de la réflexion théorique qu'il mène sur le langage et l'écriture, sur la fusion des styles, comme sur le rituel de chaque compositeur face à la page blanche, est sans doute le récit des propos de musiciens. Ces derniers semblent s'être exprimés sur l'authenticité et l'identité d'une telle œuvre et avoir considéré... que la question n'est peut-être pas si pertinente. Sans doute Michael Tenzer clôture-t-il définitivement le débat sur l'authenticité – impossible²... – d'une telle entreprise. Le sens culturel des œuvres traditionnelles est d'une telle épaisseur que la modification d'un seul paramètre change la signification et l'architecture des renvois symboliques de l'ensemble. En réalité, l'authenticité d'une œuvre biculturelle mais monocéphale, si l'on peut dire, n'est pas celle que l'on croit trouver en l'écrivant. De la même façon que l'ethnomusicologue qui se rend sur le terrain ne devient pas l'Autre ou ne pense pas comme l'Autre en tentant de faire comme lui, le compositeur reste

² Dans le domaine de l'interprétation de la musique du Moyen-Âge, soulignons que Margaret Bent confirme aussi cette « impossible authenticité » (communication orale donnée dans le cadre des Grandes conférences de la faculté de musique de l'Université de Montréal, « Quand les sons s'évanouissent : sens et non-sens dans la musique ancienne », 12, 14, 19 et 21 octobre 2010).

avant tout lui-même et ne peut créer que fidèlement à ce qu'il a appris à être. L'œuvre incarne son savoir-faire et ne prend réellement sens que dans sa vie d'auteur, par rapport aux autres œuvres qui la jalonnent, ainsi que dans un lieu et un temps donnés. La composition de Tenzer existe donc mais par ses qualités propres. Hybride, elle s'éloigne néanmoins de la culture dont elle dit s'inspirer. Elle est une œuvre d'aujourd'hui, écrite par un compositeur au parcours singulier. Cette constatation nous invite à porter plus loin notre regard sur l'ensemble de la création musicale et à remettre en question, sujet très actuel, les catégories historiques et stylistiques habituelles comme découpage du temps. Ces dernières résultent d'une histoire de la musique racontée à travers le filtre qu'impose le devoir de synthèse. Qu'en serait-il si l'on privilégiait davantage l'analyse du geste créateur et individuel des hommes qui composent cette histoire?

Et l'esthétique? Le beau dans la musique? **Bob W. White** rappelle l'éternel symptôme de la séparation entre ce que Molino qualifierait volontiers de musiques « d'en haut » et musiques « d'en bas » (versus musique savante, musique populaire, voir notamment Molino, 2007, p. 1165). Suite à l'examen de la notion culturelle de bruit et des modalités de perception d'une musique selon la culture à laquelle on appartient, l'auteur prêche pour une réconciliation de paradigmes d'analyse souvent fondés sur la hiérarchisation artificielle des catégories musicales. Au passage, le concept de bruit comme limite entre la musique et la non-musique réintègre la danse dans un contexte autre qu'occidental. Le texte de White offre aussi l'occasion de souligner que le jugement esthétique est très souvent abordé par le biais du discours sur l'œuvre et sous l'angle de la réception. Or, il peut aussi être appréhendé par le biais des procédés de fabrication et, bien entendu, dans un processus de comparaison entre les cultures, lequel pourrait sans doute remettre profondément en question quelques idées reçues sur les goûts et les tendances de l'Autre. De l'œuvre « objet d'art », on en viendrait à considérer l'art de l'œuvre en termes de savoir-faire et de processus. Sans doute est-ce là une démarche raisonnable dont la modestie rend hommage à la diversité des productions musicales dans le monde.

Enfin, de façon plus sinueuse, car faisant figure à tort de débat obsolète, il s'avère que l'oralité a toujours maille à partir avec sa sœur siamoise, l'écriture. René Orea explore de nouveau cette relation amour-haine qui a traversé l'histoire, et évoque la « nouvelle oralité » présente dans la musique électroacoustique occidentale. L'oralité, qui a vécu le mépris et que l'on a tenté de réduire au silence à travers un graphisme de plus en plus complexe, ressurgit dans la création musicale. Forte d'une légitimité gagnée au fil des

guerres, elle triomphe désormais en s'imposant comme l'ombre incontournable de l'écriture.

Pour terminer... le mérite de réunir des regards à la fois différents et complémentaires est d'offrir à notre pensée une plus grande liberté même si notre lecture souffrira sans doute de la frustration qu'engendre la spécificité de notre propre domaine d'expertise. Les pages suivantes prouvent aussi que la démarche anthropologique sous-tend toutes les disciplines qui se soucient de comprendre, au travers de la grande diversité des musiques et des œuvres, ce que c'est que d'être musicien. En interpellant divers savoir-faire et savoir-penser, nous nous serons par ailleurs permis de donner « la préférence à l'imagination théorique en espérant, à tort ou à raison, que la rigueur suivra » (Sperber, 1982, p. 125)... attitude risquée, mais que l'anthropologue Sperber se plaignait toutefois de rencontrer si peu, et admirait tant chez Lévi-Strauss. Rappelons pour conclure que l'on doit reconnaître à ce dernier d'avoir posé en une phrase la problématique qui, silencieusement, obsède nos esprits : « Que la musique soit un langage, à la fois intelligible et intraduisible, fait de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès » (1964, p. 26). En guise de premier pas, nous serons donc sortis de l'aridité habituelle des chemins solitaires pour aller à la rencontre de l'Autre, ici musicologue, musicien, interprète. Car nous ne serons certes pas de trop pour tenter d'élucider cette fameuse énigme. Dès lors, de chapelle à chapelle, il devient fort probable que les voix d'une interdisciplinarité nécessaire ébranlent les dogmes sur lesquels nous nous fondions avec tant d'assurance.

Montréal, mars 2011

BIBLIOGRAPHIE

- DAMASIO, Antonio R. (1994), *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964), *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon.
- MOLINO, Jean ([1975] 2009), « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Le Singe musicien*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Paris, Actes Sud/INA, p. 73-188.
- MOLINO, Jean (2007), « Du plaisir à l'esthétique. Les multiples formes de l'expérience musicale », in *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle. L'unité de la musique*, vol. 5, Jean-Jacques Nattiez (dir.), p. 1154-1196.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) (2003 à 2007), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, en cinq volumes : *Musiques du XX^e siècle* (2003), *Les Savoirs musicaux* (2004), *Musiques et cultures* (2005), *Histoire des musiques européennes* (2006), *L'unité de la musique* (2007), Paris, Actes Sud.
- SCHNAPPER, Dominique (1998), *La relation à l'Autre. Au cœur de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard.
- SPERBER, Dan (1982), *Le savoir des anthropologues*, Paris, Hermann.