

Anthropologie et Sociétés



Beverley DIAMOND, M. Sam CRONK et Franziska von Rosen, Visions of Sound. Musical Instruments of First Nations Communities in Northeastern America. Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1995, 222 p., fig., bibliogr., index.

Daniel Arsenault

Volume 21, numéro 1, 1997

Confluences

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015469ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015469ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Arsenault, D. (1997). Compte rendu de [Beverley DIAMOND, M. Sam CRONK et Franziska von Rosen, Visions of Sound. Musical Instruments of First Nations Communities in Northeastern America. Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1995, 222 p., fig., bibliogr., index.] *Anthropologie et Sociétés*, 21(1), 122–125. <https://doi.org/10.7202/015469ar>

partir de mythes occidentaux (il aurait été intéressant de ce point de vue d'interpréter les mythes occidentaux de l'Édipe et certaines pratiques de droit par exemple, à l'aide de mythes yafar ; le chapitre 8 d'*Édipe chasseur* en présentait pourtant quelques éléments). L'exercice peut être stimulant, mais il ne donnera pas d'accès direct au thème du passage des fantasmes originaires des sujets aux symboles à la Victor Turner ; je l'ai d'ailleurs trouvé plus turnérien que freudien sur ce thème, la charge sémantique des symboles et les représentations qu'ils animent restant proches des carrefours symboliques « à la Turner ». Cette deuxième partie du livre n'évite pas le piège de faire de la société yafar une chambre d'échos où tout se met à répondre, où le symbolique devient par trop fonctionnel, et on ne voit plus la limite des hypothèses qui restent très générales et sont formulées de temps en temps de manière si passe-partout qu'elles se diluent.

La conclusion de ce livre souvent stimulant, rempli de propositions que l'on voudrait débattre, précis par moments et très flou par endroits, revient au même thème de l'œuvre de Juillerat jusqu'à présent, celui de l'Édipe, sur le thème des spécificités culturelles et des universaux. Je pense que l'auteur confond ici le généralisable et l'universel, en oscillant d'une conception de l'universel comme contenu partagé par tous à une conception syntaxique de l'universel qui évite de poser le problème proprement psychanalytique d'une structure qui reste inconsciente et serait universelle. Mais ceci nous orienterait vers Lacan — et ce n'est pas le lieu d'en débattre —, ou vers le thème de la méconnaissance, du mécompte et du litige permanent que Freud met au centre du symbolique et que le lien social affronte comme il peut. Ce livre, comme les autres de Juillerat, s'inscrit bien dans le renouveau actuel des travaux anthropologiques intéressés par la psychanalyse. Il est, en français, un des plus informés, sa lecture a l'avantage de nous plonger aussitôt dans les débats qui circulent en anthropologie sur ce thème.

Yvan Simonis
Département d'anthropologie
Université Laval
Sainte-Foy
Québec G1K 7P4

Beverley DIAMOND, M. Sam CRONK et Franziska von ROSEN, *Visions of Sound. Musical Instruments of First Nations Communities in Northeastern America*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1995, 222 p., fig., bibliogr., index.

Certains auteurs ont, plus que d'autres, la capacité de rendre compte de la richesse et de la complexité du contexte socioculturel de leur objet d'étude. C'est le cas ici des trois auteurs de l'ouvrage *Visions of Sound*, de Beverley Diamond, M. Sam Cronk et Franziska von Rosen. Dans leur étude de l'univers musical de groupes amérindiens du Bouclier canadien (principalement des groupes des familles linguistiques algonquienne et iroquoienne), ces auteurs ne se sont pas contentés d'une analyse ethnomusicologique classique rendant simplement compte de la nature et de l'utilisation des instruments de musique traditionnels de ces communautés autochtones. Au contraire, non seulement ils se sont intéressés aux types d'instruments de musique et aux chants et danses dans lesquels ils sont utilisés, mais ils ont aussi essayé de comprendre la symbolique qui les sous-tend, de même que les contextes dans lesquels se tiennent ces prestations musicales, qu'ils soient d'ordre public ou privé, à caractère religieux ou non.

L'originalité de ce livre tient également à sa façon de présenter et de « faire parler » les acteurs qui participent à cet univers, que ceux-ci soient jeunes ou vieux, musiciens ou non. Les auteurs ont en effet voulu éviter de produire un document purement « scientifique » qui décrirait les objectifs de l'enquête menée, le déroulement de cette enquête et ses résultats, l'interprétation finale étant fournie en dernière analyse par les « spécialistes » en ethnomusicologie. Ils ont plutôt effectué un cheminement critique les menant à désirer abolir la frontière classique entre le savoir institutionnel, celui des experts musicologues, et le savoir « traditionnel » autochtone. Mais, et les auteurs l'admettent explicitement, ils ont parfois éprouvé des difficultés, chemin faisant, à faire la part des choses entre leur intérêt scientifique, source de « déformations » intellectuelles, et les préoccupations et perceptions de leurs informateurs autochtones ; toutefois, ils estiment modestement avoir réalisé une recherche scientifique qui respecte réellement les perspectives autochtones à l'égard de l'objet d'étude. D'autre part, ils ont tenté de résoudre le problème désormais classique de l'autorité monologique de l'auteur en insérant dans l'ouvrage des dialogues mettant en évidence l'individualité et l'expérience personnelle de chaque auteur. Ainsi, chaque chapitre (hormis le premier) s'amorce par un échange entre les trois auteurs à propos des notions qui seront abordées dans les pages qui suivent et qui met en relief autant les informations glanées par chacun auprès des informateurs autochtones que leur perception des contextes de prestations musicales auxquels ils ont pu participer.

Bien sûr, comme l'expliquent les auteurs dans le premier chapitre, le travail de recherche qu'ils ont mené était guidé jusqu'à un certain point par des préoccupations propres au travail ethnomusicologique, à savoir :

1 – explorer, à partir d'enquêtes menées auprès d'informateurs autochtones, le symbolisme sonore et visuel exprimé par les instruments de musique des Amérindiens du Nord-Est de l'Amérique du Nord ;

2 – évaluer comment de tels instruments interviennent dans la dynamique des rapports et interactions entre toutes les parties du monde vivant ;

3 – représenter les informations acquises de façon à faire entendre les diverses versions recueillies (le *multivocal*) et s'engager dans un examen réflexif de la relation dialogique entre les différentes voix exprimées, autant pour éviter l'homogénéisation des perspectives autochtones que pour mettre en lumière l'orientation des outils analytiques retenus par les auteurs.

L'ouvrage n'a donc pas été élaboré à partir d'une simple typologie des instruments de musique en usage ni aménagé en distinguant par chapitre les spécificités culturelles des pratiques musicales de chaque communauté autochtone étudiée, bien qu'on ait tenu compte, au besoin, des différences parfois contrastées entre groupes algonquiens et iroquoiens. De fait, les chapitres s'articulent autour de thèmes abstraits, de métaphores qui renvoient à des concepts spécifiques, par exemple ceux de relation et de complémentarité, de réel, de langages sonores ou imagés, de mouvement et de cycles. Ces concepts permettent de créer dans le texte une unité de sens entre les questions soulevées par les auteurs et les réponses fournies par les informateurs. Il se dégage de l'ensemble la volonté de mettre en évidence une pluralité de « visions », tant individuelles que collectives, à propos de l'univers musical des groupes amérindiens, tout en faisant primer les différents points de vue autochtones.

Plus spécifiquement, les chapitres ont été orchestrés de la manière suivante. En guise d'ouverture à l'œuvre, les auteurs s'interrogent dans le premier chapitre sur les frontières de la connaissance culturelle, questionnement propre à toute recherche anthropologique. Pour amorcer la discussion, les auteurs font appel à deux sources privilégiées de savoir :

les aînés autochtones et les chercheurs universitaires, ceux qu'ils appellent aussi les « Non-Native Academic Elders ». Cette entrée en matière montre clairement la ferme intention des auteurs de faire entendre une pluralité d'interprétations et de points de vue. Le chapitre se termine sur le récit des difficultés et défis qu'ils ont rencontrés.

Le chapitre 2 traite des instruments de musique en tant que symboles matériels. Conçu le plus souvent comme une entité intrinsèquement vivante, l'instrument de musique peut, d'un groupe culturel à l'autre, évoquer aussi bien des éléments féminins ou masculins, symboliser la famille ou le clan, voire dénoter des aspects particuliers de l'univers matériel ou spirituel selon les matériaux qui entrent dans sa fabrication, la façon dont il est orné ou le contexte où il est plongé ; ces aspects symboliques sont du reste considérés de manière plus ou moins détaillée dans les chapitres suivants. Les auteurs montrent qu'il existe un rapport complexe entre chaque univers musical, l'environnement naturel et spirituel et l'identité culturelle autochtone, en particulier chez certains groupes algonquiens.

Toute la discussion menée dans le chapitre 3 tourne autour de la notion de « réel » et aborde notamment le problème de l'« authenticité autochtone » des instruments de musique en usage. Selon les conceptions autochtones recueillies, le réel englobe également des aspects qui seraient jugés fantasmatiques ou surnaturels par la culture occidentale. Ce qui compte, pour les groupes autochtones, n'est pas tant l'origine de l'instrument que la manière dont on l'utilise et dont on le représente en contexte. En effet, c'est par lui et avec lui que les humains s'expriment dans le monde, et donc qu'ils s'y adaptent ; mais ils peuvent également réinventer ce monde par le biais de la musique, notamment au cours de pratiques rituelles.

C'est le discours sur les instruments de musique qui forme le sujet central du chapitre 4. Plus précisément, on y présente les façons variées de nommer et de décrire les instruments de musique chez les groupes algonquiens ou iroquoiens étudiés, ainsi que la manière dont les individus rendent verbalement compte de l'usage ou des fonctions de ces instruments ou encore des sons qu'ils peuvent produire. Comme les auteurs l'expliquent, les termes qui désignent les instruments de musique révèlent l'existence d'un lien profond entre ce qui est entendu, ce qui est vu, ce qui est remémoré et ce qui est imaginé. Les instruments de musique expriment ce lien par les sons qu'ils produisent, par la nature des matériaux entrant dans leur confection, par l'ornementation qui leur donne leur apparence, par leur histoire et par les métaphores qui s'y rapportent. À partir de ces observations, les auteurs tentent de mieux cerner les métaphores utilisées pour décrire les sons ou la production de son par des phénomènes naturels ou des entités spirituelles (chants des oiseaux, bruits de l'eau qui coule ou du vent qui souffle, danses ou chants des esprits, etc.). Ce chapitre fait également état, pour quelques types d'instruments et selon le ou les groupes étudiés, de la dimension historique ou mythologique sous-jacente à certains sons produits ; cet aspect diachronique de l'univers musical autochtone est cependant plus largement abordé dans l'annexe de l'ouvrage. Ce rapport entre la musique et le temps (avec ses notions de durée, de rythme, d'intervalle, mais aussi de tradition et de création) aurait peut-être mérité un chapitre à lui seul.

Le chapitre 5 s'intéresse aux instruments de musique exclusivement sous l'angle de leur décoration et de leur structure physique, donc de leurs qualités visuelles en tant qu'objets matériels. Les auteurs accordent ici une place importante aux témoignages individuels même si ceux-ci ne concordent pas nécessairement entre eux. En effet, pour les Autochtones interrogés, la signification de l'apparence d'un instrument de musique n'est pas figée dans une norme rigide, mais dépend de l'interprétation que fait chacun du contexte dans lequel il se trouve en relation avec cet instrument ; d'où la polysémie et l'ambi-

guité de certaines images complexes que l'on retrouve sur de tels instruments. Plutôt que de chercher à leur donner une signification générale artificiellement reconstituée, les auteurs ont préféré laisser vivre dans le texte la diversité des interprétations recueillies. Il n'en demeure pas moins que plusieurs motifs figurant sur les instruments, tels le cercle ou les quatre points cardinaux, se rapportent à un vocabulaire artistique largement répandu au sein de ces groupes autochtones ainsi qu'aux significations spirituelles qui s'y rattachent. De tels motifs renforcent en l'occurrence la puissance symbolique des instruments sur lesquels ils figurent.

Le sixième et dernier chapitre a pour objet le mouvement dans l'espace et le temps, ainsi que l'émotion suscitée par le son des instruments, notions qui, en anglais, renvoient toutes au mot *motion*. Reprenant des idées déjà abordées dans les chapitres précédents, il tente ainsi de montrer l'unité fondamentale qui existe entre la musique et le mouvement des corps (signifié par la danse), de même qu'entre la musique et la durée de vie des instruments qui en sont le véhicule. Traitant à la fois d'instruments de musique particuliers appartenant à des individus et de catégories d'instruments partagées par un ou plusieurs groupes, ce chapitre tente de montrer que tout instrument peut révéler des aspects significatifs de l'expérience individuelle ou collective. Dans ce chapitre transparaît également la notion de tradition musicale, considérée ici non pas comme quelque chose de figé dans le temps et qui resterait inchangé dans la longue durée, mais comme une pratique toujours active, dynamique, changeante, avec ses acteurs individuels et collectifs. Les acteurs que sont les musiciens actuels s'insèrent certes dans une pratique que l'on peut qualifier de traditionnelle, mais ils sont sans cesse en train d'inventer et de diffuser de nouvelles pratiques musicales — auxquelles ils intègrent parfois des éléments de culture non autochtone —, transformant ainsi en énergie vivante ce qu'ils ont entre les mains. Ceci constitue la marque d'une histoire musicale originale qui mérite d'être mieux connue et comprise. Le livre de Diamond, Cronk et Rosen atteint directement ce but avec intelligence.

Le seul bémol concerne l'iconographie qui accompagne le texte. En effet, les images, bien que très nombreuses et fort variées, ne sont pas toujours d'excellente qualité (et cela ne semble pas être toujours dû à la qualité de la reproduction graphique); certaines photographies suggèrent cependant des conditions d'éclairage inadéquates.

Cet ouvrage devrait attirer à prime abord ceux qui s'intéressent aux cultures amérindiennes et plus particulièrement à la musique autochtone, qu'elle soit de facture « traditionnelle » ou qu'elle s'inscrive davantage dans un courant postmoderne, celui de la *world beat*. Mais ce livre aura aussi certainement une grande résonance au sein de la communauté anthropologique en raison de son écriture réellement « plurielle » au sein de laquelle peuvent être clairement entendues les multiples voix et visions des informateurs autochtones. Il saura également combler ceux qui éprouvent un intérêt marqué pour les traditions spirituelles autochtones, car il met en lumière les liens subtils entre la pensée religieuse de certains groupes amérindiens et la musique, et ce, sans tomber dans une caricature « nouvel âge ». Enfin, il convient de souligner l'existence d'un document sonore qui accompagne ce livre et qui permet sans doute d'avoir un bon aperçu des instruments décrits dans l'ouvrage.

Daniel Arsenault
CÉLAT-Département d'Histoire
Université Laval
Sainte-Foy
Québec G1K 7P4