



Création musicale, World Music et diversité culturelle : la musique comme outil d'intelligibilité anthropologique

Denis Laborde

► To cite this version:

Denis Laborde. Création musicale, World Music et diversité culturelle : la musique comme outil d'intelligibilité anthropologique. Transposition. Musique et sciences sociales, 2018, Musique, histoire, sociétés, <10.4000/transposition.1761>. <hal-02930029>

HAL Id: hal-02930029

<https://hal.science/hal-02930029v1>

Submitted on 4 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



Transposition

Musique et Sciences Sociales

Hors-série 1 | 2018

Musique, histoire, sociétés

Création musicale, World Music et diversité culturelle : la musique comme outil d'intelligibilité anthropologique

Denis Laborde



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1761>

DOI : 10.4000/transposition.1761

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Denis Laborde, « *Création musicale, World Music et diversité culturelle : la musique comme outil d'intelligibilité anthropologique* », *Transposition* [En ligne], Hors-série 1 | 2018, mis en ligne le 31 janvier 2018, consulté le 09 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1761> ; DOI : 10.4000/transposition.1761

Ce document a été généré automatiquement le 9 février 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Création musicale, World Music et diversité culturelle : la musique comme outil d'intelligibilité anthropologique

Denis Laborde

Unless the formal analysis begins as an analysis of the social situation that generates the music, it is meaningless. (John Blacking, *How musical is man ?*, p. 71¹)

- 1 Excentrée au fond d'un couloir du dernier étage du 105 boulevard Raspail, la salle 11 est une salle exiguë. Isolée, elle abrite les séminaires de musique. Un premier cercle d'une vingtaine de places assises, un second possible, pour les autres, c'est par terre, ou dans l'enfilade du couloir. Ambiance campus international. Multilingue, studieux et bon enfant. Ce séminaire se joue de longue date en contrepoint d'un autre, celui que nous avons mené avec Michael Werner, Patrice Veit, puis Karine Le Bail et Laura Jouve-Villard et qui portait pour titre initial *Musique et architecture* (cf. dans ce hors-série la contribution de Michael Werner).
- 2 À mesure de ses vingt années d'existence, se croisent dans ce séminaire des opérateurs culturels et des administrateurs (Laurent Bayle, Pascal Cordereix, Françoise Degeorges, Frédéric Deval, Chérif Khaznadar, Arwad Esber, Birgit Ellinghaus, Joséphine Markovits, François Bensignor, Rick Smeets, Marc Benaïche, Martin Meissonnier), des philosophes d'inspiration analytique (Roberto Casati, Sandrine Darsel, Bastien Gallet, Julien Labia, Jerrold Levinson, Roger Pouivet), des sociologues (Gérôme Guibert, Antoine Hennion, Anthony Pecqueux, Emmanuel Pedler, François Ribac, Jean-Christophe Sevin), des compositeurs (Mark Andre, Ramon Lazkano), des musicologues (Nicolas Donin, Rony Torres López), des artistes inclassables (Mike Ladd, Keyvan Chemirani, Kamel Zekri), des ethnomusicologues (Jaume Ayats, Martin Greve, Jérôme Cler, Philip Bohlman, Jacques Cheyronnaud, Lothaire Mabru, Emmanuelle Olivier, Raimund Vogels, Carlos

Sandroni), des ethnologues (Maurice Bloch, Wolfgang Kaschuba, Aitzpea Leizaola, Gérard Lenclud), des géographes (Claire Guiu, Boris Grésillon), des architectes (Brigitte Métra, Yann Rocher), des techniciens (Pierre Willer, France Musique), des juristes (Danièle Boursier), tous réunis autour d'un thème en commun que nous érigeons alors en outil de connaissance, l'anthropologie de la musique.

- 3 Cet outil d'intelligibilité est aussi travaillé et mis au point avec quelques-uns des étudiants, doctorants depuis devenus docteurs, Talia Bachir-Loopuyt, Lucille Lisack, Laura Jouve-Villard, et aujourd'hui Claire Clouet et Frédéric Trottier.
- 4 Bien des bifurcations, dont cette contribution entend rendre compte, marquent l'histoire de ce séminaire. Elles mènent d'une ethnologie des musiques de tradition orale aux politiques d'urbanisme qui tentent aujourd'hui de faire de la musique un catalyseur de convivialité, en passant par des questions d'ontologies musicales. Présenter la succession de ces bifurcations, c'est au fond étudier ce mouvement intellectuel qui nous conduit de la musique comme objet d'étude à la musique comme outil d'intelligibilité des sociétés humaines.

Ethnologie musicale de l'Europe

- 5 Ce séminaire, qui porte aujourd'hui pour intitulé *Création musicale, World Music et diversité culturelle*, ne part pas de rien. En 1994, il s'inscrit dans la continuité du séminaire que Jacques Cheryonnaud, qui quitte à ce moment Paris pour Aix-en-Provence puis Marseille, conduisait depuis 1987 (cf. *infra*). Alors que l'ethnomusicologie, en tant que discipline, se cherchait une conformation disciplinaire, Jacques Cheryonnaud avait délibérément orienté son séminaire vers des formes de dialogue interdisciplinaire : avec la sociologie, avec l'histoire, avec la musicologie, l'ethnologie, la philosophie, les études littéraires, la philologie. Et je dois dire ici toute ma dette envers ce séminaire, le plus instructif auquel il m'aura été donné de prendre part.
- 6 J'espère à ce moment m'inscrire dans une forme de continuité. Le séminaire s'intitule *Ethnologie musicale de l'Europe. Questions d'identité*. Dans la configuration des études parisiennes en ethnologie, il joue d'un contrepoint avec le séminaire que Nicole Belmont, qui avait été ma directrice de thèse, consacre à l'*Anthropologie de la transmission orale en Europe*. Deux autres séminaires concernent alors la musique à l'École, celui de Françoise Escal, celui de François-Bernard Mâche.
- 7 L'entrée par la question identitaire est une manière d'examiner les procédures taxinomiques qui nous invitent à repérer « une chanson » dans la profusion des activités qui relèvent de la catégorie musique, et à lui associer un prédicat d'origine : « être française, slovène ou basque ». Ici, le substantif garantit une permanence culturelle (la chanson serait la chose au monde la mieux partagée), l'adjectif assigne une singularité (dans une Europe riche de ses cultures différenciées). Comment ces labels identitaires sont-ils décernés par l'analyse musicale ? Comment s'opère, dans le discours de l'ethnologue qui s'intéresse à la chanson, cet imperceptible passage d'un repérage de *caractéristiques* musicales à la détermination de *caractères* nationaux ?
- 8 S'inscrivant au point de rencontre de protocoles de connaissance diversifiés qui ont en commun d'avoir la musique pour objet, ce séminaire de recherche examine la façon dont nos sociétés entretiennent un secteur musical divisé en « musique d'ici écrite »

(affaire de musicologue), « musique d'ici orale » (affaire de folkloriste ou de militant d'association loi 1901) et « musique d'ailleurs » (confondant cette fois écrit et oral, et qui serait affaire d'ethnomusicologue mal installé entre l'ethno et le musico dans la cartographie institutionnelle des savoirs académiques). Le séminaire est à ce moment l'occasion de questionner ces clivages qui font nos repères institutionnels et nos domaines de recherche respectifs. L'EHESS permet cela.

- 9 S'ils traitent séparément de musique, ces trois secteurs ne sauraient pour autant se différencier par une pertinence d'objet ou par des prescriptions méthodologiques qui seraient propres à chacun. Aucun d'eux ne se trouve en position d'étanchéité par rapport aux deux autres. Rien, dès lors, ne s'oppose à ce que l'on travaille à une ethnologie de la musique dans nos propres sociétés en déplaçant l'attention habituellement portée au fait musical. C'est précisément la raison pour laquelle, plutôt que de parler en termes de *résultats* de recherche, ce séminaire focalise son attention sur les *procédures* mises en œuvre au cours de telles recherches. Ce qui implique aussi (et ce sera la marque du trajet intellectuel que suivra ce séminaire au fil des ans) de se situer non plus en *aval* du fait musical (c'est-à-dire au niveau de l'énoncé musical effectué), mais en *amont* (c'est-à-dire au niveau de la réalisation pratique de l'action musicienne).
- 10 En envisageant le fait musical de cette manière, l'enseignement proposé déçoit probablement quelques attentes : il ne cherche pas, en effet, à présenter un inventaire exhaustif de pratiques musicales étiquetées comme « traditionnelles » de l'Atlantique à l'Oural, mais bien à analyser à la fois les préceptes méthodologiques qui procurent à l'ethnomusicologue son socle disciplinaire, et les discours des folkloristes qui posent les fondements maladroits de cette discipline, et dont la prise en compte dans nos propres analyses permet de restituer au commentaire sa force auctoriale. Pour cela, il s'attache à repérer quelques étapes du travail technique de l'analyse ethnomusicologique : enquête de terrain, délimitation d'une surface phénoménale promise à la description, techniques de capture, reproduction et diffusion des phonogrammes, procédures d'archivage et de classification, blocage par l'écriture qui autorise la comparaison, statut de l'analyse musicale, du commentaire, de l'exégèse. Considérant que les identités musicales qui façonnent l'Europe plurielle d'aujourd'hui ne sont pas inhérentes à des propriétés structurelles des énoncés musicaux, nous nous efforçons de travailler à un renversement de perspective en substituant à la question habituellement posée – *comment les autres font-ils de la musique ?* – celle qu'une attention nouvelle prêtée aux procédures d'enquête ethnologique nous incite à formuler – *comment fabriquons-nous la musique des autres ?*
- 11 En ce temps-là, la référence aux travaux de Jack Goody irrigue les séminaires de Nicole Belmont et de tous ceux qui usaient de l'écrit comme d'une modalité de « mise à plat » graphique permettant d'étudier les traditions orales. Après la parution en 1979 de *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*² (traduit de l'anglais et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa), Jean Cuisenier vient de publier dans sa collection des PUF la traduction d'un recueil de textes de l'anthropologue britannique sous le titre *Entre l'oralité et l'écriture*³. Jack Goody occupe ainsi, à juste titre, une place cardinale dans la réflexion ethnologique portant sur l'oralité, et les questions de méthode n'échappent pas à nos interrogations. Le séminaire fait alors émerger des questions relatives à l'appréhension de la chanson lorsqu'elle apparaît comme cet objet bloqué dans l'espace graphique de la page musicale et qui la fait entrer dans ce qu'Adorno nomma, lors de la

conférence prononcée le 2 février 1969 à la *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* de Francfort, une « science matérielle des formes musicales⁴ ». À ce moment, l'enseignement se resserre sur les questions techniques de transcription : comment « se saisir » d'une chanson à des fins d'analyse autrement qu'en transposant son flux sonore dans l'espace graphique de la portée musicale pour mieux l'observer ? C'est ce qu'on appelle la transcription dénotative (que l'on oppose à l'écriture prescriptive des compositeurs) et cela nous fait ouvrir la boîte de pandore des débats de l'ethnomusicologie depuis les années soixante-dix.

- 12 Lorsqu'une chanson se trouve transcrite, en effet (et je mets ici de côté la question de la *haute fidélité* de la transcription à l'original), nous repérons dans l'espace de la portée musicienne des notes, des hauteurs de sons, une échelle, des degrés, des intervalles, des durées, des rythmes, des accents, des silences et des séquences qui témoignent de ce que nous avons bien transcrit « une mélodie ». Nous puisons ainsi dans un glossaire proprement musical des termes qui accréditent cette intuition première : qu'il y a bien « de la musique » dans une chanson. Par ailleurs, nous transcrivons des vers, hémistiches, mots, syllabes, récurrences phoniques. On use ainsi à l'égard de la chanson d'un vocabulaire, mobilisé d'ordinaire dans l'analyse d'une poésie d'écriture, qui accrédite cette autre intuition première : qu'il y a bien de la poésie dans une chanson. Mais la question que pose alors le séminaire est la suivante : ne seraient-ce pas nos outils d'investigation qui nous font ériger musique et poésie en propriétés structurelles de la chanson ? Les questions de méthode deviennent prégnantes, elles s'ouvriront plus tard sur des questions d'ontologie musicienne⁵.
- 13 Le séminaire devient pour plusieurs années le point de rencontre de chercheurs et d'étudiants qui viennent exposer les difficultés rencontrées sur leur propre terrain. Et c'est ici que la confrontation de démarches de connaissance centrées sur la musique avec des démarches distinctes centrées sur d'autres domaines de l'oralité fut précieuse.
- 14 Cette confrontation nous amène à considérer qu'une chanson, comme toute séquence acoustique, ce n'est pas seulement un énoncé. Ce n'est pas non plus une simple activité du dire (le processus de production de l'énoncé) : une chanson, c'est une énonciation, c'est-à-dire le fait même que l'énoncé est produit. Dès lors, ce n'est plus seulement cette chanson, objet bloqué dans l'espace graphique de la partition qu'il convient d'examiner, mais la réalisation vive de cet énoncé antérieur qui procure à l'énonciation son épaisseur en même temps qu'il ne saurait exister sans cette dynamique d'énonciation, c'est-à-dire sans un chanteur qui le réalise, une audience qui le reçoit, le reconnaît (ou pas) comme chanson, l'identifie (ou pas) comme telle chanson, le resitue (ou pas) dans l'univers d'un savoir partagé où se façonne une culture commune.

Anthropologie de la musique et histoire

- 15 Pour autant, le séminaire ne se contente pas de croiser les expériences de terrain ou de favoriser le seul registre du témoignage collecté en direct. Si l'espace de discussion demeure premier dans cette salle exiguë du dernier étage du 105 boulevard Raspail, la réflexion s'appuie aussi sur des textes qui restituent l'épaisseur historique des recherches sur l'oralité. L'engagement dans cette réflexion historique est alors scellé par une analyse en commun de ce premier effort de collecte systématique de chansons que fut, entre 1852 et 1856, l'Enquête Fortoul, une enquête engagée au sommet de l'État par François Fortoul, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, dans l'idée

constituer un Recueil des poésies populaires de la France. Le projet occupe une place cardinale dans l'histoire des collectes musicales. Son étude nous plonge dans l'analyse des usages politique de la musique à des fins de construction d'une mémoire nationale⁶.

- 16 À ce moment, Jacques Cheyronnaud prépare pour les éditions du CTHS une édition critique des *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)* qui furent rédigées par un comité d'experts placé pour tenter d'uniformiser les données recueillies par les folkloristes sur place⁷. L'étude du fonctionnement institutionnel de cette enquête et du vaste mouvement dont elle procédait, et qu'elle a irrigué, nous a invités à consulter les recueils de chansons publiés par la suite sur ce secteur particulier que devient alors la musique populaire. La publication de ces recueils, accompagnée de conseils méthodologiques, de discours d'exégèse et d'analyses musicales, bloque un répertoire. L'attention qu'il porte à l'inscription graphique de ces répertoires est pour tout folkloriste l'occasion de pointer les caractéristiques de l'objet montré. Des instruments de l'analyse musicale sont alors promus en marqueurs d'une identité musicale. Au premier rang de ces critères : l'échelle musicale.
- 17 Un argument explicité par Alexandre-Joseph Vincent (1797-1868) est chargé de rédiger des *Instructions* afin d'harmoniser les collectes. Il les publie le 28 octobre 1853. Un passage retient particulièrement l'attention de notre séminaire. Il est question d'identifier ce qui ressemble à des poésies (ou des chansons) populaires :
- Nous nous bornerons à dire que beaucoup d'anciens airs diffèrent des airs modernes, non-seulement par l'absence d'une mesure et d'un rythme bien déterminés, mais par deux circonstances caractéristiques : 1° que l'air peut finir autrement que par la tonique [...]; 2° que l'air peut n'avoir point de note sensible, c'est-à-dire que le degré immédiatement inférieur à la tonique, au lieu d'en différer d'un demi-ton seulement, comme cela a toujours lieu dans la tonalité moderne [...], en diffère, au contraire, d'un ton plein⁸.
- 18 Pour le cas où l'explication s'avèrerait exagérément technique, Alexandre-Joseph Vincent ramène ces deux caractéristiques à une seule : « Ces deux circonstances peuvent s'exprimer d'une manière simple et pratique en disant qu'elles font ressembler la cantilène à un air de plain-chant⁹ ».
- 19 Ce point s'avèrera capital pour l'inscription des musiques de tradition orale dans l'espace des légitimités institutionnelles. Dès lors qu'un « morceau de musique » *ressemble* à une cantilène, en effet, ou à un air de plain-chant, c'est bien qu'il est entré dans nos façons de penser la musique. En analysant la méthodologie mise en œuvre, les dispositifs institutionnels et les argumentaires qui les escortent dans le cadre de ce projet qui n'aura pas abouti (voir plus haut), notre séminaire repère, dans une perspective que l'on pourrait qualifier d'apophétique¹⁰, deux éléments de l'Enquête Fortoul qui vont marquer l'histoire des collectes musicales : une reconnaissance, par les plus hautes instances de l'État, du fait que les musiques de tradition orale sont bien « de la musique » ; l'institution des échelles musicales comme principe de démarcation entre une tradition orale *forcément ancienne* et une tradition écrite *nécessairement moderne* qui prend sa source dans l'*Orfeo* de Monteverdi (1607) et l'usage des échelles tonales, avec son ½ ton et sa sensible érigée en marqueur de modernité.
- 20 L'écriture solfégique devient ainsi un outil métrologique qui permet de comparer, c'est-à-dire à la fois de rendre comparable (*similitudo*) des énoncés musicaux appartenant à des traditions distinctes, et de hiérarchiser (*comparatio*) ces énoncés en les mesurant objectivement grâce à la fonction dévolue aux échelles musicales. Par une étude comparée des échelles, François-Joseph Fétis, père de la musicologie, élabore une

science métrologique qui lui permet d'assurer en 1867, devant la société d'anthropologie de Paris, que la race sémitique est aryenne et que les Finnois ne sont pas des Lapons. L'examen de cette critériologie a servi de base à bien des analyses conduites dans le cadre du séminaire.

- 21 Nous analysons alors la façon dont s'opère dans le commentaire de folkloristes et de musicologues un glissement d'un repérage de *caractéristiques* musicales à la détermination de *caractères* nationaux. En étudiant l'argumentaire des ouvrages qui travaillent à la caractérisation de musiques nationales – les travaux de Bela Vikar, Zoltan Kodaly sur le folklore roumain, ceux de Bourgault-Ducoudray sur la Grèce, du Père Donostia sur le Pays basque, de Julien Tiersot et de Davenson (Henri-Irénée Marrou) sur la France, ou encore d'un Dragotin Cvetko travaillant à une histoire de la musique slovène – le séminaire poursuit ce questionnement sur le rapport que nos sociétés instituent entre recherche folklorique et nationalisme à la façon dont il serait formulé par Bela Bartók en 1937 :

Si le folklore musical (en tant que discipline scientifique) doit beaucoup, dans ses débuts, au nationalisme, l'ultranationalisme actuel lui nuit tellement que les dégâts causés par ce dernier dépassent mille fois l'impulsion donnée par le premier¹¹.

- 22 Nous sommes alors dans cette période où les institutions à l'abri desquelles l'ethnomusicologie (celle des terrains, disons exotiques et celle des terrains européens selon un « grand partage » que Gérard Lenclud vient à ce moment de récuser dans un article qui ferait date¹²) se trouvent fragilisées : la crise identitaire que traverse le Musée des Arts et Traditions Populaires se transforme en instabilité institutionnelle¹³, le Musée de l'Homme ne serait bientôt pas épargné. Pensée selon le mode d'une « ethnomusicologie muséale¹⁴ » (Jacques Cheyronnaud), l'ethnomusicologie se doit d'évoluer. Elle endosse les habits d'une anthropologie de la musique qui la fait évoluer vers une forme d'ethnographie processuelle¹⁵ se saisissant des chaînes opératoires qui construisent les formes légitimes de diversité culturelle. C'est ici que la citation de John Blacking placée en exergue de cette contribution s'installe au cœur de nos réflexions : « Unless the formal analysis begins as an analysis of the social situation that generates the music, it is meaningless¹⁶ ». Les conditions sont alors réunies pour engager le séminaire vers une pragmatique de l'énonciation musicienne.

L'improvisation sur timbre, collection de cas

- 23 Ce déplacement de l'analyse de contenu vers la « situation de musique » permet d'investir pleinement le thème de la présence à autrui dans l'analyse du fait musical. Cette situation de coprésence est appréhendée à travers des analyses de cas, et notamment ici à travers une collection de cas d'improvisation sur timbre. Ce déplacement va alors permettre de travailler la question d'un marquage identitaire qui tient moins à des propriétés intrinsèques qui permettraient à des formes culturelles musicales d'*incarner* une culture, qu'à la manière dont on investit l'existence de ces pratiques dans les sociétés humaines. Si l'on rabat ces questions sur les formes improvisées, ces questions deviennent : Quelles conduites humaines (domiciliées sous l'intitulé « musique ») le mot improvisation sert-il à qualifier ? Comment faisons-nous exister l'improvisation dans nos sociétés occidentales ?
- 24 Ces questions occupent l'essentiel de notre séminaire pendant plusieurs mois. La double acception sous laquelle tout dictionnaire usuel range le mot improvisation

souligne les limites de l'approche lexicale : « Improvisation : 1° Action, art d'improviser ; 2° Ce qui est improvisé (discours, vers) » (Le Robert). Or, de cette confusion entre les acceptions du mot, qui désigne à la fois l'improvisation comme processus de production de l'énoncé (sens 1) et comme résultat de ce processus (sens 2), il s'ensuit une série de troubles notionnels que nous élucidons en prenant appui sur cette famille élargie des artistes de la parole qui improvisent des textes poétiques au moment où ils les chantent sur une mélodie connue de tous. Le folkloriste Patrice Coirault a proposé de donner à cette mélodie le nom de timbre, et d'appeler ainsi :

tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire morceau de chant ou former une chanson. Il indique pareillement la formule verbale, plus ou moins courte, qui désigne l'air en question, quand on veut s'y référer ou bien l'utiliser à nouveau, et qui rappelle ou son premier emploi ou son emploi ou l'un de ses plus connus¹⁷.

- 25 On cherche à multiplier les cas. On travaille sur des enregistrements vidéo des improvisateurs basques (*bertsulari*), mais on étudie aussi bien l'émouvant témoignage de Pier Paolo Pasolini : Anna Magnani, superbe de hargne, improvisant à la fin du repas de noces qui marque l'exorde de *Mama Roma*. Au Portugal, dans la région de l'Alentejo, ce sont les *dezedores* qui improvisent des *decimas* : un quatrain d'exposition du thème suivi de quatre strophes de dix vers. En Bretagne, ce sont des *défis*, en Corse des *chjame e respondi*, en Catalogne des *goigs*, dans l'île de Malte des *Spiritu Pront*. À Cuba, le *repentismo* est un genre florissant et nulle poésie sud-américaine n'échappe à ces formes improvisées qui font des *payadores* les princes des estancias de Patagonie et qui, au Brésil, ont pour nom *trovas*, *pajadas* ou *ditos* et sont chantés par des colporteurs de parole vive. La forme se trouve aussi bien dans le continent asiatique, et en lisant le recueil publié en 1890 par James Darmesteter, je découvre de semblables formes de poésie improvisée chez les *Duns* d'Afghanistan¹⁸. À ce moment, Lili Abu-Lughod (1988) publie ses travaux sur les formes d'improvisation lyrique des Bédouins et Dominique Casajus, qui collecte un vaste répertoire de poésies et chants touaregs de l'Ayr (1992), détaillera longuement ces joutes poétiques, écrites et orales, qu'il observe en pays touareg¹⁹ (2000). À ce moment, le séminaire rejoint les préoccupations évoquées plus haut à propos de l'article retentissant publié dans *L'Homme* par Jack Goody sur des processus d'improvisation à l'œuvre dans les épopées des Fang du Cameroun²⁰ (1977) et l'approche distincte que propose Pascal Boyer de ces productions musicales²¹ (1988). Hassan Jouad fait à son tour un pari heuristique stimulant pour résoudre l'énigme prosodique des poèmes berbères appelés *izli* qu'il enregistre dans l'Atlas marocain. Considérant le processus d'improvisation comme la mise en œuvre d'un calcul inconscient, il s'efforce d'en décrypter les matrices cachées qui échappent à toute mentalisation²² (1995).
- 26 Mais cette pratique d'improvisation sur timbre n'est pas seulement répandue dans le vaste monde d'aujourd'hui, elle est aussi bien ancienne et quiconque projette son regard au loin sur un axe diachronique en repère de nombreuses marques. Dès lors, le séminaire va nous entraîner dans un repérage de traces de ces pratiques, et l'étude anthropologique rejoint, une fois encore, l'histoire. Les artistes grégoriens ne composaient-ils pas des textes nouveaux sur des airs connus afin de procurer à l'assemblée des fidèles l'économie d'une mémorisation mélodique fastidieuse ? Dom Paolo Ferretti note que certaines mélodies comptent parmi les grands succès de l'Office²³. À la page 113 de l'ouvrage qu'il consacre à l'esthétique grégorienne, il dresse

un tableau comparatif d'une mélodie-type du huitième mode selon une approche semblable au tableau synoptique élaboré, en 1931, par Constantin Brailoiu à propos du fameux *Bocet* de Transylvanie, qui constitue l'exemple canonique des techniques d'arrondissement graphique des musiques de tradition orale²⁴. En recopiant vingt-deux chants qui présentent la même configuration mélodique, Ferretti construit une mélodie-type qu'il définit comme « un air traditionnel auquel les artistes grégoriens ont appliqué un certain nombre de textes nouveaux²⁵ ». Il espère ainsi mettre en ordre l'ensemble du répertoire liturgique grégorien en ramenant les timbres aux quelques matrices mélodico-rythmiques qui, selon toute vraisemblance, inspirèrent les chantes. La pratique se perpétua sans discontinuer. Dans l'antiphonaire de Hartker du *Codex de Saint-Gall*, une trentaine d'Antiennes sont composées sur ce principe. Et au lendemain du Concile de Trente (1545-1563) l'Église l'applique à la composition de ces « genres factices²⁶ » que sont les noëls et les cantiques. La mobilisation d'un support mélodique que tout le monde connaît semble augmenter considérablement l'impact du message religieux auquel il s'agit de faire adhérer le plus grand nombre. Jacques Cheyronnaud nomme « poétique de persuasion²⁷ » cette stratégie conçue par les missionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles, une stratégie qui n'est d'ailleurs pas propre aux catholiques. Les psautiers français qui circulent en milieu réformé regorgent de pareils exemples. Au XVI^e siècle, des recueils de parodies proposent « des adaptations de textes religieux, latins ou français, sur des réalisations préexistantes, instrumentales ou vocales²⁸ ». Et Patrice Veit montre que les églises allemandes de la Réforme se rangent au même principe, par souci pratique²⁹. Le procédé est en outre largement répandu dans l'opéra baroque. Et lorsque Jean-Philippe Rameau impose à son librettiste Leclerc de la Bruère les contraintes formelles de pièces instrumentales préexistantes sur lesquelles il bâtit en 1739 l'air des *Niais de Sologne* de son *Dardanus*, il n'y a là rien d'original : Rameau ne fait qu'utiliser un procédé qui fit fureur dans les rues de Paris, au XVII^e siècle, quand fleurissent les ponts-neufs et les mazarinades³⁰. Les Philipot, Tabarin, Gaultier, Garguille, Gros-Guillaume sont alors les figures mythiques de ces improvisations satiriques, et Désorgues apprend bientôt qu'on ne saurait faire rimer *Napoléon* et *Caméléon* : Bonaparte le fait interner à Bicêtre et la chanson sur timbre s'en va chercher refuge sous terre, au caveau ou à la goguette. Le mouvement ne fait alors que s'amplifier, puisant à la source du monumental *Chansonnier français, ou recueil de chansons, ariettes, Vaudevilles et autres Couplets choisis. Avec les airs notés à la fin de chaque recueil* publié en treize volumes entre 1760 et 1762. De nombreux ouvrages pédagogiques édités sous l'Empire entendent ranimer cette verve satirique. *La Clé du caveau à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du Vaudeville et de tous les amis de la chanson* est publié à Paris en 1811 par Capelle et Renard et son auteur, qui garde l'anonymat tout en précisant qu'il appartient au *Caveau Moderne*, explique qu'il a rassemblé « par ordre de timbres, et dans un seul recueil, ces airs que l'usage ou le goût ont consacré³¹ ». Il précise également qu'il « entend par le mot timbre, la désignation d'un air quelconque en citant le premier vers de la chanson ou du couplet qui lui a donné lieu³² ». Désormais, la composition de chansons sur timbre s'enseigne et Pierre-Jean Béranger (1780-1857) fait école. En 1830, ses disciples Émile Debraux et François Dauphin lui dédient leur *Bréviaire du chansonnier ou l'art de faire des chansons* et détaillent la façon dont il faut s'y prendre pour improviser des chansons sur timbre. Nous nous lançons alors dans une lecture comparée de la façon dont les auteurs du *Bréviaire* envisagent une pédagogie de la création poétique sur timbre en 1830 et la

façon dont le bertsulari Xabier Amuriza compose, en 1981, son manuel d'improvisation. Existerait-il quelque chose comme une canonique de l'improvisation sur timbre ?

Vers une pragmatique de l'énonciation

- 27 Après être entrés dans l'espace lexicographique, après avoir noté que toutes les approches définitoires, du dictionnaire usuel au dictionnaire spécialisé puis à l'espace encyclopédique, entérinent la coexistence de l'action et de son résultat, après avoir collectionné les cas d'improvisation, aussi bien sur un axe synchronique au sur un axe diachronique, il devenait possible d'ouvrir cette pragmatique de l'improvisation à l'étude du processus de création. Ce séminaire s'est déplacé du côté de la sociologie de l'action, dans un compagnonnage intellectuel avec Louis Quéré, Nicolas Dodier, Francis Chateauraynaud³³ (et, au-delà, Lucy Suchman ou David Kirsh) qui nous permettent d'appréhender à nouveaux frais la question de l'évaluation de la part consciente *versus* part incorporée du geste d'improvisation, ou encore de l'évaluation du rôle dévolu au « pilote mental ». Il fallut alors prendre le mot, non plus seul, mais avec ses multiples relations de référence.
- 28 Nous avons ouvert les encyclopédies du jazz, dans lesquelles l'improvisation occupe une place cardinale, puis les encyclopédies des musiques du monde, dans lesquelles l'improvisation est comprise comme l'indice d'un état de nature d'un temps protohistorique où la musique ne se composait pas mais s'improvisait. Nous n'avons eu aucune surprise : dans l'espace encyclopédique, chacun se trouve à la place prévue pour lui par le dispositif de connaissance qui préside au projet de recension. Mais comment saisir le processus d'improvisation ?
- 29 La série des cas ouverte par l'étude des improvisations des « bertsulari³⁴ » (faiseurs de vers) nous avait permis d'ouvrir une série d'études de cas où l'on avait observé que la plupart des études reconduisent cette confusion entre l'action et son résultat, au point d'assimiler l'opération d'improvisation musicienne à un art de la composition (Marcel Dupré) ou à la lecture d'une « partition intérieure » (Jacques Siron). Cette posture, qui fait de l'improvisation un art de la mémoire et de l'improvisateur un acteur rationnel, considère l'improvisation comme un donné et raisonne en régime immanentiste.
- 30 Le séminaire nous permet à ce moment de renverser la perspective grâce à la publication, à ce moment, d'un numéro de *Raisons pratiques* que Louis Quéré et Michel de Fornel consacrent à la *logique des situations*³⁵. Alors, plutôt que de considérer que les « morceaux » d'improvisation musicale qui nous sont accessibles de par le monde sont autant de variétés d'un « objet naturel » autant pour nom « musique », ou « improvisation », nous nous sommes projetés dans des dispositifs situationnels dans lesquels « de l'improvisation » émerge. Dans cette perspective, l'improvisation n'était plus un « morceau » qu'il s'agissait simplement d'observer, de décrire et de ranger dans des dispositifs taxinomiques des pratiques musicales à l'aide du curseur fourni par les encyclopédies. L'improvisation devient une action dans laquelle nous nous projetons avec les outils d'analyse de l'action située. Pour emprunter la langue des ethnométhodologues³⁶, nous sommes alors passés de l'*actum*, comme action réalisée, à l'*actio*, comme agir en cours.
- 31 Alors ce n'est plus le « morceau d'improvisation » qu'il s'agit d'analyser, mais le fait que « de l'improvisation » soit produite. Ce déplacement nous fit ouvrir l'étude de l'objet musical à d'autres improvisations au prix d'analyses engagées par des acteurs faisant

retour sur leur propre pratique : la danse contemporaine (Olivier Schetrit), les joutes verbales dans des mariages du Sud marocain (Latifa Lahrouchi), l'escalade envisagée par qui a dévissé et se trouve projeté en situation d'improvisation (Antoine Hennion).

- 32 Ce fut l'occasion de visiter quelques postulats de l'analyse pragmatique des situations et d'apercevoir que la mémoire et la virtuosité computationnelle ne font pas tout. Si agir, c'est traiter une situation, alors l'analyse du rapport entre planification et engagement fait de l'improvisation une modalité de l'interaction avec un environnement. Dès lors qu'elle est engagée vers une finalité, l'improvisation devient un jeu d'adresse et non un jeu de hasard qui se ferait « sans préparation ». On ne s'improvise pas improvisateur.
- 33 L'attention que ce séminaire a pendant quelques années prêtée à l'improvisation aura permis de desserrer l'emprise des modèles nomologiques pour ancrer le regard et l'écoute sur des situations de fabrication de musique. L'analyse des processus de création musicale va alors se développer dans deux directions : la *World Music* d'un côté, les usages de la musique dans des stratégies d'urbanisme de l'autre – chacune de ces directions soulevant aussi des questions d'ontologie.

World Music *versus* musiques du monde ?

- 34 Cette fois, nous travaillons de concert avec Talia Bachir-Loopuyt, allocataire-monitrice à l'EHESS, qui co-organise ce séminaire. Les études qui, à ce moment, portent sur la *World Music* se concentrent sur l'objet et cherchent à décrypter les mélanges de style, à ordonner les influences réciproques, à relier le métissage musical à l'appartenance sociale dans les grandes cités, à examiner en quoi telle création musicale relève d'une opération d'universalisation plus que du phénomène de mode (Jean-Loup Amselle analysant le travail de Keyvan Chemirani à travers le spectre lévi-straussien de la quête d'invariants culturels), à repérer les mécanismes de résistance ou au contraire d'adaptation des musiques traditionnelles (Philip Bohlman sur la musique celtique), à dénoncer des échanges marchands entachés de suspicion (Hugo Zemp et Steven Feld sur l'affaire *Deep Forest*)... La question du droit d'auteur devient centrale à maints égards, et la frontière que l'on avait cru étanche entre ces musiques du monde envisagées comme des îlots de pureté stylistique fait place à des conversations de plus en plus soutenues et légitimées avec les études qui portent sur le rock, les musiques actuelles, les musiques trans... ce que l'on appelle, dans une acception tirée de l'anglais et qui n'a plus rien à voir avec les musiques traditionnelles, les « musiques populaires ». L'heure est à la collaboration dans les études interstylistiques.
- 35 Dans le cœur des années quatre-vingt, les *popular studies* dominent le champ des études sur les musiques de tradition orale. Une société savante, l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM) devient un lieu de rencontres interdisciplinaires cherchant à analyser les effets de la domination mondiale de la musique rock. Pendant ce temps, l'ethnomusicologie se concentre sur l'authentification des traditions musicales. Notre séminaire se situe alors dans l'espace ténu où un dialogue pouvait être engagé, avec Gérard Guibert, notamment, puis Roger Pouivet, Antoine Hennion, Jean-Christophe Sevin, François Ribac). Ce dialogue est né du déplacement des études que nous avions jusque-là consacrées aux musiques de tradition orale. En particulier, l'arrière-plan historique et musicologique du séminaire nous incitait à prendre en compte l'héritage des folkloristes, certes, mais aussi les expériences engagées par ces compositeurs qui, dans le troisième tiers du XIX^e siècle, avaient puisé leur inspiration

dans une vision idéalisée de l'ailleurs : Édouard Lalo et sa *Symphonie espagnole* (1873), Camille Saint-Saëns et sa *Suite algérienne* (1880), Emmanuel Chabrier et sa *Habanera* (1885), Vincent d'Indy et sa *Symphonie cévenole* (1886)... avant que Claude Debussy ne s'approprie les couleurs modales des gamelans balinaï pour annexer à ses propres compositions ce mode pentatonique aujourd'hui érigé en caractéristique de son style. Ce point de départ entendait décrire le débat, mettre de côté le contenu des croyances pour prendre acte des transferts culturels et situer la fabrication d'une *World Music* dans la perspective d'une dynamique de ces échanges plus que sur le plan d'une morale des contenus ou d'une authenticité des styles et des usages. Trois entrées thématiques ont marqué les diverses étapes de notre réflexion commune et une ethnographie du Festival de l'Imaginaire de la Maison des Cultures du Monde voisine conduite du point de vue des thématiques élaborées dans le séminaire. La dynamique de cette enquête nous a conduits à thématiser la question de la patrimonialisation. Un paradoxe ?

- 36 Toute la question portait à ce moment sur la nécessité ou la possibilité d'une mise en place d'arbitrages internationaux dans un contexte de globalisation musicienne. Ce thème fut dynamique à plus d'un titre. On en jugera par la diversité des thématiques exposées. Le séminaire accueillit en effet Laurier Turgeon, directeur de la Chaire d'Histoire du Canada en Patrimoine ethnologique (Université Laval, Québec) qui présenta l'ensemble des opérations de recension et d'analyse auxquelles il se livrait alors dans les régions québécoises du Lac Saint-Jean notamment, avec ses étudiants de l'Université Laval à Québec dans le cadre d'un programme pionnier de l'entrée en application de la *Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (2003). Cet éclairage sur les dynamiques d'enquête fut complété par celui de Laurence Mayer-Robitaille, qui nous projeta dans les arcanes de cette *Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* (2005), dont elle avait été l'une des rédactrices. Comment des négociations constantes portant notamment sur les traditions musicales reçoivent-elles, dans le contexte d'une institution internationale, une structuration juridique ?
- 37 Un deuxième pôle de réflexion du séminaire concerna cette fois l'action artistique et la rencontre avec des opérateurs culturels dans la perspective d'une comparaison entre la France d'une part, l'Allemagne et les Pays-Bas de l'autre. Birgit Ellinghaus, opératrice culturelle de l'agence Alba Kultur (Cologne), put présenter le travail pionnier réalisé en Rhénanie-Westphalie dans le cadre des tournées *Klangkosmos* et sa participation au projet *Creole. Prix pour les musiques du monde d'Allemagne*³⁷ : ou comment la présentation d'un monde de musiques sert l'ambition militante d'une démocratie culturelle qui se veut ouverte à la diversité. Cette question posée à partir du cas allemand entra en dialogue avec le producteur Marc Benaïche, fondateur de Mondomix et pionnier de la *World Music* en France. Elle fut suivie d'une intervention d'un troisième opérateur culturel de référence, Martin Meissonnier (producteur notamment de Khaled et Amina), qui présenta son propre travail créateur (musiques de film, réalisations de documentaires, production) avec une question directrice : comment *exposer* les musiques du monde ? Martin Greve enfin, qui dirigeait alors le département de musique turque au sein du Conservatoire CODARTS de Rotterdam, vint présenter, en duo avec Jérôme Cler (Université Paris-IV-Sorbonne), la façon dont peuvent se construire des programmes visant à *enseigner la musique des autres dans les conservatoires*

d'Europe. Une perspective que vint à son tour éclairer François Bensignor, journaliste, directeur de l'IRMA et auteur des ouvrages de référence en la matière³⁸.

- 38 La dernière rubrique du séminaire fit alors le pas qui faisait encore défaut en direction des festivals, par le biais de la mise en œuvre d'un programme de recherche action. Ce fut un tournant dans la conception de ce séminaire. À partir de l'intervention de Jean-Louis Fabiani sur *Le festival global*, puis celle de Cherif Khaznadar, Président du Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel à l'UNESCO, nous avons engagé une collaboration avec Arwad Esber et la Maison des Cultures du Monde. Dans le cadre de réunions tenues hors séminaire, nous avons constitué des groupes qui procédèrent à une enquête sur des aspects très divers des éditions 2008 et 2009 du Festival de l'imaginaire. La question qui nous guida fut celle que se pose tout acteur culturel : comment présenter « les musiques du monde » sur une scène parisienne ? Une question à laquelle faisait écho l'interrogation de l'ethnologue : comment gérer l'épreuve de décontextualisation ?
- 39 Cette enquête qui se plaçait en amont du festival nous a permis d'anticiper les actions de « mise à statut de pratique culturelle » des concerts présentés dans le cadre du festival et, par conséquent, d'interroger la musique du point de vue de sa fabrication sans nous crisper sur l'insondable question de l'authenticité des répertoires : ce que les êtres humains font s'explique par leur action, ce n'est pas l'objet produit qui explique leur action. Cette perspective foucaldienne posa une orientation du séminaire pour les années qui suivirent : la question de l'ontologie musicienne, celle de la description, la question des disciplines en charge de « la musique », celle de l'ouverture à d'autres dimensions de la réalité sociale et donc à d'autres saisies possibles des faits de musique que la saisie promue par notre anthropologie.

Ontologies musicales

- 40 L'enquête menée sur le Festival de l'Imaginaire affermit encore l'ancrage de la réflexion menée dans ce séminaire dans les questions de publicisation (au sens de mise à la disposition d'un public ou, mieux encore, dans une perspective héritée de John Dewey, au sens de fabrication d'un espace public par cet outil) nous permit de faire retour sur le regard que nous avons porté sur les programmes de l'UNESCO avec Laurier Turgeon et Laurence Mayer-Robitaille. Et cela installa dans le séminaire un cas exemplaire de perplexité ontologique.
- 41 En effet, de quoi une politique visant à sauvegarder, protéger ou promouvoir le patrimoine musical et la création est-elle la politique ? Cette question entraînait avec elle qui tiennent par effet d'entraînement une série d'autres : l'UNESCO peut-elle protéger des répertoires sans protéger ceux qui les fabriquent, c'est-à-dire sans protéger les systèmes d'organisation sociale, les marques singularisées de la vie en société qui font naître ces répertoires ? Doit-elle protéger les énoncés produits ou la production des énoncés ? En protégeant les énoncés, elle crée des phonogrammes d'archives, vieille pratique du folklore musical ; en protégeant la production des énoncés, elle fige une culture dans le temps. Ce paradoxe nous a incités à convoquer les outils de la philosophie pour penser l'ontologie des musiques du monde.
- 42 Abordé de différentes manières par Stéphane Ferret³⁹ et Gérard Lenclud⁴⁰, le paradoxe du bateau de Thésée a été notre point d'arrimage. Dans ses *Vies des hommes illustres*⁴¹, Plutarque rapporte que les Athéniens conservèrent longtemps, amarré à quai, le bateau

sur lequel Thésée parcourut les mers, « en ôtant toujours les vieilles pièces de bois à mesure qu'elles se pourrissaient et en y remettant des neuves à leur place ». Mais après le remplacement des éléments d'origine par les nouveaux, s'agissait-il encore du *même* bateau ?

- 43 La question débattue par les sophistes fut reformulée par Thomas Hobbes. À supposer, écrit-il dans son *De corpore*⁴², qu'un ouvrier d'Athènes ait gardé les vieilles planches du bateau de Thésée pour les assembler à nouveau exactement dans le même ordre, quel serait le « vrai » bateau de Thésée : le bateau perpétuellement réparé, au nom de sa continuité (formelle) dans l'espace et dans le temps, ou bien le bateau reconstruit avec les pièces d'origine, au nom de l'identité des substances matérielles qui le composent ?
- 44 L'appui de quelques philosophes nous permet de transposer ces questions bien connues de la tradition analytique dans l'univers des musiques du monde. Sandrine Darsel (professeure agrégée de philosophie) et Roger Pouivet (Université Nancy-II, Archives Poincaré) vinrent interroger à voix haute : quelle est la nature des faits de musique dont nous rendons compte ? La *World Music* d'une part, les musiques du monde d'autre part seraient-elles justifiables d'ontologies distinctes ? Ces questions nous firent examiner trois modèles ontologiques : l'œuvre 1) comme structure accompagnée de ses moyens d'exécution (Levinson) ; 2) comme symbole dans un système allographique (Goodman) ; 3) comme substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature (Pouivet). Nous avons interrogé la pertinence de ces ontologies au regard de nos travaux : lesquelles sont les mieux adaptées à la compréhension du « monde des musiques du monde » ?
- 45 Ces questions sont celles des philosophes, certes, mais elles croisent celles des ethnomusicologues, et ce sont aussi celles que se posent les administrateurs de l'UNESCO. À ceci près que s'ils thématisent ces questions, ces derniers ne cherchent pas à y apporter une réponse consensuelle : « S'il fallait attendre que les anthropologues se mettent d'accord sur les définitions et les questions méthodologiques avant de lancer un programme de sauvegarde, nous ne pourrions jamais engager la moindre action, car toute action est nécessairement insatisfaisante », vint expliquer, ironique et un brin condescendant, le linguiste Rieks Smeets, Secrétaire général en charge du suivi et de la mise en application de la Convention 2003 sur le PCI. Grâce à cet éclairage, ce séminaire est devenu le lieu d'une interrogation portant sur les réponses pratiques que l'UNESCO apporte à ces questions à travers ces dispositifs que nous analysons comme des « dispositifs de production de l'altérité » que sont les conventions de 2003 et 2005. Rieks Smeets détailla le processus d'édification de la convention, des premières rencontres jusqu'aux processus de ratification.
- 46 Cependant, il était un cas que nous ne parvenions guère à élucider, le cas *Deep Forest*. Je résume ici l'affaire. En 1973, l'UNESCO publie un disque intitulé *Solomon Islands : Fateleka and Baegu Music from Malaita*, disque constitué d'items enregistrés dans ces îles par Hugo Zemp, chercheur CNRS au Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme. En 1990, le disque est réédité en CD. Parmi les titres, figure une berceuse baegu du Malaita du Nord intitulée *Rorogwela*, chant sans accompagnement chanté par une jeune femme appelée Afunakwa. Or, en 1992, la berceuse interprétée par Afunakwa et enregistrée par Hugo Zemp est échantillonnée par Éric Moquet et Michael Sanchez pour *Deep Forest*, CD produit par Celine Music, filiale de Sony Classical, et mis sur le marché par Music/Epic, filiale de Sony Music. Dans cette nouvelle configuration, la berceuse *Rorogwela* prend pour nom *Sweet Lullaby*, et la voix d'Afunakwa chante sur un *dance beat* produit par une

boîte à rythme. Le tout est accompagné au synthétiseur et comprend des interludes numériques de jeux d'eau de la forêt d'Afrique centrale ainsi que des yodels. Le CD est escorté d'un commentaire qui recommande de voir en ce mixage « le respect de cette tradition que l'humanité devrait enrichir comme un trésor qui épouse l'harmonie du monde » (pochette de la première édition du CD). Le disque connaît un succès mondial : six millions d'exemplaires à sa sortie, *Grammy Award* en 1995. Cette séquence émeut le monde de l'ethnomusicologie.

- 47 Je n'en fait pas le détail ici, mais on aperçoit clairement que la question centrale de ce dossier, c'est bien la question du droit d'auteur⁴³. C'est précisément ce point que la juriste Danièle Boursier (CERSA, Université Paris-II/Panthéon-Assas) vient expliciter dans notre séminaire. Partant du cas de Rorogwela, elle décrit les dispositifs juridiques relatifs à la gestion du droit d'auteur dans le monde globalisé des musiques traditionnelles et de la *World Music* et décrit le fondement juridique de licences d'exploitation sous *Creative Commons*. Le séminaire entérinait la nécessité d'une ouverture transdisciplinaire pour la saisie des thématiques musicales.
- 48 La parole du juriste s'accompagne alors de celle de l'ethnologue qui interroge le rituel, et singulièrement ici le concert, ou la présentification de musique comme rituel. Maurice Bloch (*London School of Economics*) fit retour sur son propre itinéraire de recherche sur les rituels et leur violence. Il insista lors de cette séance mémorable tenue dans un bureau du Centre Georg Simmel sur les appuis réciproques liant chacun à chacun dans le vécu institutionnel que le rituel instancie et qui permet à des êtres humains d'instaurer une forme de continuité dans le temps pour conjurer leur angoisse des devenirs en prenant appui, dans un mécanisme de délégation de responsabilité, sur l'autre, qui participe au même titre que lui à l'instanciation rituelle.
- 49 À ce moment-là, d'une façon conjoncturelle, ce séminaire de l'EHESS a joué d'équilibre réciproque avec des Universités d'été franco-allemande organisées à fréquence annuelle. Avec l'appui de l'Université Franco-Allemande de Sarrebruck, le Centre Georg Simmel engage l'EHESS dans un partenariat avec le Center for World Music de Hildesheim pour poursuivre à Paris ce projet inauguré au Centre Marc Bloch de Berlin. Dès lors, le séminaire se poursuit au rythme des ancrages thématiques de ces universités d'été conduites toujours dans une perspective pluridisciplinaire.

La musique et ses disciplines

- 50 Ainsi, en 2014, le séminaire s'est-il inscrit dans la suite de l'université d'été organisée à Biarritz au mois de septembre précédent sur le thème « La musique et ses disciplines ». Le séminaire visait à questionner la place ancillaire qu'occupent les études consacrées à la musique, et singulièrement aux musiques du monde, dans le panorama des sciences humaines et sociales. Cette place paraît en effet sans commune mesure avec l'omniprésence de la musique dans les sociétés contemporaines. Notre hypothèse était que ce décalage entre la rareté de l'offre académique et l'omniprésence de musique dans les sociétés humaines tient pour partie à une répartition du travail qui prend le style comme principe de démarcation et confie le rock au sociologue et Stockhausen au philosophe, Bach au musicologue et Glenn Gould au psychiatre, Victor Jara au spécialiste de sciences politiques et la Lambada à l'économiste. Ce séminaire a ainsi permis d'interroger l'espace cadastré de notre monde académique à partir de quatre

axes thématiques qui permirent cette fois d'organiser l'année en deux parties distinctes.

- 51 Il fallut d'abord ancrer la perspective dans les mouvements disciplinaires. La notion de discipline servit d'outil. Le travail fut mené à partir d'une histoire la discipline « musicologie » puis « ethnomusicologie », puis en dressant un inventaire des disciplines qui ont la musique pour thème d'étude. Quelques ouvrages servirent de point d'appui : le travail ancien de Katherine Bergeron et Philip Bohlman *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*⁴⁴, la somme incontournable réunie par David Greer *Musicology and Sister Disciplines. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*⁴⁵ et les deux tomes de *25 ans de la sociologie de la musique en France*⁴⁶.
- 52 De là, nous avons pu établir la façon dont il est possible de produire des descriptions différenciées d'un objet « musique » selon des outils eux-mêmes différenciés et nous avons élargi l'approche à d'autres disciplines encore qui font une place à la musique dans l'espace cadastré de notre monde académique. Mais il fut nécessaire ici d'opérer une disjonction entre discipline et savoir, selon le conseil de Gérard Lenclud⁴⁷ (2006), et que le projet de connaissance l'emporte sur les intitulés institutionnels. Dès lors l'ouverture disciplinaire n'apparaît plus comme une option heuristique, elle est une nécessité de la production de connaissance. Pour reprendre les termes mobilisés par Jean-Claude Passeron dans *Le raisonnement sociologique*⁴⁸, la « forme disciplinaire » est disjointe de la « configuration épistémologique » unitaire des sciences de la musique, c'est-à-dire de ces sciences qui ont en commun d'avoir la musique pour objet. C'est cette direction que notre séminaire, qui reste un séminaire d'anthropologie de la musique, n'aura cessé d'explorer, et notamment dans l'exposé de la collection de cas qui aura suivi.
- 53 Comment s'empare-t-on de la musique pour étudier la question des artefacts cognitifs ? Le philosophe Roberto Casati présente ainsi son travail sur la sémantique formelle de la notation musicale. Partant du constat que la principale difficulté pour comprendre les artefacts cognitifs est leur très grande diversité, il se concentre sur la notation musicale pour travailler au principe d'une structure théorique unifiée qui permette de lier les représentations mentales et leurs projections dans des véhicules externes. Roberto Casati nous entraîne dans les territoires inédits d'une analyse des variantes notationnelles. Il esquisse en outre une présentation de ses travaux sur la notation idéographique, des travaux qui reposent sur la mobilisation des séries harmoniques en jazz et sur les instruments à cordes. Antoine Hennion nous ramène alors vers la sociologie de la musique. Il dresse un inventaire de quelques manières qu'eut la sociologie de la musique de se saisir de l'objet musique avant de présenter les orientations mises en œuvre dans ses travaux les plus récents, avec un effort pédagogique pour situer la sociologie pragmatique dans le panorama des approches distinctes de l'objet musique. Antoine Hennion endosse la posture d'une sociologie pragmatique qui présente l'avantage de maîtriser la notion de réflexivité. Cette notion est selon lui cruciale en ce qu'elle permet au sociologue de s'engager aux côtés des enquêtés en thématissant son propre engagement. À partir de quoi les quatre axes de la sociologie classique – le collectif, le corps, le dispositif et l'objet – sont envisagés dans une posture qui consiste à décrire la mise en œuvre de ces appuis à travers les épreuves et expériences que chacun mobilise pour produire « de la musique ». Cette attitude de connaissance produit un déplacement de l'attention prêtée à la musique. Cette

attention se porte désormais sur l'action des personnes et leurs interactions, les relations. En ancrant sa sociologie des attachements dans le pragmatisme radical de William James (qui, selon Hennion, est de ceux qui prennent le plus au sérieux la notion de *pragmata*, c'est-à-dire l'idée d'une symétrie entre les êtres et les choses, qui passe par une mise en cause du grand partage entre l'action des hommes et les choses sur lesquelles elle porte). La troisième intervention ouvrit la réflexion collective à la musique des historiens. À partir de l'étude d'indicateurs inédits de la mise en société de la musique (affiches de concerts, programmes, critique), Michael Werner revient sur la question ontologique de la musique, mais en considérant l'ontologie non pas comme une donnée, livrée par ce qu'est la musique, plutôt une ontologie conçue comme une enquête. En somme, une ontologie qui se trouverait « dans le camp de l'historien ». Par le biais d'une présentation historique de « la vie musicale » à Berlin ou à Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Michael Werner nous permet d'engager un dialogue avec historiens et spécialistes de sciences politiques sur la question de la musique et l'espace public, une réflexion dans laquelle l'histoire sociale de la musique et l'histoire comparée permettent de construire des avancées significatives en faisant de la musique à la fois un objet d'étude et un outil d'investigation pour enquêter sur l'état d'une société. La grande force de cette forme de pensée intégrée des mondes de la musique, telle que la défend Michael Werner, vient de ce qu'elle permet d'étudier dans un même mouvement les grands thèmes du génie, du don, de l'inné, de l'attribution de qualités, de l'affichage public de ces caractéristiques, et de leur propulsion dans un argumentaire proprement racologique dès lors qu'il est question de « la disposition innée de certains peuples à interpréter la musique ». Nous retrouvons ici des considérations qui nous avaient été familières, notamment à travers l'analyse faite quelques années plus tôt des travaux de Fétis.

- 54 Ce souci de dialogue interdisciplinaire, qui est aussi la marque distinctive de l'EHESS dans le panorama des institutions académiques, anime aujourd'hui ce séminaire qui ouvre le thème de la musique à la question des migrations et de l'aménagement urbain.

Musique, immigration, aménagements urbains

- 55 L'ouverture aux questions urbaines est l'axe de développement actuel de ce séminaire d'anthropologie de la musique. Il prend appui sur une approche simmélienne de la ville et de la musique. Le texte de Georg Simmel, *Psychologische und Ethnologische Studien über Musik*⁴⁹, a servi d'assise à cette réflexion centrée sur les enjeux politiques, sociaux et artistiques de la circulation de « musiques du monde ». De fait, le séminaire sert désormais de point de rencontre entre des chercheurs qui se montrent soucieux de construire une réflexion interdisciplinaire et internationale sur les enjeux politiques, sociaux et artistiques sous-tendus par des projets culturels et urbains qui prennent aujourd'hui appui sur les musiques du monde pour traiter de la question de l'immigration et de l'aménagement urbain. Le séminaire de l'EHESS s'appuie désormais sur un Groupe de Recherche International (GDRI) du CNRS, basé à la Cité des Arts de Bayonne pour la période 2017-2020, qui porte précisément sur cette question « Musique, Immigration et Aménagement urbain dans les Métropoles Internationales » [MIAMI]⁵⁰.
- 56 Après avoir traité des questions d'ancrage disciplinaire, les questions liées à la description de l'action musicienne, les questions liées à l'ontologie de la musique, le

séminaire *Création musicale, World Music et diversité culturelle* se tourne aujourd'hui vers une réflexion inédite sur les liens entre répertoires musicaux et immigration en portant notre attention sur les dynamiques locales engendrées par des formes de mobilisation qui associent les musiques du monde aux projets d'aménagement urbain. En raison des habitudes de travail que nous avons déjà développées, Berlin et Paris sont les deux axes de nos investigations, mais ces investigations sont aujourd'hui élargies à d'autres mégapoles : Londres, Barcelone, Nantes, Hanovre, Rio de Janeiro, Chicago, Saint-Sébastien, Istanbul. Cette réflexion est menée de deux manières.

- 57 Dans un premier temps, elle concerne les pratiques musicales et les répertoires musicaux. Dans un deuxième temps, elle s'intéresse aux politiques d'aménagement urbain qui établissent un lien entre redynamisation des quartiers sensibles par des programmations culturelles et des équipements lourds qui visent à transformer le handicap social d'une immigration en une richesse culturelle permettant de changer le regard que la société d'accueil porte sur l'étranger. Les politiques culturelles et urbaines associées à cette production d'altérité sont l'un des enjeux majeurs des démocraties à l'occidentale : réaménagement du quartier de la Plaine Saint-Denis au nord de Paris (sur le territoire du festival Villes des Musiques du Monde) ; réinvention de la Praça Onze (berceau du samba) et réaménagement du district culturel du Lapa à Rio de Janeiro ; création du « Quartier des Cultures » à Barcelone ; reconversion des friches industrielles en lieux de diffusion de la création berlinoise... Notre étude se consacrera sur des « personnages institutionnels » transversaux qui permettront de comparer des situations dans les villes étudiées : festivals, écoles de musique, programmation culturelle, aménagements urbains. À partir des observations recueillies sur ces terrains, nous tenterons de construire une « montée en généralité » permettant de dégager des tendances communes des politiques institutionnelles dans les villes étudiées.
- 58 L'hypothèse qui guide l'ensemble de ces travaux conduits dans le séminaire *Création musicale, World Music et diversité culturelle* est que ces politiques urbaines ne sont pas un décalque de la diversité du monde à l'heure de la globalisation : elles fabriquent la diversité du monde, elles constituent le monde comme divers. Nous entendons conférer la force auctoriale à ces politiques.
- 59 En effet, les musiques du monde sont aujourd'hui l'enjeu des politiques culturelles et urbaines. Ces « musiques de l'altérité » deviennent un outil de première main dans des politiques d'éducation qui visent à mieux faire connaître l'immigré, l'étranger, et à l'insérer dans la société d'accueil en faisant découvrir, connaître et apprécier sa musique. De nombreuses initiatives se font jour. Le programme *Ruhr Kulturstadt 2010* avait généré une dynamique d'aménagement urbain dans laquelle les musiques du monde ont joué un rôle important, comme dans l'opération « un instrument pour chaque enfant » qui a permis en 2010 à tous les enfants du primaire dans la région de la Ruhr d'apprendre un instrument de musique. Ici, le saz turc côtoie ici le violon des orchestres symphoniques et génère une dynamique d'irrigation du territoire par les musiques du monde. L'enjeu paraît alors si important que le Président Horst Köhler y voyait « l'une des plus belles idées pour Essen et la Ruhr en tant que capitale européenne de la culture 2010 » (Hambourg, 3 octobre 2008). Une initiative semblable vient d'être lancée par la Cité de la Musique, à Paris, dans le cadre des projets financés par le Conseil pour la Création artistique. C'est le projet DEMOS sur lequel nous avons enquêté avec l'équipe de l'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde⁵¹.

- 60 Comment faire de ces musiques du monde des « catalyseurs de convivialité » ? Telle est la question récurrent des politiques publiques. L'étude de l'émergence de ces nouvelles catégories et de leur investissement dans les rhétoriques qui prennent en charge ces programmes d'aménagement urbain sont l'une des cibles de notre enquête, car nous considérons qu'elles fonctionnent comme des moteurs de l'action humaine, depuis l'engagement militant des mobilisations collectives jusqu'aux programmes politiques d'aménagement urbain, d'installation de salles et de programmations des opérateurs culturels.
- 61 Ces observations traduisent un réagencement des dynamiques centre/périphérie, tant en termes de localisations, d'acteurs ou de capital symbolique. C'est dans cette dynamique que prend par exemple corps l'événement urbain *Villes des Musiques du Monde* qui, conçu sur une multiplicité de lieux structurant un espace périphérique, acquiert à présent une position de centralité dans la reconfiguration urbaine et le remaniement des échelles, ce qui confère à ses organisateurs une marge d'action croissante au sein de diverses institutions et une plus forte légitimité. La dimension de l'altérité portée par le festival attire à présent différents types d'acteurs culturels ou économiques. La « mixité » sociale et la « diversité » culturelle sont des éléments valorisés par les politiques en tant que conditions sociales et urbaines de développement d'une « ville créative » (R. Florida), mais il reste à examiner la façon dont ces catégories sont mobilisées par les acteurs de la musique promus en acteurs de la diversité culturelle.
- 62 Le programme dans lequel est engagé le séminaire aujourd'hui, étudie les interrelations entre projets musicaux et urbains : Comment la transformation des réseaux d'acteurs impacte-t-elle les créations musicales ? Réciproquement, comment la musique est-elle au centre de nouvelles narrations de l'histoire urbaine et de nouvelles représentations spatiales pour les entités locales ?
- 63 Nous saisissons les contextes d'apparition et les transformations de multiples lieux de l'action culturelle (lieux éphémères, hauts-lieux – forum, cité –, territoire – « quartier de la création »), ainsi que les interactions entre ces différents projets, par des synergies d'acteurs ou des dynamiques convergentes (pérennisation de la ville événementielle, mise en icônes, édification d'édifices « totems » au sein des clusters). Dans l'ensemble de ces cas, nous interrogerons la mobilisation et la catégorisation de musiques associées à la notion de « mixité sociale » et de « diversité culturelle » : ce mouvement d'institution des catégories que tenterons de discerner dans les stratégies argumentatives mises en œuvre dans le cadre de cette démarche interdisciplinaire qui est la marque du séminaire.
- 64 Il va de soi que pour mener une réflexion à ce point diversifiée dans un séminaire d'une telle richesse, il aura fallu renoncer à toute théorie unifiée des faits de musique pour privilégier, dans la perspective héritée de Passeron que nous avons évoquée plus haut, un questionnement sur l'unification de la configuration épistémologique des disciplines qui ont en commun d'avoir la musique pour objet. Et c'est précisément cette attitude de connaissance qui nous invite à faire de la musique non seulement un objet d'étude, mais un outil d'intelligibilité des sociétés contemporaines.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W., « À propos de l'analyse musicale », BUCH, Esteban, DONIN, Nicolas et FENEYROU, Laurent (eds), *Du Politique en analyse musicale*, Paris, Vrin, 2013 [1969], traduction Martin Kaltenecker.
- BACHIR-LOOPUYT, Talia, *Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions Créole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui*, thèse de doctorat, sous la direction de Michael Werner et Wolfgang Kaschuba, EHESS/Humboldt Universität Berlin, 28 janvier 2013.
- BARTÓK, Béla, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?* Traduit du hongrois par E. Lajti, Genève, Archives internationales de musique populaire, 1948 [1936].
- BENSIGNOR, François (éd.), *Les Musiques du Monde*, Paris, Larousse, 2002.
- BERGERON, Katherine et BOHLMAN, Philip (eds.), *Disciplining Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- BLACKING, John, *How Musical is Man?*, Washington, University of Washington Press, 1974.
- BORTOLOTTI, Chiara et BERLINER, David (eds.), *Gradhiva 18 (2013) « Le monde selon l'Unesco »*
- BOYER, Pascal, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée : introduction à l'analyse des épopées fang*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1988.
- BRAILOIU, Constantin, « Esquisse d'une méthode de Folklore musical », *Revue de Musicologie* 12/40 (1931), p 233-267.
- BRANDL, Emmanuel, PREVOST-THOMAS, Cécile et RAVET, Hyacinthe (eds), *25 ans de la sociologie de la musique en France*, 2 vols., Paris, L'Harmattan, 2012.
- CAPELLE, Pierre, *La Clé du caveau*, Paris, Capelle et Renaud, 1811.
- CASAJUS, Dominique, *Poésies et chant touaregs de l'Ayr. Tandis qu'ils dorment tous, je dis mon chant d'amour* (avec M. Albaka), Paris, L'Harmattan, 1992.
- CASAJUS, Dominique, *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris, Éditions La Découverte, 2000.
- CHATEAURAYNAUD, Francis, « Vigilance et transformation. Présence corporelle et responsabilité dans la conduite des dispositifs techniques », *Réseaux* 15/85 (1997) « La coopération dans les situations de travail », p. 101-127.
- CHEYRONNAUD, Jacques, « À la scène comme au sanctuaire : Le music-hall et la grand-messe », *Ethnologie française* 17/1 (1987), p. 45-52.
- CHEYRONNAUD, Jacques (éd. et int. par), *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)*, Paris, Éditions du CTHS, 1997.
- CHEYRONNAUD, Jacques, « L'Ethnomusicologie-de-la-France... à quoi ça sert ? Sur une activité institutionnelle de conservation et de classement », *ethnographiques.org* 12 (février 2007) [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2007/Cheyronnaud.html> (consulté le 15 janvier 2017).
- COIRAULT, Patrice, *Notre chanson folklorique (étude d'information générale) : l'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion*, Paris, Auguste Picard, 1941.
- COMPAGNON, Antoine, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- DARMESTETER, James, *Chants populaires des Afghans*, Paris, Ernest Leroux, 1888-1890.

- FERRET, Stéphane Ferret, *Le Bateau de Thésée*, Paris, Éditions de Minuit, 1996
- FERRETTI, Paolo, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du Chant Grégorien*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938
- GOODY, Jack, « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagré », *L'Homme* 17/1 (1977), p. 29-52.
- GOODY, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- GOODY, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994.
- GREER, David (dir.), *Musicology and Sister Disciplines. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*, Londres, Oxford University Press, 1997.
- HAMELINE, Jean-Yves, « Le Cantique de vaudeville à l'époque de Montfort et de Pellegrin », *Ethnologie française* 11/3 (1981), p. 251-256.
- HOOBES, Thomas, *De Corpore*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2000 (trad. de l'éd. latine de *Elementorum philosophiae sectio prima De corpore*, 1655).
- JOUAD, Hassan, *Le calcul inconscient de l'improvisation, poésie berbère – rythme, nombre et sens*, Paris/Louvain, Éditions Peeters, 1995.
- JOUHAUD, Christian, *Mazarinades : la fronde des mots*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1985.
- LABORDE, Denis (éd.), *Tout un monde de musiques*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- LABORDE, Denis, « Une archéologie du chant basque », *Kantuketan. L'univers du chant basque*, Bayonne/Donostia, Elkarlanean, 2002, p. 19-75.
- LABORDE, Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne/Donostia, Elkar, 2005.
- LABORDE, Denis (éd.), AMICO, Marta (coord.), « L'orchestre pour exister ensemble ? DEMOS au cœur de la Cité », enquête sur le projet DEMOS réalisée par l'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde dans le cadre d'une convention avec la Philharmonie de Paris, Paris, 2015, en ligne : <https://demos.philharmoniedeparis.fr/media/documents/synthese-L'orchestre-pour-exister-ensemble.pdf> (consulté le 16 janvier 2018).
- LENCLUD, Gérard, « En être ou ne pas en être. L'anthropologie sociale et les sociétés complexes », *L'Homme* 26/97-98 (1986) « L'anthropologie : état des lieux », p. 143-153.
- LENCLUD, Gérard, « Attribuer des croyances à autrui. L'anthropologie et la psychologie ordinaire », *Gradhiva* 15 (1994), p. 3-25.
- LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », in ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (eds), *Vers une ethnologie du présent. Les nouveaux enjeux de l'anthropologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 9-37.
- LENCLUD, Gérard, « L'anthropologie et sa discipline », BOUTIER, Jean, PASSERON, Jean-Claude et REVEL, Jacques (eds), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 69-93.
- LENCLUD, Gérard, « Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps », LABORDE, Denis (éd.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 221-248.
- PASSERON, Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation* (éditions refondue et augmentée), Paris, Albin Michel, 2006.

PLUTARQUE, *Vies parallèles*, traduction d'Anne-Marie Ozanam (édition publiée sous la direction de François Hartog, annotée par Claude Mossé, Jean-Marie Pailler et Robert Sablayrolles, suivie d'un « Dictionnaire Plutarque » sous la direction de Pascal Payen), Paris, Gallimard, 2001 (Traduction du grec, écrit entre 100 et 120 de notre ère).

QUÉRÉ, Louis et FORNEL, Michel de (eds), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Éditions de l'EHESS, 1999.

SCHUTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

SEGALEN, Martine, *Vie d'un Musée 1937-2005*, Paris, Éditions Stock, 2005.

SIMMEL, Georg, « Psychologische und ethnologische Studien über Musik », *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 13 (1882), p. 261-305.

TIERSOT, Julien, *Histoire de la Chanson populaire en France*, Paris, Plon-Nourrit-Heugel, 1899.

VEIT, Patrice, *Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers. Eine thematische und semantische Untersuchung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 120), 1986.

NOTES

1. BLACKING, John, *How Musical is Man?*, Washington, University of Washington Press, 1974, p. 71.
2. GOODY, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
3. GOODY, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994.
4. ADORNO, Theodor W., « À propos de l'analyse musicale », BUCH, Esteban, DONIN, Nicolas et FENEYROU, Laurent (eds), *Du Politique en analyse musicale*, Paris, Vrin, 2013 [1969], p. 30 [traduction Martin Kaltenecker].
5. Ces questions ont d'ailleurs trouvé une formulation dans un ouvrage collectif publié conjointement avec Jaume Ayats, Pascal Cordereix et Lothaire Mabru : LABORDE, Denis (éd.), *Tout un monde de musiques*, Paris, L'Harmattan, 1997.
6. LABORDE, Denis, « Une archéologie du chant basque », *Kantuketan. L'univers du chant basque*, Bayonne/Donostia, Elkarlanean, 2002, p. 19-75.
7. CHEYRONNAUD, Jacques (éd. et int. par), *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)*, Paris, Éditions du CTHS, 1997.
8. *Ibid.*, p. 94-95.
9. *Ibid.*, p. 95.
10. Un mécanisme qui consiste à construire une cohérence à rebours et qui a été étudié par de nombreux historiens. En ethnologie, les notions de rite ou de tradition se prêtent à des analyses conduites en ces termes. Voir LENCLUD, Gérard, « Attribuer des croyances à autrui. L'anthropologie et la psychologie ordinaire », *Gradhiva* 15 (1994), p. 3-25. Mais c'est sur le terrain de l'analyse littéraire que l'on trouve la formulation la plus stimulante de cette question. C'est en effet le choix opéré par Antoine Compagnon au moment de parler de Montaigne : nous n'avons d'autre choix pour parler d'un auteur du passé que de la rendre actuel. « N'oublions pas que c'est à travers les anachronismes et leur renouvellement qu'une œuvre survit ». COMPAGNON, Antoine, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 50. C'est ici qu'il emprunte à Agrippa d'Aubigné sa notion d'apophétie, « une sorte de prophétie à l'envers » (*Ibid.*, p. 46) : on construit une cohérence après coups : on voit en Montaigne un précurseur de

Rousseau, en Beethoven celui de Brahms, en Jean-Jacques Ampère celui de Simha Arom. Dans tous les cas, c'est le point d'aboutissement qui institue la référence, non le point d'origine.

11. BARTÓK, Béla, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?* Traduit du hongrois par E. Lajti, Genève, Archives internationales de musique populaire, 1948 [1936].

12. LENCLUD, Gérard, « En être ou ne pas en être. L'anthropologie sociale et les sociétés complexes », *L'Homme* 26/97-98 (1986) « L'anthropologie : état des lieux », p. 143-153. Voir également son chapitre intitulé « Le grand partage ou la tentation ethnologique », ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (eds.), *Vers une ethnologie du présent. Les nouveaux enjeux de l'anthropologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 9-37.

13. SEGALIN, Martine, *Vie d'un Musée 1937-2005*, Paris, Éditions Stock, 2005.

14. CHEYRONNAUD, Jacques, « L'Ethnomusicologie-de-la-France... à quoi ça sert ? Sur une activité institutionnelle de conservation et de classement », *ethnographiques.org* 12 (février 2007) [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2007/Cheyronnaud.html> (consulté le 15 janvier 2017).

15. De ce type d'ethnographie que Chiara Bortolotto, par exemple, saura mettre en œuvre de façon virtuose dans son étude de l'UNESCO. Voir BORTOLOTTI, Chiara et BERLINER, David (eds.), *Gradhiva* 18 (2013) « *Le monde selon l'Unesco* »

16. BLACKING, *op. cit.*, p. 71.

17. COIRAULT, Patrice, *Notre chanson folklorique (étude d'information générale) : l'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion*, Paris, Auguste Picard, 1941, p. 207 n. 2

18. DARMESTETER, James, *Chants populaires des Afghans*, Paris, Ernest Leroux, 1888-1890.

19. CASAJUS, Dominique, *Poésies et chant touaregs de l'Ayr. Tandis qu'ils dorment tous, je dis mon chant d'amour* (avec M. Albaka), Paris, L'Harmattan, 1992 ; et id. *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris, Éditions La Découverte, 2000.

20. GOODY, Jack, « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagré », *L'Homme* 17/1 (1977), p. 29-52.

21. BOYER, Pascal, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée : introduction à l'analyse des épopées fang*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1988.

22. JOUAD, Hassan, *Le calcul inconscient de l'improvisation, poésie berbère - rythme, nombre et sens*, Paris/Louvain, Éditions Peeters, 1995.

23. FERRETTI, Paolo, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du Chant Grégorien*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938, p. 108.

24. BRAILOIU, Constantin, « Esquisse d'une méthode de Folklore musical », *Revue de musicologie* 12/40 (1931), p. 233-267.

25. *Ibid.*, p. 106.

26. TIERSOT, Julien, *Histoire de la Chanson populaire en France*, Paris, Plon-Nourrit-Heugel, 1899, p. 258.

27. CHEYRONNAUD, Jacques, « A la scène comme au sanctuaire : le music-hall et la grand-messe », *Ethnologie française* 17/1 (1987), p. 45

28. HAMELINE, Jean-Yves, « Le Cantique de vaudeville à l'époque de Montfort et de Pellegrin », *Ethnologie française* 11/3 (1981), p. 251.

29. VEIT, Patrice, *Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers. Eine thematische und semantische Untersuchung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 120), 1986.

30. JOUHAUD, Christian, *Mazarinades : la fronde des mots*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1985.

31. CAPELLE, Pierre, *La Clé du caveau*, Paris, Capelle et Renaud, 1811, p. III.

32. *Idem.*

33. Par exemple, CHATEAURAYNAUD, Francis, « Vigilance et transformation. Présence corporelle et responsabilité dans la conduite des dispositifs techniques », *Réseaux* 15/85 (1997) « *La coopération dans les situations de travail* », p. 101-127.

34. LABORDE, Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne/Donostia, Elkar, 2005.
35. QUÉRÉ, Louis et FORNEL, Michel de (eds), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Éditions de l'EHESS, 1999.
36. SCHUTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
37. Festival auquel Talia Bachir-Loopuyt a consacré sa thèse : « Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions Créole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui », thèse de doctorat, sous la direction de Michael Werner et Wolfgang Kaschuba, EHESS / Humboldt Universität Berlin, 28 janvier 2013.
38. BENSIGNOR, François (éd.), *Les Musiques du Monde*, Paris, Larousse, 2002.
39. FERRET, Stéphane *Le Bateau de Thésée*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
40. LENCLUD, Gérard, « Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps », LABORDE, Denis (éd.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, Paris, L'Harmattan, 2009, p 221-248.
41. PLUTARQUE, *Vies parallèles*, traduction d'Anne-Marie Ozanam (édition publiée sous la direction de François Hartog, annotée par Claude Mossé, Jean-Marie Paillet et Robert Sablayrolles, suivie d'un « Dictionnaire Plutarque » sous la direction de Pascal Payen), Paris, Gallimard, 2001 (traduction du grec, écrit entre 100 et 120 de notre ère).
42. HOOBES, Thomas, *De Corpore*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2000 (trad. de l'éd. latine de *Elementorum philosophiae sectio prima De corpore*, 1655).
43. Ainsi le paragraphe 16 du Plan d'action de l'UNESCO pour la mise en œuvre de la déclaration universelle précise-t-il que l'organisation internationale doit « assurer la protection du droit d'auteur et des droits qui lui sont associés, dans l'intérêt du développement de la créativité contemporaine et d'une rémunération équitable du travail créatif, tout en défendant un droit public d'accès à la culture, conformément à l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme ».
44. BERGERON, Katherine et BOHLMAN, Philip (eds.), *Disciplining Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
45. GREER, David (éd.), *Musicology and Sister Disciplines. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*, Londres, Oxford University Press, 1997.
46. BRANDL, Emmanuel, PREVOST-THOMAS, Cécile et RAVET, Hyacinthe (eds), *25 ans de la sociologie de la musique en France*, 2 vols., Paris, L'Harmattan, 2012.
47. LENCLUD, Gérard, « L'anthropologie et sa discipline », in BOUTIER, JEAN, PASSERON, Jean-Claude et REVEL, Jacques (eds), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 69-93.
48. PASSERON, Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation* (éditions refondue et augmentée), Paris, Albin Michel, 2006.
49. Que l'on peut lire dans l'édition coordonnée par Lazarus et Stendahl : SIMMEL, Georg, « Psychologische und ethnologische Studien über Musik », *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 13 (1882), p. 261-305.
50. Institutions membres du GDRI [MIAMI] : Musée de la Musique (Barcelone) ; Department of Musicology (University of Chicago) ; Berliner Philharmonie ; Institut de Géographie et d'Aménagement régional de l'Université de Nantes ; Economic Geography and Planning Program, Geographies of Globalizations (Amsterdam University) ; département d'ethnologie (Université du Pays basque, Saint-Sébastien) ; Center for World Music (Universität Hildesheim) ; King's College (London).
51. LABORDE, Denis (éd.), AMICO, Marta (coord.), « L'orchestre pour exister ensemble ? DEMOS au cœur de la Cité », Enquête sur le projet DEMOS réalisée par l'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde dans le cadre d'une convention avec la Philharmonie de Paris, Paris, 2015, en

ligne : <https://demos.philharmoniedeparis.fr/media/documents/synthese-L'orchestre-pour-exister-ensemble.pdf> (consulté le 16 janvier 2018).

RÉSUMÉS

Faire de la musique un outil d'intelligibilité anthropologique, telle est l'ambition de ce séminaire que Denis Laborde porte depuis une vingtaine d'années à l'EHESS. Ambiance campus international. Multilingue, studieux et bon enfant, retardataires adossés aux fenêtres, ou assis à même le sol: biotope solidaire, participatif et portes ouvertes. À mesure de ses vingt années d'existence, se croisent ici des opérateurs culturels et des administrateurs, des philosophes d'inspiration analytique, des sociologues, des compositeurs, des musicologues, des artistes inclassables, des ethnomusicologues, des ethnologues, des géographes, des architectes, des juristes, tous réunis autour d'un thème en commun érigé en outil de connaissance, l'anthropologie de la musique.

Denis Laborde trace l'histoire intellectuelle de ce séminaire. Elle mène d'une ethnologie des musiques de tradition orale aux politiques d'urbanisme qui font aujourd'hui de la musique un catalyseur de convivialité, en passant par des questions d'ontologies musicales.

INDEX

Mots-clés : anthropologie, musique, ethnomusicologie, ethnologie, folklore, improvisation, chanson, mémoire, urbanisme, culture, World Music, musiques du monde, ontologie

AUTEUR

DENIS LABORDE

Denis Laborde est anthropologue, directeur de Recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS. Il dirige le GDRI *Musique, Immigration et Aménagements urbains dans les Métropoles Internationales* [MIAMI] du Centre Georg Simmel implanté à Bayonne, où il vient de créer une Cité des Musiques du Monde. Parmi ses publications : *De Bach à Glenn Gould* (1997), *Musiques à l'école* (1998), *La Mémoire et l'Instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque* (2005). Direction d'ouvrages : *Tout un monde de musiques* (1996), *Critique et affaires de blasphème à l'époque des Lumières* (1998), *Kantuketan* (2002), *Six Études sur la société basque* (2005), *Erinnerung und Gesellschaft. Jahrbuch für Soziologiegeschichte* (2005), *Désirs d'histoire* (2009), *Faut-il en finir avec la notion de culture ?* (2018), *Musiques du monde à Paris : enquête sur le Festival de l'Imaginaire* (avec Talia Bachir Loopuyt, 2018). Enregistrement (chef d'orchestre) : Alvin Curran, *Crystal Psalms*, 1988, San Francisco, New Albion Records, NA 067.