



HAL
open science

Poésies chantées populaires de France

André-Marie Maxime Despringre

► **To cite this version:**

André-Marie Maxime Despringre. Poésies chantées populaires de France. Sciences de l'Homme et Société. Ecole doctorale "Concepts et langages (Paris IV, Sorbonne), 1995. tel-02453388

HAL Id: tel-02453388

<https://hal.science/tel-02453388>

Submitted on 30 Jan 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.

André-Marie DESPRINGRE
Département Europe
LACITO-CNRS
44, rue de l'Amiral Mouchez
75014 Paris
tél : (1) 45 80 96 73
e-mail : desprin @Lacito.msh.paris.fr
fax : (1) 45 80 59 83
personnel : (1) 64 04 20 67

HABILITATION

à diriger des recherches

par André-Marie DESPRINGRE,

(chargé de recherche en ethnomusicologie au CNRS)

Le véritable observateur fait la synthèse d'abord, car il ne peut rien observer qui ne fasse partie d'un tout. Mais après il revient vérifier et confirmer chacun des gestes dans le détail. Alors se fait la vérification (Marcel Jousse, *Anthropologie du geste*, 1, Paris, Gallimard, 1974, p. 55)

Sous la direction de Madame le Professeur Danièle Pistone

Table des matières

	Pages
1. Curriculum Vitae (On trouvera la bibliographie de mes articles et ouvrages pp. 15-18)	1-20
2. Constitution de l'objet d'étude (1975-87)	21-25
3. La thèse : premier aboutissement et ouverture à d'autres objets	26-28
4. Problématique pour l'analyse du processus d'élaboration des formes poético-musicales	29-33
5. Méthodologie : de l'analyse de la musique de fête aux formes poético-musicales	34-53
6. Apport des principales opérations (de 1985 à 1993)	
— 1. Études formelles	54-56
— 2. Changement culturel de la musique en Flandre et en Bretagne	56-58
7. Interprétation :	
— 1. Interdisciplinarité : ethnolinguistique et ethnomusicologie	59-78
— 2. Activité passée et projets au regard des théories actuelles	79-89
8. Références bibliographiques	90-95
9. Lexique des deux volumes d'articles	96

1. CURRICULUM VITAE

FONCTIONS - Chargé de Recherche¹ au CNRS. Membre du LACITO (1980) Responsable du thème de Recherche *Langue et Musique* au département EUROPE du LACITO, Directeur collection *Musilingue* (éd. Champion). Chercheur associé à l'U.F.R. Anthropologie Sociale de Paris V (1985). Habilité à diriger des recherches (1995), enseignement formation doctorale de Paris IV, Université de Musique et Musicologie. Conservateur de Musées contrôlés (Liste d'Aptitude, Patrimoine ethnologique en 1979). Membre du comité organisateur de *European Seminar in Ethnomusicology* (ESEM, CORD). Membre du Comité de rédaction de *Vibrations, musique, médias, sociétés* (1985-89) et du *Journal des Anthropologues* (1992, 600 membres). Vice-Président de l'AFA (1995). Chargé du projet *Musique, Langue, Société* (Anthropologie comparée de formes de communication), Paris/Bretagne et réseau international : Communauté flamande (Belgique) et Université de Barcelone (Espagne), 1994-95.

FORMATION - 1er Prix d'Excellence, piano, Conservatoire National de Lille (1963), Diplôme d'ethnomusicologie (1974, EHESS) : *Vie musicale populaire de quelques villages du Ht Jura (1900-1940)* édité en 1979 et 1983. Doctorat d'ethnologie (EHESS, 1985, Dir. G. Balandier), thèse éditée à l'Institut d'ethnologie : *Fête en Flandre : rites et chants populaires du Westhoek français* (1993), 189 p.

DOMAINE SCIENTIFIQUE - Ethnomusicologie des formes musicales de fêtes (Ht Jura, Flandres, Bretagne). Modélisation des relations langue/musique en littérature orale.

CARRIÈRE - CNRS depuis 1975 (Centre d'Ethnologie Française), Région Nord Pas-de-Calais (Mission ethnologique du Patrimoine, 1977-80). Laboratoire de Langues et Civilisation à Tradition Orale, UPR 3-121-CNRS (1980).

ACTIVITÉS D'INTÉRÊT COLLECTIF

(Colloques, Enseignement, Gestion administrative de programmes)

Manifestations internationales et nationales

Dans la continuation des années 1980 où j'avais déjà communiqué aux séminaires de Paris, Budapest (Hongrie) et de Cologne (Allemagne) voici l'intitulé de mes dernières communications qui, toutes, ont été rédigées et publiées (signalées par 🍏).

Séminaires européens d'ethnomusicologie (ESEM)

1. France, Sèvres, 1987, (La musique dans les systèmes de représentation).

🍏 *D'une hymne chrétienne au Reuzelied, un hymne flamand.*

2. Pologne, Varsovie, 1988, (transformations et interprétations de la musique).

🍏 *Transformations et réinterprétations de la culture musicale bretonne dans l'ouest de la France.*

3. Italie, Sienne, 1989, (les genres dans l'ethnomusicologie récente).

🍏 *Confusion des genres dans le folklore musical et l'ethnomusicologie récente de la France.*

4. Allemagne, Berlin, 1989, (Trends in ethnomusicology).

🍏 *A Methodical Approach to the study of Songs from the French Provinces.*

5. **Espagne**, Valencia, 1991, (Rapports sacré/profane de la musique)

🍏 *De sterrelied*, chants de rois mages du Westhoek français.

6. **Valencia**, 1992, (Relations texte-musique dans le *romancero* traditionnel)

🍏 *Pratiques interdisciplinaires pour l'étude du chant de tradition orale.*

7. **Barcelona**, (Calella), (1993), (Pluridisciplinarité en ethnomusicologie)

Communication en collaboration avec les ethnolinguistes J. Fribourg et P. Panayi :

🍏 *Approche interdisciplinaire des formes chantées*

Société française d'ethnomusicologie (SFE, Toucy, 1989) (Rythmique des musiques ethniques).

🍏 *Systèmes rythmiques enfantins des chants de la Saint-Martin.*

Association française des anthropologues (AFA)

Rencontres européennes du Creusot (Juin 1992) organisées par l'Institut du Patrimoine sur le thème : *Usages sociaux de l'ethnologie* (🍏 cf. mon cr. dans le *Journal des anthropologues* n°50-51, Janvier 1993)

Institut d'ethnologie de Bretagne

Colloque *Du folklore à l'ethnologie en Bretagne*, Riec-sur-Bellon (1988).

🍏 *De l'ethnographie musicale à l'ethnomusicologie, du rite des chants à leur musique* (article de grande diffusion, 1989a).

Table ronde sur le "Patrimoine oral" organisée par **Dastum**, en préparation d'Assises européennes sur le Patrimoine oral. Bérien, Octobre 1992.

Comité national du CNRS : Colloque international au siège du CNRS,
Paris, Déc. 1993 : (La recherche éthique et les Sciences):

● *Propriété intellectuelle, droits d'auteur et droits voisins dans la recherche sur la mémoire orale des communautés : réaction d'un anthropologue à la recommandation de l'Unesco de 1989 (article en direction des autres sciences, Actes à paraître).*

Enseignement par la recherche

1. Cours, conférences et séminaires.

Depuis 1980, participation régulière et coordinations de programmes dans le cadre du séminaire de DEA du LACITO (suivi par des étudiants de l'EHESS, Paris III, IV et V) Formation à l'enquête ethnomusicologique, à l'analyse du rapport langue/musique (en 1992, responsable de la semaine *parole/musique* ainsi que, depuis dix ans, de la formation à l'outil audio-visuel pour la semaine "nouvelles technologies". Accrédité pour la formation doctorale de la Faculté de Musique et de Musicologie de Paris IV Sorbonne, Séminaire de DEA agréé "Analyse des mélodies de tradition orale" "(1992 et 1993.), "Ethnomusicologie des pays de France" (1994-95).

Conférences sur les *chants et la musique dans les processus festifs du Nord de la France*, à Université de l'UFR de Sces Sociales de Paris V et à l'UFR de Musicologie de Paris IV (respectivement de 1988 à 1991, et en 1991).

Conférence sur l'*Enquête ethnomusicologique en pays de Vannes. Problématique, méthodes, problèmes d'analyse*, au Parc de Brière (dans le cadre du stage de DEA de l'UFR de Sces Sociales de Paris V, 1990).

Enseignement pour la formation et le recrutement de chefs de départements d'ethnomusicologie dans les écoles de musique (1988, Nanterre, CA, Ministère de la Culture).

Communication au Séminaire : *Pratiques et discours identitaires, à partir de la Caraïbe*:

Survie de la musique bretonne et dires de sa mémoire (dir. D. Rey et M.-J. Jolivet, Paris, Mai 1993).

Animation du séminaire *Anthropologie des formes de communication : Musique/Langue* (1993-94), destiné aux chercheurs parisiens et bretons (ethnolinguistes et ethnomusicologues). Cf. Programme en Annexe.

2. Direction de chercheurs, tuteurages.

Tuteurages : — maîtrise, DEA puis thèse d'Hervé Rivière, ethnomusicologue, boursier CNRS (BDI, 1989-92)) et Patrimoine (1992-93) : l'Identité bretonne à travers l'étude des *Cantiques de pardons en Basse-Bretagne* ;

— maîtrise de Véronique Lannaud (dir. Georges Augustins, Univ. Nanterre), *La musique et les musiciens du carnaval de Binche* en Belgique. Soutenue en 1992.

Conseils scientifiques, langue/musique, pour la thèse sur les chants chypriotes de Photini Panayi-Thulliez (Paris V, UFR de Linguistique) et la maîtrise d'ethnomusicologie Emmanuelle Olivier (Chants à Reuton du Val d'Aoste, soutenue à Nanterre, 1992).

1993-94, Deux maîtrises de l'Université de Nanterre, deux DEA de la Faculté de Musique et Musicologie, Paris IV, un DEA EHESS, une maîtrise de Paris VIII. Suivi du stage d'ethnomusicologie d'une étudiante de Budapest.

DEA de Zsófia Pésovár (BGF, 1994-95), *Comparaison des méthodes d'analyse des chansons lyriques de France et de Hongrie*. Université de Paris IV, Fac de Musique et de Musicologie (dir. Pr. Durosoire, 1994-95).

COMMISSIONS SCIENTIFIQUES

- Membre élu du conseil de laboratoire du LACITO (1980 à 1992)
- Chercheur associé au Laboratoire de recherche en ethnologie de l'UFR de Paris V.
- Rapporteur pour le concours externe de recrutement ITA du CNRS, sous la présidence de Mireille Helffer, Juin 1989.
- Membre du Comité de rédaction de la revue musicale *Vibrations : musique, médias, sociétés* (jusqu'en 1990).
- Directeur de la collection *Musilingue* chez Champion-Slatkine, Paris (depuis 1991).
- Membre de jurys de maîtrise (université de Nanterre, 1992)
- Membre du bureau de l'Association Française des Anthropologues, AFA. (depuis 1992)
- Responsable de deux programmes internationaux :

1. *Sémiotique du chant flamand* en collaboration avec Hugo Ryckeboer, dialectologue de l'Université de Gand.

2. *Répertoires chantés catalans* de Montserrat, en collaboration avec l'équipe pluridisciplinaire de Pr. Joséfina Roma, Université de Barcelone.

— Responsable du thème *Parole et musique* dans le cadre du département Europe du LACITO dont le programme est *Oralité, contexte et cognition*, (dirigé par M.M.-J. Fernandez-Vest, Dr au CNRS.

RAPPORTS

Depuis 1975, de nombreux rapports ont été rédigés, nous ne mentionnerons ci-dessous que les plus récents :

La vidéo au LACITO, rapport pour la direction des SHS. Une subvention a été obtenue en 1989.

Un centre d'archives audio-visuelles au LACITO, 1991.

Fonctionnement d'un groupe interdisciplinaire :

— *Musilingue*, rapport à la direction de la musique du Ministère de la Culture pour l'obtention d'une subvention (obtenue en 1991) ;

— Projet : *Musique, Langue, Société*, Anthropologie comparée de formes de communication (entre Lacito/Université de Rennes II et Brest plus quelques autres CNRS : SHS-CNRS (financement CNRS en 1993-94). Contrats d'échanges internationaux, CNRS/communauté flamande (1992-94), CNRS/Catalogne (1993-94). Une trentaine de chercheurs sont concernés.

comparaisons rythmiques entre le chant (en kan-ha-dé-é-é-é) classique instrumental et danse sont en cours. J'ai réalisé également

CONTRIBUTIONS A DES BANQUES DE DONNEES

Archives audio-visuelles du LACITO :

40, 150 heures et 100 heures d'enregistrements sonores originaux respectivement sur le Haut-Jura, la Région Nord-Pas-de-Calais et la Bretagne.

40 heures d'enregistrements vidéo-V8 (Flandre et Bretagne). Des centaines de photos sur les fêtes et les musiciens.

ETUDES EN COURS : ETHNOMUSICOLOGIE DE LA BRETAGNE

1. Etudes musicales (musique vocale seule)

— Une approche intensive : enregistrement de répertoires chantés en breton, localisés à Baud (Morbihan) et de leur contexte quotidien de pratique en situation et hors-contexte afin de définir le style oral, particulier à ce pays. Près de 400 chants enregistrés et des séquences vidéo sont actuellement en dépouillement (archivage, transcriptions).

2. Etudes musicales chants/instruments

Des enregistrements de musiques instrumentales bretonnes (couples *Biniou/Bombarde* et accordéon) ont été effectués dans la mesure où les répertoires ainsi interprétés pouvaient avoir une quelconque relation avec la musique vocale des pays considérés (pays de Baud).

En Centre Bretagne, où les phénomènes de réinterprétation de la musique bretonne peuvent être observés à partir de la pratique de musiciens militants, des comparaisons rythmiques entre chants (en *kan-ha-diskan*), musique instrumentale et danse sont en cours. J'ai réalisé également :

— des biographies d'une quarantaine de musiciens et/ou chanteurs bretons, le relevé des rites accompagnant les fêtes familiales (mariages surtout), calendaires (Passions, Pardons etc.), de fêtes communautaires modernisées (*festou-noz* ou bals, concours ou *kan-ar-bob*, *fisel*, associations de musiciens collecteurs...);

— une étude plus particulière sur la vie d'une dizaine de musiciens bretons semi-professionnels, issus du mouvement revivaliste (Haute-montagne bretonne). La grille d'évaluation sociale et culturelle comprenait : leur C.S.P., leur emploi du temps, leurs ressources, leur rôle pédagogique, leurs modèles etc. Les enquêtes ont été doublées d'enregistrements vidéographiques.

Ces données serviront à placer la musique dans ses fonctions sociales (rôles particuliers de groupes de détenteurs de musique, idéologies, problèmes identitaires, types de représentations, relations sacré/profane) et culturelles (organisation du temps et de l'espace, oral/écrit, etc.).

Elles montreront le point de vue de plusieurs générations de musiciens et seront exploitées à partir d'enregistrements sonores et vidéographiques que j'ai réalisés avec Hervé Rivière, boursier-CNRS de mon équipe (Cf. articles n° 15, 1989).

3. Projets immédiats

Poursuite des opérations en cours, mise en place d'un projet à long terme d'inventaire des musiques bretonnes, études méthodiques automatiques pour le repérage des formules mélodiques par ordinateur. Elargissement des coopérations scientifiques, notamment en dialoguant avec d'autres théoriciens de la linguistique-poétique, de la musique et de l'anthropologie sociale, en France et à l'étranger (cf. Rapport n°33, *Musilingue*, groupe de recherche *Musique/Langue/Société*, rapports et séminaires n° 31).

Le thème de travail du groupe que j'anime dans le cadre du département Europe du LACITO ; *Oralité, Contexte et Cognition*, est, pour 1993-94, l'étude de répertoires enfantins. Les analyses portent sur la France, la Belgique, l'Espagne, l'Italie et Chypre. (Cf. n° 32) Elles visent à améliorer nos connaissances sur les processus d'acquisition de la langue (procédés métriques, usages des syllabes), de la musique (sonorités, théorisation du rythme) et des règles de société (en milieux masculins et féminins, dans des lieux de transmission et d'intégration spécifiques, des rituels d'amitié et de rivalité particuliers). La gestuelle sera prise en compte dans le cadre de la théorie musicale du rythme (durées, accents). L'intégration culturelle n'est pas seulement celle d'enfants vers les adultes, elle relève aussi de la construction de la personnalité propre de l'enfant, à travers ses comportements collectifs spontanés, l'apprentissage à la fois de son corps et de repères temporels et spatiaux. Enfin notre participation au *Séminaire européen* de Barcelone a été pour la première fois collective (*Ethnolinguistique* du chant collectif par J. Fribourg, *Ethnopoétique* par Photini Panayi, *Ethnomusicologie* par A-M. Despringre, cf. article n° 21).

Un projet de GDR qui permettrait d'articuler officiellement les divers spécialistes nécessaires à une *Anthropologie comparée de formes de communication* (Musique, Langue, Société) est à l'étude en collaboration avec plusieurs chercheurs du CNRS et des universités de Bretagne. Depuis Juillet dernier, j'ai organisé un séminaire mensuel (au LACITO ou en Bretagne) rassemblant les points de vue des participants (cf. n° 31).

Trois communications à des colloques internationaux ont été données en 1994 :

1. Oxford en Août (ESEM)

Thème : Musique vocale et contexte social

Titre de ma communication : *Professionalisation des musiciens traditionnels des régions de France et recomposition instrumentale de la musique vocale.*

L'observation a porté sur les musiciens de Flandre et de Centre Bretagne, l'analyse montrera le parcours social et militant qu'ont suivi ces jeunes instrumentistes, la reconstruction musicale qu'ils ont effectuée à partir d'enquêtes directes chez leurs aînés, l'imitation des styles irlandais et écossais et l'inclusion de répertoires chantés désormais joués aux instruments tout en préservant la pratique de quelques formes chantées.

2. Amiens (119 e Congrès des Sociétés Historiques et Scientifiques).

Systématique de la musique des poésies chantées de tradition orale des pays de France. (cf. publication n°30)

La mécanisation accomplie dans l'agriculture, l'alphabétisation et les médias ont-elles vraiment partout modifié en profondeur la sociabilité et par-là même les manières ancestrales de chanter ?

Les repères sonores de sociétés minoritaires, observées récemment en Flandre, Haut Jura et Bretagne, se présentent aujourd'hui comme autant de manières d'être qui semblent rebelles aux pressions culturelles extérieures. Par le chant, toujours vécu dans ses échanges symboliques, on réinterprète la culture, on re-présente les façons de concevoir la vie — d'hier ou d'aujourd'hui — en donnant à ces "images sonorisées" une apparence souvent vécue "à l'identique".

Pour mieux supporter les problèmes et mieux s'amuser ensemble quoi de mieux que la poésie associée à la musique ? Ainsi se transmet inconsciemment une mémoire où le corps s'exprime par un rythme et une intonation marqués localement, où la culture, chantée dans son essence narrative et mélodique, donne forme à des esprits souvent bien différents.

Au-delà des descriptions des folkloristes et bénéficiant des techniques modernes d'enregistrement des comportements *in situ*, l'ethnomusicologue s'associe à l'ethnolinguiste pour

imaginer de nouvelles méthodes susceptibles d'éclairer enfin les mécanismes cognitifs et traditionnels de notre mémoire collective.

L'observation serrée des relations dialectiques entre texte/musique et rite laisse apparaître des constantes cognitives, c'est-à-dire des formes immuables que l'usage local masque en les transformant. Ce changement perpétuel, souvent insensible, se produit moins au plan esthétique qu'à celui du style que l'usage détermine. C'est, par conséquent, dans l'étude fine de la variation mélodique, envisagée sous ses multiples aspects, que semble résider la clé de la connaissance des particularités universelles et culturelles des poésies chantées traditionnelles.

3. Alicante (Espagne) :

Animation de la *Table ronde sur l'éthique* dans le cadre du séminaire ESEM-Méditerranée, à partir de mon expérience française sur ce sujet ces derniers mois

MISSIONS : enquêtes directes sur les comportements musicaux, enregistrements de corpus

En Bretagne, Morbihan, canton de Baud et quartier de la ville de Baud dit *Le Crahn*. Courts séjours dans plusieurs villages, et un mois au quartier Crahn.

Finistère, Centre-Bretagne (Poulaouen, Carhaix), Ille et Vilaine (Haute -Bretagne),
Maison des Cultures du monde : enquêtes et enregistrements vidéo sur les musiciens bretons leurs bals, leurs organisations, leurs productions musicales et intellectuelles. (Consultations fréquentes des centres d'archives Dastum et Université de Brest).
Relations suivies avec des universités : Rennes II (URA 1022), C.R.B.C. de Brest (URA 1074), Fac de Musique et Musicologie de Paris IV, Sorbonne. Laboratoire de recherche Ethnologique, Paris V.

Flandre (Belgique et France) : archives de l'Université de Gand, enquête
vidéographique sur les carnivals de Cassel et de Dunkerque.

1. Introduction

1.1. Contexte de l'enquête

1.2. Objectifs de l'enquête

1.3. Méthodologie de l'enquête

1.4. Organisation de l'enquête

1.5. Résultats de l'enquête

2. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque

2.1. Histoire des carnivals de Cassel et de Dunkerque

2.2. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque aujourd'hui

2.3. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition vivante

2.4. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition en danger

2.5. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition à préserver

3. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition à préserver

3.1. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition à préserver

3.2. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition à préserver

3.3. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition à préserver

3.4. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition à préserver

3.5. Les carnivals de Cassel et de Dunkerque : une tradition à préserver

PUBLICATIONS

La rédaction d'articles s'est amplifiée dans les années quatre-vingt : dix participations effectives à des ouvrages collectifs, un ouvrage seul, deux ouvrages dirigés, trois disques, deux films vidéos. Sauf exceptions, seules les publications postérieures à 1985 (date de la thèse), figurent ci-dessous.

** = (sous-presse)

Ouvrages

- 1.— 1985, *Chants de fête des villes et villages du Westhoek français : étude des rites et de la musique de 1975 à 1981*. Vol 1., Ethnologie de la musique, Vol. 2., Corpus de 190 chants et analyses musicales. 600 p. Sous la direction de Georges BALANDIER. EHESS-Paris V. Mention très bien à l'unanimité avec les félicitations du Jury.
2. — 1993a, *Fête en Flandre : rites et chants populaires du Westhoek français, 1975-81*, Paris, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, 180 p.

Disques et films vidéos

- 3.— 1983, *Vie musicale populaire en Flandre française*, di, 33t, 30 cm, notice bilingue, français néerlandais, Bruxelles, Alpha 5030, Paris, SELAF, 20 p.

- 4.— 1986, Notice du disque, *Sames* de M.M-J. Fernandez-Vest, commentaire musical et transcription des chants lapons, SELAF-ORSTOM, Paris.
- 5.— 1988, Notice du disque *Kalevala 150* de M.M-. Fernandez-Vest, commentaire musical et transcription de 14 chants. Institut finlandais et GREM, Helsinki, Paris.
- 6.— 1989, *Fêtes en Flandre* : processus carnavalesques, film vidéo 8 mm, montage, LACITO-CNRS, 20 min.
- 7.— 1991, *Réappropriation d'une technique de chant breton ; le Kan-Ha-Diskan*, 8 mm, montage, LACITO-CNRS, 15 min.

Articles (Ouvrages ou revues avec comité de lecture)

- 8.— 1979, *Vie musicale d'un groupe de villages du Haut-Jura de 1900 à 1940*, Musique et danse, 3, La Tradition Franc-Comtoise, Wettolsheim, Mars et Mercure, pp. 6-46.
- 9.— 1981, l'Ethnomusicologie d'Afrique noire en France (en collaboration avec Simha Arom et Vincent Dehoux), *Études africaines en Europe*, bilan et inventaire, Paris, Karthala, pp. 499-517.
10. — 1985, *Chansons populaires Comtoises*, Tome III, J. Garneret et C. Culot, Besançon, Folklore Comtois, pp. 730-34, 929-974.

- 11.— 1986, Langues des chants de fêtes des villes et villages du Westhoek français, *Cahiers du LACITO, revue d'ethnolinguistique*, Paris, LACITO-CNRS, p. 155-76.
- 12.— 1987, Approche anthropologique des chants, *Vibrations, Musiques, Médias, Sociétés* 4, Février 1987, Privat, Toulouse, pp. 247-57.
- 13.— 1988a, CR d'une collection de huit disques et livrets sur la musique bretonne, publié par l'association DASTUM, *Vibrations* 5, pp. 27-29.
- 14.— 1988b, Mises en scène de la musique, pour une réanimation en sol minier ("La scène"), *Vibrations Musiques, Médias, Société* 5, Toulouse, pp. 191-209.
- 15.— 1989, De l'ethnographie musicale à l'ethnomusicologie : du rite des chants à leur musique, problèmes d'analyse en Flandre et en Bretagne, *Actes du Colloque organisé par le C.R.B.C. (UBO)*, vol. 1, Brest, Mission du Patrimoine Ethnologique et Université de Bretagne Occidentale, pp. 89-100.
- 16.— 1990, Démarche, concepts et méthodes pour l'étude des relations Musique/ Langue examinées dans les poésies chantées de tradition orale, *Cahiers du LACITO*, V. Paris, Peteers, pp. 165-202.
- 17.— 1991, Reuzelied. Variations sur un chant de géants (§ 2.1., 4.2., 5.2., 1ère partie) ; A la cour du Palais. Variations sur la flamande (§ I.4. -I.5., 2ème Partie), in *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*, Despringre (dir. collection), Paris, Champion, pp. 57-62, 101-114, 123-144 ; 187-229 (Coll. "Musilingue" 1).
- 18.— 1992a, A Methodical Approach to the study of Songs from the French Provinces : Concepts and Methods for the Analysis of these Symbolic Forms,



Selected articles of the VIIth European Seminar in Ethnomusicology, Octobre 1990, Berlin, (Intercultural Music Studies), pp. 201-218.

19.— 1992b, Puzzle musical, *Conter et chanter en pays de Redon*, ouvrage collectif, dir. scientifique P. Laburthe, L'harmattan, Paris, pp. 71-89.

20.— 1992c, *Chants édifiants pour l'éducation religieuse des enfants de France : systèmes et variations de Flandre*. Actes du Colloque de l'European Seminar in Ethnomusicogy (ESEM) à Valence (Espagne), pp. 25-36.

21.— 1993b, Confusion des genres dans le folklore musical et l'ethnomusicologie récente de la France, *Actes du Séminaire Européen d'Ethnomusicologie*, Sienne, 1989 (A-M. Chigiana éd.), Sienne. pp. 29-41.

22.— 1993c, Partition éthique en anthropologie, *Journal des anthropologues*, Éthique professionnelle et expériences de terrain, 50-51, pp. 89-100.

23.— **, Approche interdisciplinaire des formes chantées, Musique, ethnopoétique, ethnolinguistique, (collab. J. Fribourg, P. Panayi), *European Studies in Ethnomusicology VI*, (Roma. J. and Crowe. P.-R éd.), Barcelone, ESEM : Proceedings of the IXth Seminar at Barcelona (Calella).

24.— à paraître, *Propriété intellectuelle, droits d'auteur et droits voisins dans la recherche sur la mémoire orale des communautés : réaction d'un anthropologue à la Recommandation de l'Unesco de 1989*, Actes du Colloque international du CNRS, l'Éthique et les Sciences, Paris 10 Décembre 1993.

25.— à paraître, Du jeu au chant, combinaisons structurelles et sens : la musique enfantine d'Espagne, *Jeux chantés de quelques traditions enfantines d'Europe*. Musilingue 2, Despringre éd., Paris, Champion..

26. — à paraître, Sons du jeu, jeu de sons : La Saint-Martin en Flandre et ses chants, *Jeux chantés dans quelques traditions enfantines d'Europe*. Musilingue 2.
27. — à paraître, *Survie de la musique bretonne et dires de sa mémoire*, communication pour le Séminaire européen de Varsovie (1988), revue pour le Séminaire *Pratiques et discours identitaires, à partir de la Caraïbe* (dir. D. Rey et M.-J. Jolivet, Paris, Mai 1993).
28. — **, Pratiques interdisciplinaires pour l'étude du chant de tradition orale, *Actes du Colloque de l'ESEM*, Valence (Espagne) sept.1992. 13p.
29. — **, Professionalisation of traditional musicians from French regions and instrumental reconstruction of vocal music. *Actes du Colloque de l'ESEM*, Oxford, (Angleterre), sept. 1994.
30. — **, Tradition orale des formes poético-musicales de France : quelques problèmes d'interprétation, *Actes du Colloque du 119e congrès des Société historiques et scientifiques*, Amiens, Octobre 1994.

Rapports de recherche

31. — Programme des séminaires du projet de GDR (CRS-MLS, 1993-94).
32. — Rapport "Parole et Musique" thème du département Europe, "*Oralité, Contexte et Cognition*".
33. — Rapport "*Musilingue*", département d'ethnomusicologie du LACITO.

2. CONSTITUTION DE L'OBJET D'ÉTUDE

(1975-87)¹

¹ Pour plus de précisions sur ma définition de l'objet, voir n° 19, 1992b.

L'ethnomusicologie n'est concevable qu'à partir d'une minutieuse ethnographie de la musique. C'est pourquoi, mes travaux ont consisté, durant les années soixante-dix, en la mise en série, au classement et aux premières interprétations des données — à la fois musicales, poétiques et socio-culturelles — recueillies dans le Haut-Jura

Les années quatre-vingt ont été marquées par le développement d'analyses portant sur les œuvres chantées en considérant mieux la systématique des textes et mélodies des chants dans une perspective synchronique. De ce fait, j'ai amplifié mes collaborations avec des linguistes. Progressivement et au cours de dizaines de missions sur place, j'ai recueilli des milliers de pièces chantées en langues vernaculaires, principalement sur cinq aires linguistiques de la France : franco-provençal (Jura), germanique (flandre), roman (Picardie et Bretagne gallèse) enfin, celte (basse-Bretagne).

Mon rôle d'ethnologue se concrétisait en dehors du CNRS (Mission ethnologique sur Patrimoine de la région Nord-Pas-de-Calais, de 1977 à 1980) et je concourais alors au volumineux rapport couvrant le patrimoine architectural, archéologique et ethnologique de cette région. Dans le même temps, je multipliais les enquêtes ethnomusicologiques et recherchais en vain la collaboration d'autres ethnologues exerçant dans le Nord. Pour développer l'étude sur le patrimoine culturel flamand, je préparais alors un projet scientifique et socio-éducatif pour le Centre culturel d'Hazebrouck (financé durant dix ans sur des crédits du Fond d'intervention culturelle, plusieurs Ministères). Enfin, je collaborais à deux collections régionales sur le Jura (cf. n° 8, 1979 et n° 10, 1985) ainsi qu'à une enquête pluridisciplinaire sur les mineurs de la région de Lens (opération "ma vie de mineur", dirigée par C. Dubar, sociologue à l'Université de Lille I, cf. rapport, 1979 et article n°14, 1988b).

non de musiciens d'aujourd'hui... encore beaucoup trop faible alors même que nous disposons de moyens financiers

Au CNRS-LACITO (1980 à ce jour), j'approfondissais mes collaborations avec les ethnolinguistes (Hugo Ryckeboer de Gand [cf. n° 3, di. 1983] et Luc Bouquiaux, Dir au LACITO-CNRS [cf. thèse, la *phonologie du flamand* et article, n° 11, 1986], M.-J. Fernandez-Vest, Dir au LACITO-CNRS [cf. disques n° 4, 1986 et n° 6, 1988] etc.).

Les enquêtes ethnomusicologiques, réalisées sur les musiques de fête de la région Nord-Pas-de-Calais, ont abouti en 1985 à une thèse de 600 p (en deux volumes : le premier visant à situer la musique au sein des formes symboliques des fêtes de tradition flamande, l'autre proposant la transcription poético-musicale de 190 chants, la plupart en flamand ainsi que l'analyse d'une dizaine d'entre eux au plan littéraire comme musical. Après avoir situé dans les usages et hiérarchisé les différentes places qu'occupe la musique dans les systèmes symboliques des fêtes de tradition flamande, j'ai recherché, par comparaison des usages et des fonctions — à la fois des textes et des mélodies des chants —, quelques objets d'étude qu'il me serait possible de traiter dans l'avenir. Dès 1986, j'avais proposé un programme interdisciplinaire afin d'y parvenir. Ce dernier se poursuit actuellement. (Cf. n° 30)

Souhaitant tester les méthodes d'analyse sur de plus vastes corpus, j'ouvrais en 1986 un nouveau terrain en Bretagne et multipliais ainsi les enquêtes pour trouver difficilement les collaborations qui me manquaient alors pour l'étude des chants issus des cultures populaires.

Ces derniers observés dans la vie quotidienne exigent, et Bela Bartok, Kodaly et C. Brăiloiu l'avaient déjà souligné, la formation de groupes de recherches pluridisciplinaires constitués au minimum d'un linguiste et d'un musicologue. Si actuellement mon action a largement trouvé écho auprès des ethnolinguistes, la participation de musicologues et d'ethnomusicologues à ce programme demeure encore beaucoup trop faible alors même que nous disposons de moyens financiers

au CNRS pour y contribuer ; ceci n'est donc pas un mince paradoxe ! Cela tient sans doute à l'histoire de l'ethnomusicologie de la France et à sa coupure avec l'Université.

Cette demande d'*habilitation à diriger des recherches* se situe par conséquent dans une certaine urgence, celle de former de nouveaux musicologues à l'enquête et à l'analyse. Je vais donc présenter, ci-après, les premiers développements, résultats et projets de ce programme que j'ai intitulé *Musilingue*. Mes approches — anthropologique et analytique — ayant évolué en 22 ans, peuvent être regroupées selon quatre axes :

les recueils de données dites de terrain : informations inédites et résultats empiriques ;

les techniques d'enquêtes : questionnaires, observation participante et analyses de contenus ;

l'approche morphologique : concepts, typologies et classements ;

le cadre théorique : hypothèses, modèles, références et inférences ;

Ce découpage artificiel et commode ne se présente pas ainsi dans la réalité car il est vrai qu'une dialectique s'instaure autour de ces paradigmes qui sont en interaction permanente. Il est un fait qu'une première expérience de terrain s'accompagne à la fois de satisfactions mais aussi de frustrations quant aux réelles possibilités de recherches et à leur intérêt. Elle suscite, par la suite, l'élaboration de choix nouveaux qui prendront corps, sans doute ailleurs, avec d'avantage de présupposés théoriques et méthodologiques.

Enfin, la transmission constante d'expériences, poursuivies par d'autres ethnomusicologues et ethnologues sur des terrains "exotiques", entraîne à notre insu

des remises en question et des désirs d'enquêtes sur des situations que l'on recherche davantage la seconde fois.

Les huit années de publications écrites depuis ma thèse de 1985 et jointes ici, ont par conséquent bénéficié graduellement d'avancées théoriques et de possibilités interdisciplinaires nouvelles. Ainsi peuvent s'expliquer mes orientations actuelles.

3. LA THÈSE :

**premier aboutissement pour une ouverture
à d'autres objets**

Chants de FÊTE du Westhoek français

étude des rites et des chants (1975-81)

Si la musique classique peut se suffire à elle-même, les autres musiques dont la musique de fête telle qu'elle a été observée ici en Flandre française (Westhoek 1975-82), sont davantage subordonnées à des fins socialement réglées. Système de représentation, la musique festive renvoie à autre chose qu'à elle-même, et d'abord, par exemple : — aux rapports spécifiques de sa production (sa transmission est plus orale qu'écrite, sa place dans les échanges entre personnes et communautés varie, ses modes d'exécution sont particuliers). Elle est, en outre, le fruit d'une idéologie et le reflet du politique. Dans cet ouvrage, tout en tenant compte de ce faisceau de contraintes, je mets plutôt l'accent sur la production imaginaire flamande de ces fêtes en valorisant ainsi une culture plurielle, franco-flamande. Cette ethnographie des fêtes de tradition flamande, qui est observation directe et mise en série de ses éléments, offre ainsi une source inédite d'informations sur les manifestations festives qu'elles soient rurales ou urbaines à propos d'une zone transitoire entre cultures germanique et romane.

Les faits de langue et de musique ont été recueillis *in situ*, d'une part au cours des carnivals des villes de Dunkerque, Cassel et Bailleul et, d'autre part, lors des fêtes calendaires de la Saint-Martin et de l'Épiphanie. Par ailleurs, une documentation orale et bibliographique a été analysée dans le but d'extraire la signification essentielle de plusieurs fêtes, tantôt saisonnières (organisées pour les moissons ou la cueillette du houblon), tantôt illustrant des rites de passage (mariages).

Temps et espace, confrontés à l'histoire de la fête, sont ici d'utiles repères à l'analyse structurale des ensembles symboliques et des oeuvres qu'ils contiennent. La musique tout comme le costume, la parole ou le sexe est parfois masquée ; elle peut alors devenir bruit et incohérence rythmique. Ce travestissement manifeste le désordre momentané de la société. Il est signe d'une affirmation identitaire (histoire locale et/ou régionale) qui passe par la vie collective d'angoisses comme la maladie ou la mort . La musique, seule ou par le biais de textes chantés, maintient ses

fonctions dans les rites festifs. Elle demeure l'agent dynamique essentiel, régulateur des réjouissances. Cependant, envisagée dans les types particuliers d'échanges musicaux et linguistiques entre Flamands et, compte tenu de l'emprise actuelle des institutions, elle semble avoir perdu de son efficacité. A l'image de la fête flamande, elle subsiste en se transformant au contact de la culture englobante occidentale.

La semi-professionnalisation de la musique impliquant l'introduction de systèmes savants d'écriture musicale a multiplié les références à la tradition musicale locale en propageant des normes plus strictes comme, par exemple, la forme du pot-pourri. Cette dernière, est devenue le véritable conservatoire des chants de tradition locale, qu'elle concentre selon une pensée similaire à celle qui régit l'alternance au sein d'une même fête de plusieurs autres, autrefois distinctes.

Ce volume préparait le classement et la hiérarchisation des éléments de la fête, puis, en donnant sa juste place aux usages de la musique, observés dans les processus de connaissance particuliers aux flamands, préparait aussi les futures analyses des formes poético-musicales. Il s'agissait donc d'engager, à plus long terme, un autre travail comparatif qui exigeait une approche interdisciplinaire. Lui seul pouvait mettre en évidence l'éventuel impact des mentalités sur les formes et sur les rites qui leur était et leur sont toujours associés.

4. PROBLÉMATIQUE

Pour l'analyse du processus d'élaboration des formes poético-musicales

Pour décrire le processus d'élaboration des formes poético-musicales, il fallait donc :

— les identifier davantage en augmentant la taille des corpus flamands c'est-à-dire, en recueillant mieux une documentation comparative portant sur toute la zone germanique (d'Allemagne occidentale à la Hollande) ;

— adapter les outils d'analyse de la musique et des textes de tradition orale aux répertoires chantés en France en tenant compte néanmoins de passages à l'écrit.

— et, compte tenu de la nature polysémique des chants ritualisés — dont les mêmes formes s'adaptent, fréquemment en Europe, à des situations textuelles et contextuelles très différentes —, il importait davantage de s'engager vers le repérage d'éléments d'un *style oral*, [selon le concept développé naguère par Marcel Jousse, 1924, (1974)], s'appuyant sur des systèmes implicites, que de rechercher un quelconque lien topique de la musique avec un rite particulier ou une catégorie sociale donnée. En fait il fallait plutôt mettre en relation les formes — ou certains de leurs éléments —, avec d'autres systèmes symboliques et dégager les causes déterminant leurs transformations. Pour cela il était donc nécessaire de multiplier les coopérations scientifiques afin de mieux décrire et comprendre les rôles respectifs et organiques de la langue et de la musique examinées dans leurs contextes rituels précis.

Les systèmes poético-musicaux que j'appréhende comme des formes symboliques inscrites dans des cadres particuliers d'échanges [cf. la tripartition sémiotique : C.-S. Peirce (1960), Morris(1938), J. Molino(1975), J.-J. Nattiez(1976, 1987)], sont étudiés à partir des significations que l'on peut déduire des représentations. Les significations sont mises en évidence par des méthodes d'approche qui relèvent soit de la *pragmatique* [cf. par ex. les *modèles d'inférence* dans les travaux de Dan

Sperber et Deirdre Wilson (1987)] : la pertinence des intentions, à partir d'indices, l'analyse des énoncés chantés et des procès d'énonciation, E. Benveniste (1966)] ; soit de l'*ethnolinguistique* (cf. *les modèles de référence* [Cf. F. Alvarez-Pereyre (1981), et J.-M.-C Thomas (1981) ; la métaphore étant référentielle, elle sera étudiée par ex. par cette discipline ou par la sémiotique, U. Ecco (1992). Le but, en définitive, étant d'évaluer les structures sémantiques et les modèles conceptuels contraignant les formes chantées.

Cependant la musique nous aide à prendre conscience que tout est loin d'être rationnel et logique. Je dirais que plus l'expression musicale se développe pour elle-même, plus il -semble y avoir perte de signification, le partage ne semblant plus ne pouvoir être codé que par des jeux de sonorités (musique du texte et mélodies) visant l'émotion ensemble, la "force" non mesurable de l'expression (concept psychologique). Comme nous le rappelle les travaux de John L. Austin (1962), les significations ne se limitent pas aux problèmes de référence et de vérité, les messages, en effet, englobent davantage d'intentions que de références, elles sont soumises au *Principe coopératif* ainsi défini par Paul Grice (1989).

La dialectique texte/mélodie relève, par ailleurs, d'une *mémoire motrice* dont la stabilité se mesure à l'aune des structures poético-musicales [cf. la proposition de Roger Bastide (1967 et suiv.) qui l'oppose à la *mémoire image* qui est celle des représentations]. Les analyses formelles sur la langue et la musique étant nécessairement inter-disciplinaires, elles recherchent des points de fusion théorique et méthodologique (cf. par ex., ceux sur le rythme qui s'inspirent de modèles théoriques structuralistes du LACITO de S. Arom, (1985 et 1992), et H. Rivière (1991 : 79-92). Ces recherches soulignent également des différences d'interprétation (cf. ci-dessous, l'usage limité du modèle phonologique en analyse musicale). En outre, ces travaux tiennent compte des avancées d'une linguistique de

la poétique (ethnopoétique, travaux sur la métrique de Benoît de Cornulier, (1989), d'Andy Arléo (1988-90), de Photini Panayi-Tulliez, (1991 : 93-114).

Au plan ethnologique, celui qui sous-tend la plupart des interprétations sur le changement social contemporain, on tient compte des travaux sur l'urbanisation globale du milieu rural, qui ont pour corollaire l'alphabétisation et la dissolution des communautés culturelles, l'adoption rapide de modèles issus de l'agora internationale et de nouveaux types de communication, enfin la prise de conscience d'identités régionales nouvelles à travers la musique et la danse (cf. n° 27).

Voilà autant de questions qui rejoignent les préoccupations de nombreux ethnologues, questions que je confronte avec d'autres chercheurs (cf. par ex. ma participation au bureau de l'Association Française des Anthropologues, au Laboratoire d'ethnologie de Paris V, et mes projets (cf. contrats association en cours avec l'URA 1022 de Rennes II. Actuellement, des contrats d'échange ont été obtenus : en 1992, CNRS/Communauté flamande, en 1994, CNRS/Université de Barcelone ...).

Quelles que soient les cultures considérées, la mise en correspondance des différents systèmes formels permet déjà d'affiner, d'une part, mes outils de modélisation et, d'autre part, de repérer quelques ensembles invariants fixant les modes d'organisation culturelle et/ou sociale.

Dans le même temps, et c'est là l'intérêt anthropologique essentiel de ces correspondances, je tente de montrer quels sont les processus de changement des systèmes et leurs combinaisons structurelles, en insistant sur leurs variations, en recherchant les éléments et, quand je le peux, les causes de leurs transformations.

Dès lors, le travail consiste à mettre en évidence les processus de variation culturelle et à cerner les seuils au-delà desquels on passe des variations aux

transformations, témoins de déséquilibres formels révélateurs de contextes plus ou moins perturbants.

Au de-là des intentions scientifiques et comme le souligne John Blacking :

Le but principal de l'ethnomusicologie, comme en fait celui de la théorie musicale en général, est la résolution du problème de la description (1977 b : 108).

Cependant cet auteur refusait l'usage de la linguistique en analyse musicale car, selon lui, le langage et la musique sont de nature trop différente. Mon point de vue est plus nuancé puisque je considère, avec Jean Molino et Jean Jacques Nattiez, que ce sont deux ensembles symboliques — distincts certes — mais qui possèdent une structuration qui, par bien des côtés, s'organise de la même manière. On peut alors s'inspirer de la *linguistique structurale* car, à mon sens, elle demeure la seule méthode qui ait vraiment permis d'augmenter la rigueur en Sciences Humaines.

5. MÉTHODOLOGIE :

De l'analyse de la musique de fête aux formes poético-musicales

1. Chants de fête du Westhoek français :

Le répertoire musical

Les chants de fête flamands, appréhendés au livre 1 dans leur forme symbolique, ont été situés, comparés et classés en tenant compte de leurs usages et de leurs fonctions dans les rites. C'est dans cet ordre qu'est présentée une transcription provisoire (littéraire et musicale) d'un répertoire de 190 chants, constituant un ensemble de données dont sont extraites les structures mélodico-rythmiques de base (systèmes scalaires et rythmiques).

Je propose ensuite une approche des répertoires selon un critère linguistique. C'est à la fois une introduction sociolinguistique aux langues des chants et un système phonologique provisoire de leur langue néerlandaise. Ces analyses successives aboutissent à la sélection pertinente des répertoires festifs laquelle renvoie à un fond culturel flamand de référence et, précisant l'objet, délimite, par hypothèse, un corpus musical flamand.

Le chant, tout comme le mythe analysé par Lévi Strauss, est défini ici par l'ensemble de ses versions. Ainsi, puisqu'il se compose de l'intégralité de ses variantes connues, son analyse les considère toutes au même titre. N'ayant plus à faire à l'unique mélodie d'un chant mais à un véritable système musical, il s'agit alors de distinguer, dans la musique, ce qui reste stable de ce qui varie. L'analyse, de type structural, se fonde ici sur la répétition d'éléments homologues du rythme ou du système de hauteurs. Distinguant alors les stéréotypes à structures fixes des archétypes musicaux (structures à variations mélodico-rythmiques), je précise, par la méthode de commutation et de distribution des éléments, quelles sont l'organisation et le fonctionnement de la musique, indépendamment d'un hypothétique signifié de la musique.

La persistance de la variation qui est l'un des caractères fondamentaux de la musique de tradition orale indique la subsistance, dans quelques cas, d'une dynamique dans les échanges festifs. Cependant, le plus souvent, les stéréotypes musicaux sont issus, à la fois, de la conjonction de types collectifs de production de la musique (chants et musiques d'harmonie), d'un état récessif de la pratique de la langue flamande et des parlers locaux en général, de la prise en charge institutionnelle des fêtes et de la musique.

Grâce aux coopérations avec d'autres spécialistes, la présentation et les analyses des chants qui, dans la thèse, était celles que je viens de résumer, ont pu être largement remaniées depuis 1985. Les pièces chantées font actuellement l'objet de publications séparées.

2. La méthode

2.1. *Le modèle phonologique*² — de description et d'explication — que l'ethnologue C. Lévi Strauss et son école mettent en œuvre peut se résumer ainsi :

— on passe de l'étude des phénomènes conscients (directement observables) à celle de leur infrastructure inconsciente.

— la base de l'analyse n'est pas constituée par des termes considérés comme des entités indépendantes, mais par les relations entre les termes qui forment système.

² La *phonologie* a pour objet le plan de l'expression des langues naturelles. Elle reconnaît deux sortes d'unités : les *phonèmes*, classes syntagmatiques obtenues par *commutation paradigmaticque*, et les *catégories phémiques* ou sémantiques qui précisent les relations d'opposition entre les phonèmes. Le *système phonologique* est une articulation de la forme de l'expression différente d'une langue à l'autre (voir Phonématique). On trouvera la correspondance avec les systèmes de sons de la musique (échelles, modes, tons) dont la spécificité culturelle peut être comparée à celle de la langue.

— la phonologie décrit des systèmes concrets et les corrélations selon lesquelles, à l'intérieur de chaque système, s'opposent les séries de termes.

— des lois générales sont induites ou logiquement déduites (M. Houis 1968 : 1420).

Au LACITO, les ethnomusicologues s'inspirent de la phonologie, comme technique d'analyse de la systématique musicale, en considérant — a priori et pour des raisons méthodologiques — qu'il n'existe pas de signifié musical conditionnant son organisation. Le principe de similarité ou d'équivalence nous sert à segmenter les unités et leurs groupements. Les propriétés distributionnelles des éléments sont réunies en classes paradigmatiques et la commutation permet d'effectuer dans un même paradigme, la substitution de termes différents, elle est aussi le principe de cette opération (cf. S. Arom, 1991 : 67/78).

2.2. Modélisation des formes chantées

Utilité de cette orientation

Il s'agit pour moi de quitter le domaine de l'échange mécanique des structures pour passer à l'usage sémantique, et donc d'éviter la recherche du sens d'un non-sens.

Désenclaver l'ethnomusicologie en l'associant systématiquement à d'autres spécialités, notamment l'ethnolinguistique, me semblait donc une nécessité. A cet égard le programme *Musilingue* apporte déjà des effets assez bénéfiques pour l'étude anthropologique des formes chantées (cf. mes premiers articles n° 16-18, 1990, 1992a et *Musilingue*, 1, 1991).

Modèle et chant

Mes constructions théoriques reflètent quelques aspects essentiels de cette forme. La traduction des structures en modèles permet de comparer leurs propriétés indépendamment des éléments qui la composent. Enfin pour qu'il y ait modélisation il faut qu'il y ait eu schématisation celle qui permet de ramener la complexité à des unités plus accessibles, ce qui a pour effet de donner une image au concept.

La valeur stratégique des niveaux d'analyse, comme le rappelle Lévi-Strauss, doit aussi concerner plusieurs formes, observées dans des sociétés différentes et appartenir à des types de phénomènes culturels et sociaux distincts. C'est pourquoi je compare mes corpus avec ceux de mes collègues (ethnomusicologues et ethnolinguistes) en les incitant parallèlement à présenter des travaux selon des critères assez proches (cf. art., n°19 et n° 23). Enfin, deux articles sont en préparation "Du jeu au chant, combinaisons structurelles et sens, répertoires enfantins d'Espagne" (avec J. Fribourg) puis "Sons du jeu, jeu de sons : la Saint-Martin en Flandre (à paraître en collab. avec H. Ryckeboer) dans l'ouvrage collectif que je dirige : *Musilingue II : Jeux chantés dans quelques traditions enfantines d'Europe*.

Schéma du chant³

Des éléments en interaction sont organisés en systèmes mélodiques, poétiques et linguistiques. Lorsque l'organisation dominante est la rythmique, on comprend qu'il puisse exister des interférences notables entre la forme "chant" et d'autres formes. Par exemple avec celles à répétition temporelle (comme les rites, les calendriers populaires, les nombres, le milieu écologique...) et parmi elles, celles à dominante gestuelle (danse, marche...).

³ On utilise le terme de *schéma* pour désigner la représentation d'un objet sémiotique réduit à ses propriétés essentielles.

Le chant ou poème musical se caractérise principalement par le rythme donc par le contraste :

- d'un système musical qui est alternance d'une pulsation — régulière ou non — de sons figurant dans un temps plus ou moins fini ;
- d'un système poétique qui est alternance des syllabes dans le temps.

Ces contrastes portent sur les paramètres suivants :

Le *Système musical* : hauteurs, durées, timbres, intensité (accents), strophes et refrains

Le *Système poétique* : Consonnes, Voyelles (CV), vers, strophes, refrains, durées, intensités.

Ces propriétés largement arbitraires et universelles se retrouvent donc quelle que soit la culture. En musique, l'intensité domine la durée tandis qu'en poétique les critères de mesure du vers peuvent changer d'une culture à une autre. Des habitudes fonctionnelles se créent ainsi que des "symboles de concentration", liés à l'affectif, E. Sapir, (1967), illustrant à chaque fois un style nouveau, marqué de culture et de social.

3. Méthode d'analyse et de présentation des mélodies

Concepts et méthodes pour l'Analyse musicale appliqués ici à un Corpus espagnol de chants enfantins (Janvier 1994)

J'envisage la musique à partir d'une transcription, effectuée d'oreille, d'enregistrements sonores et vidéographiques présentant notamment des variantes significatives pour plusieurs des pièces chantées qui forment ce corpus. Si j'admets que pour les hauteurs il puisse y avoir une certaine imprécision dans la notation sur portée, en raison non seulement du caractère non tempéré des productions mais aussi des fluctuations évidentes entre les diverses strophes mélodiques et entre plusieurs exécutions de chants pourtant émis collectivement, il n'en va pas de même pour le rythme car, si l'on compte bien, et si l'on repère les diverses accentuations, il est possible de rendre compte assez précisément des systèmes formés.

J'accepte l'utilisation de la croche comme unité rythmique minimale discrète mais je ne peux la lier à la syllabe comme le fait constamment C. Brăiloiu (1973). Il reconnaît d'ailleurs lui-même que celle-ci admet des valeurs plus brèves ou plus longues que la croche. Il s'agit pour moi de garder strictement un critère musical, ce qui donne l'avantage de ne pas confondre les phénomènes (musicaux et poétiques) et de distinguer une valeur longue du temps musical — découpé sur la pulsation de base — de son exécution courte sur une syllabe brève (croche). Cela autorise à ne pas parler de vers catalectiques pour ceux qui sont inférieurs à huit syllabes puisque la structure musicale valant huit croches ne correspond plus, dans ce cas, à l'idéal de huit syllabes. Ceci ne signifie pas que la structure valant huit croches n'existe pas, mais seulement qu'elle ne sera pas obligatoirement liée à huit syllabes. Cependant, comme nous le verrons, il n'est pas du tout prouvé que cette valeur cyclique musicale soit l'unité segmentale structurale et universelle ou "métrique de base" du chant enfantin. Je pense même que se fonder sur l'idée qu'un rythme est avant tout une relation de durée obtenue dans un cadre accentuel immuable n'est, sans doute, qu'un cas particulier qui risque d'induire l'analyste en erreur.

Ainsi que le rappelle justement Stephen M. Adams (1989 : 262), pour mémoriser à court terme la musique, on a besoin d'unités discrètes ; ces entités restreintes sont à la base de réalisations musicales qui nous apparaissent comme un continuum peu marqué. Distinguer avec Clarke (1987 : 23-43) entre une structure supportée par des éléments discrets et une expression que figure ce que l'on ressent comme "variation", semble pouvoir justifier de la double investigation que je propose c'est-à-dire celle qui repère :

1. les unités : notes (regroupées dans des systèmes d'échelles de sons non-hiérarchisés), possédant des valeurs rythmiques, démarquant une pulsation généralement régulière, en contraste de durée, et surtout d'intensités repérables par les différents types d'accents, structurels ou expressifs) ;
2. le groupement restreint en catégories d'*intervalles-noyaux*, en systèmes hiérarchisés (modes et tons), en cellules rythmiques reproductibles ;
3. la formation de structures et systèmes plus ou moins stables qui sont gouvernés ou non par des règles implicites (strophes, couplets, refrains) ;

Plus particulièrement, l'analyse du **rythme** doit donc prendre en compte les critères et les marques qui caractérisent celui-ci. Les critères que je retiendrai ici seront principalement, et par ordre de priorité pour la définition des unités, ceux du contraste entre les types d'intensités et les diverses durées. Le premier critère concerne l'*accentuation* c'est-à-dire l'ensemble des accents ou appuis les plus forts ou les marques principales de l'intensité constituant les bases de la structure rythmique ; il n'y a jamais dans ces chants d'accent facultatif ou irrégulier mais il peut exister parfois des accents expressifs. A l'inverse des propositions de C. Brăiloiu (1973) et de S. Arom (1992 : 195-207) qui, pour les chants de

transmission orale, préfèrent ne pas utiliser la mesure solfégique parce qu'elle détermine la place des temps forts et faibles⁴, je note cette mesure en présupposant l'accentuation classique. Cette dernière, en effet, épargnera la notation d'accents convenus. Cependant, tout comme le font les musiciens classiques, j'ajoute les accents supplémentaires nécessaires au dessus des notes ; notons que les accents peuvent structurer les cycles en raison de leur périodicité.

Le second critère est celui du temps linéaire. Il s'agit de noter les contrastes de durées entre les événements sonores (les notes longues = des noires, les brèves = des croches ou doubles croches) et de compter ceux-ci afin de déterminer la longueur des *cycles sonores*. Je préfère donc cette notion de *cycle* à celle de période parce qu'elle me semble beaucoup plus générale ; elle englobe, en effet, l'ensemble des phénomènes, y compris le retour périodique d'un laps de temps donné. Il ne s'agit pas à ce stade macropériodique de faire référence à une mesure temporelle et donc physique de la périodicité, qui peut être, en certains cas, une notion finie du temps (pas de retour sur elle-même). En outre ce dernier concept me semble aussi par trop imprécis en raison de son infini divisibilité. Le cycle est, par conséquent, le retour d'événements poético-musicaux selon une période stabilisée. Ces événements sont en rapport d'homologie. Il s'agit ici de conceptualiser la dynamique d'un ensemble constitué par les principaux matériaux du chant.

On est également en mesure de compter les pulsations délimitées par les éléments du cycle et d'obtenir une mesure du cycle que l'on appelle *métrique* musicale. Cette dernière se différencie de la métrique poétique qui se fonde sur le compte de syllabes, l'assonance, la rime etc. On voit ici que ce qui distingue ces deux métriques est la présence d'une pulsation isochrone spécifique à la musique.

⁴ A 2/4, le premier temps est fort, le second faible

A 3/4, le premier est fort, les deux autres faibles (cf. rythme de la valse) etc.

L'unité cyclique valant huit croches n'est qu'un exemple, parmi d'autres, sans doute extrêmement fréquent dans les traditions orales, d'un cycle réitérant un nombre fixe de pulsations et totalisant des formes de durées pourtant très variées à l'intérieur. Remarquons au passage que pour qu'il y ait cycle rythmique réitéré à l'identique, il faut, d'un point de vue perceptuel, que son schéma accentuel soit identique⁵(cas le plus fréquent) et/ou qu'un ensemble de durées semblables (rarement non accentuées) se reproduise.

Un cycle est relativement stable car il s'agit d'un ensemble comprenant :

- des figures de durées, formées du contraste entre des valeurs longues et brèves ou de pauses etc.;
- une série d'*accents* à place fixe (que leur position par rapport aux durées soit symétrique ou non). Dans ce cas le cycle sera fondé sur un *schéma accentuel* (voir ci-dessous) ;
- enfin, une *régularité ou une irrégularité de la répétition* de ces marques.

Voilà, me semble-t-il, ce qui permet de fonder le découpage d'un *cycle rythmique*. Ces quelques précisions étant données, nous verrons qu'elles clarifient et simplifient la présentation des structures rythmiques.

Définition des *catégories mélodiques* à partir de la notion de *schéma*

La notion de schéma musical pourrait correspondre à celle du schéma linguistique défini par L. Hjelmslev comme "substitut de la *langue* saussurienne"; dans ce cas, la forme (saussurienne) serait ainsi opposée à la substance.

⁵ Cf. travaux S. Arom, H. Rivière au LACITO.

Dichotomie schéma/usage : si le schéma est la combinatoire musicale ou l'ensemble des virtualités musicales d'une culture, l'usage est une notion plus restreinte car il est l'ensemble des combinaisons telles qu'elles sont effectivement produites.

1/Schéma de hauteurs

J'utilise cette notion pour caractériser la ligne des hauteurs d'une mélodie. Le *schéma des hauteurs* est fondé sur la combinaison des critères d'approche suivants où la notion de hiérarchie entre les sons, et donc celle de pivot, n'a pas cours :

1. Les intervalles franchis sont retenus entre deux sons accentués, ou encore entre un son accentué et celui qui le précède s'il est en position d'anacrouse. Ce critère n'est cependant pas exclusif, des intervalles entre des sons non accentués pouvant être retenus lorsque leur occurrence est jugée fréquente ;
2. Les intervalles débutent ou terminent un fragment ou une mélodie entière ;
3. Un son répété *recto tono* est considéré comme un palier, il est retenu dans le schéma ;
4. Un son délimitant le plus grand ambitus de la mélodie ne sera pas nécessairement retenu surtout s'il n'est pas en position d'attraction ;

Les sons principaux d'une mélodie donnée ou *bornes mélodiques* provisoires sont ainsi sélectionnés selon ces critères. Les signes diacritiques suivants seront utilisés pour rendre compte des différents usages de ces schémas et de toutes les réalisations possibles que l'on présentera en classes paradigmatiques, à l'intérieur d'un corpus donné :

— inscription sous forme de chiffres du ou des types d'intervalles franchis entre les bornes lorsqu'ils sont supérieurs à la seconde = par ex. ↯

- passage direct entre deux sons = sol \Rightarrow do
- passage par mouvement conjoint = si \Rightarrow la
- broderie =
- unisson répété recto tono = do \Rightarrow do
- note de passage = indiquée par le chiffre de l'intervalle franchi = $\Rightarrow 3 \Rightarrow$

On obtient ainsi des *noyaux mélodiques* fondés sur les schémas de hauteurs. Ce sont autant de bases, en nombre finalement très limité, qui figurent provisoirement une ligne mélodique.

2/ Schémas de rythme

De même, on aborde les paramètres de durée et d'accentuation en utilisant une information de première approximation, très schématique mais pertinente : le mètre de chaque chant est donné pour chaque cycle non encore analysé en compte de pulsations dont l'unité, la croche, est arbitrairement choisie. Les critères sont les suivants :

- Le comptage des pulsations et le repérage des cycles à répétition rythmique aident à la segmentation provisoire des grands fragments que l'on numérote à l'aide de grandes lettres : A, B, C, etc.; il s'agit là d'une combinaison de la métrique et des figures rythmiques.
- La prise en compte des schémas — réguliers ou non — d'accentuation est ici capitale à la compréhension du rythme lui même car elle aide au groupement d'unités rythmiques et à leur mise en réseau.

— L'observation de blocs de valeurs brèves (B) contrastant avec d'autres de valeurs longues (L) sera notée (BBLLLLL ou BLLB etc.). Elles correspondent respectivement à une tension (T = brève) et une détente (D = longue). Cette manière de faire précise l'approximatif, elle permet de postuler l'existence de *noyaux mélodiques* susceptibles d'être mis en position de *classe d'équivalence* au moment de l'analyse. Le repérage de surface des unités rythmiques concernées sera dans certains cas pertinent, dans d'autres les unités retenues ne figureront que des images provisoires.

Il résulte de la définition de ces deux schémas (de hauteur et de rythme) que lors de la description du processus mélodique, il devient possible de préciser quels sont les intervalles qui séparent chaque segment contenant des groupes cohérents.

Cette approche schématique, par séparation de critères, permet, parce qu'elle se limite aux propriétés essentielles, d'éviter de pousser trop loin l'analyse séparée de la musique (hauteurs, rythme) et de la poésie (métrique). Elle évite aussi d'insister sur des structures qui n'ont pas d'intérêt pour la compréhension structurale d'un chant. Tout ceci engage plus rapidement le repérage des groupements soit d'unités stables soit de variantes ; l'explication externe de phénomènes de substitution aide ainsi à distinguer plus vite les phénomènes d'ordre musical du poétique et elle engage les analyses sur des bases beaucoup plus solides.

Catégories fréquentes

De la sorte, un certain nombre de récurrences très restreintes ont pu être observées ; le détail de celles-ci constitue autant de paradigmes de variantes et peut être regroupé en "classes d'équivalence" (les chiffres représentent les hauteurs) :

1. Hauteurs

H1. 5/1

H2. 1/5

H3. successions conjointes

H4. alternance de deux sons

H5. répétition d'un son, recto tono

H6. franchissements indirects de quarts (H6a = 4^{te} ascendante, H6d : 4^{te} descendante)

H7. franchissements directs de quarts (H7a = 4^{te} ascendante, H7d : 4^{te} descendante)

H8. franchissements directs de quintes (H8a = 5^{te} ascendante, H8d = 5^{te} descendante)

H9. franchissements directs et indirects d'8^{ves}

2. Rythme

2.1. Cadres accentuels

Acc. 1. Découpe strictement binaire : un accent toutes les pulsations ;

Acc. 2. Alternance d'accents, un temps sur deux : la plus fréquente ;

Acc. 3. Alternance de groupes 1/2 et de 3/4 ;

Acc. 4. Alternance iambique/iambique anticipé (accent sur 2^e partie, brève précédant la longue accentuée et allongement de cette brève), peut aussi être interprété comme un retard de l'accent alterné ;

Acc. 5. Reproduction de formules accentuelles toutes faites d'un bout à l'autre de certains chants

2.2. Durées

Contraste longues et brèves

D.1. Groupes de longues opposées à groupes de brèves selon un principe quantitatif ;

D. 2. Groupes de brèves interrompues par une longue ;

D. 3. Ruptures longues dans la chaîne continue provoquant une contramétrie ;

D. 4. Autonomisation de formules : une longue deux brèves (dactyle) ou l'inverse ; reproduction répétitive de celles-ci ;

D. 5. Raccourcissements fréquents des valeurs longues même en fin de groupe ;

Les récurrences accentuelles et temporelles (durées) sont autant de valeurs focales qui se combinent pour former des systèmes structurés, donner des indices de la structuration de phrases, de pauses, de fins, etc.

Ce sont également autant de prédispositions archétypales qui peuvent aider à prévoir les mélodies. Véritables ensembles structurés de hauteurs ou de rythmes fixes le système garde néanmoins une souplesse de réalisation. Parfois ceux-ci peuvent se figer en stéréotypes mélodico-rythmiques (combinés ou non aux textes) et reproductibles en séquences modulées. Il arrive souvent qu'ils structurent ou fragmentent le vers en épanaphores ou en anaphores selon que les répétitions de mots ou de syntagmes sont situées à des places fixes ou non.

Expression mélodique

Liste des manières de variations obtenue à partir de catégories d'intervalles récurrents

(extrait des paradigmes d'équivalence)

(cf. Classe n°1= variation H1= 5/1)

ch.1. A.	saut de 4te asc. directe/palier/saut de 4te desc	directe ;
- 1.B.	broderie descendante sur sensible/ 4te desc.	directe ;
- 1.C.	4te indirecte par mouvement conjoint ;	
- 3.B.	3ce M asc./4te desc. directe/Palier ;	
- 6a. A et 7 A.	4te directe asc. / 4te desc. indirecte par 3ce	m. ;
- 6b.. A.	5te asc. directe/ Palier/2de desc. ;	
- 8.A.	4te asc. directe/ Palier/4te desc. directe/2de	asc./Palier
	;	
- 9a. A.	broderie sur 5te asc./4te desc. indirecte par	3ce min.
- 9b. A1 et 9a. B	palier 4te indirecte par mouvement conjoint	
- 9B. C..	double broderie/4te directe asc.	
- 9a. (finale)	5te desc. directe/4te asc.indirecte par mouve	ment
	conjoint	

Le processus de réalisation de ces archétypes est clairement fondé — pour la majorité des chants — sur des 4tes (les plus fréquentes et souvent en position de départ en ascendance, rarement indirectes), tandis que les chutes mélodiques se font le plus souvent sur des 4tes indirectes. On confirme ici la théorie de C. Brăiloiu (cf. 1973, *Sur une mélodie russe*) qui, dans la genèse de la mélodie, considère que la quarte est le point de départ ; une succession de deux, trois, quatre, cinq quartes, alternant avec des quintes en sens opposé, donnerait naissance à des formules

bitoniques, tritoniques, tétratoniques et pentatoniques, soit des gammes composées d'éléments strictement mélodiques.

Quelques paliers sont cependant possibles (recto-tono) mais, de fait, assez rares.

(Classe n°2, var. H2 = 1/5)

(Classe n° 3, var. H3 = mouvement conjoint)

(Classe n°4, var. H4 = alternance de sons)

(Classe n°5, var. H5, Recto-tono)

(Classe n°6, var. H6 = 4te indirectes par 3/2)

(Classe n°7, var. H7 = 4te directes)

(Classe n°8, var H8 = 5tes directes)

(Classe 9, var H9 = 8ves)

Ces réalisations variables forment le mouvement mélodique de base et se combinent à d'autres principes figurant dans les autres classes paradigmatiques. Les n° des classes figurent sur les transcriptions et sont résumés en un tableau qui permet de voir comment s'enchainent ces archétypes.

Interprétation du Jeu par rapport au rythme vocal

On observe trois types de concordances entre le rythme du corps correspondant à un jeu et le rythme vocal :

— En phase stricte : les frapements de mains tombent sur les temps quel que soit leur type (par dessus ou par dessous). Il n'y a donc aucun contraste qui puisse être généré par la relation entre le geste et la voix (cf. par exemple les n° 2 et 11).

— En semi-phase : cela signifie qu'il existe des frapements en communs avec certains points accentués par la voix :

1) avec le rythme musical comme par ex : les n° 1, 4 et 5, 9,

2) avec le rythme textuel comme par ex : les n° 5, 8, 12 (partie scandée)

Ou, au contraire, que l'on s'échappe du chant dans le n°4 tout en conservant le cycle.

Le nécessaire équilibre du corps oblige l'alternance entre les deux types de frappe et l'ensemble accentuel se trouve en outre en position partiellement contramétrique avec le système d'accentuation du chant.

Une telle description donne, dans le détail, la manière selon laquelle se structure mélodiquement de tels chants enfantins.

3. Modélisation⁶ du chant

Par conséquent, modéliser c'est donner une image des réalisations qui illustrent les traits schématisés ci-dessus. Les modèles sont donc des images figurant les chants réalisés tels que je les perçois, mais pouvant être confrontés aux représentations (catégories, classements) que les observés en ont.

⁶ Le modèle peut être considéré soit comme une forme idéale préexistante à toute réalisation plus ou moins parfaite, soit comme simulacre construit permettant de représenter un ensemble de phénomènes. C'est dans cette dernière acception que le terme de modèle est utilisé en *linguistique* et, plus généralement, en *sémiotique* où il désigne une construction abstraite et hypothétique, censée rendre compte d'un ensemble donné de faits sémiotiques (Greimas et Courtès, 1985).

Ceux que je produis tentent de regrouper l'essentiel des choix (le plus souvent inconscients) que se font les "producteurs de chants" à partir d'un potentiel humain universel que figurent les traits schématisés mais aussi d'une mémoire et du souvenir d'une ambiance riche en émotion.

4. Approche structurale des mélodies

Contrairement à la langue, la musique n'a, en elle-même, que très rarement de signification explicite, elle est une organisation structurée qui est un système sémiotique. Dans une perspective phonologique, je me suis limité par conséquent aux méthodes paradigmatiques et de distributivité car elles permettent de faire figurer dans l'espace des partitions, la réitération dans le temps d'éléments musicaux. Les rapports d'identité, de symétrie, d'homologie et d'opposition, ou les parallélismes que j'établis, engagent à ordonner, en fin d'analyse, l'ensemble des éléments.

Le modèle linguistique, partiellement appliqué à la musique, notamment pour décrire les propriétés que ces deux formes symboliques peuvent avoir en commun, trouve ici ses limites dans la séparation nette que l'analyse structurale implique entre syntaxe et sémantique. Par ailleurs, prise à la lettre, cette méthode empêche de voir les liaisons signifiantes que la musique entretient avec d'autres aspects des rites où elle est produite. Plus que le linguiste, il me faut donc relier les résultats de l'analyse aux autres éléments de la culture, ce qui aide à dégager plus finement les autres significations imposées de l'extérieur à la musique.

Il s'agit, non plus, d'apprécier la musique à la manière, trop holistique de l'anthropologue de la musique, mais, de façon plus limitée, de relier les structures et les procédés de représentation de la musique aux autres processus symboliques et sociaux.

5. Théories et méthode des études formelles

— A la suite des premiers sujets traités, seuls puis en commun, il importait d'ouvrir une perspective plus générale et de faire un premier point sur les travaux scientifiques existant sur le sujet. Il fallait mettre en perspective l'étude des chants à travers les concepts existant sur le langage poétique, sur la musique et ceux, déjà exprimés, sur les rapports texte/musique ou l'anthropologie (cf. les n° 16, 1990, et n° 18, 1992a et deux articles en cours de parution : n° 23 et 28).

— Le problème de l'identification des formes s'était posé car les premières analyses montraient toutes, sauf exceptions, qu'il n'existe pas vraiment de chants définitivement constitués (musique et textes fixes). Une discussion sur les genres des chants s'imposait, elle fut communiquée au Séminaire Européen d'Ethnomusicologie de Sienne en 1989 (cf. n° 21, 1993b).

6. APPORT DES PRINCIPALES OPÉRATIONS EFFECTUÉES

1. Etudes formelles

1.1. Le flamand

Cette langue n'étant plus écrite depuis trois siècles, le néerlandais septentrional ayant pris le pas sur le méridional, il était utile, pour faciliter les notations phonétiques des chants, de réaliser un système phonologique des textes chantés (Cf. l'article n°11, en collaboration avec les linguistes H. Ryckeboer et Luc Bouquiaux, 1986).

1.2. Le corpus présumé flamand

Il représente environ 120 chants et il a été examiné du point de vue le plus ethnique : celui des échelles musicales, c'est-à-dire des systèmes de hauteurs de sons employés dans cette région particulière. Mon analyse confirme celle que publiait pour la Belgique Paul Collaer (1974) : les chants vont du ditonique à l'hexatonique (en majorité) ; l'emprunt à la tonalité (majeure à sept sons) n'est pas absent, mais provient essentiellement de l'usage d'instruments de musique tempérés qui ont été introduits depuis le XIXe siècle (accordéons, instruments d'harmonies etc.) (Cf. n° 2, 1993a).

Dans une deuxième phase, d'ores et déjà entreprise, j'examinerai les caractéristiques rythmiques de ce corpus.

1.3. Rapports langue/Musique

En approfondissant la description d'un texte transmis par le chant depuis au moins trois siècles : *A la cour du palais*, dont les textes sont chantés sur plusieurs mélodies dans la région de Redon, j'ai décrit le fonctionnement de ces mélodies. Il s'agissait de dégager leurs unités, et leurs structures rythmico-mélodiques. En collaborant

avec Jeanine Fribourg, ethnolinguiste du LACITO, j'ai confronté les structures poétiques avec les structures musicales et déterminé le rôle effectif de chacune des composantes et leur interaction (Cf. n°17, 1991 : 187-231).

Également en collaboration avec J. Fribourg et d'autres spécialistes de littérature orale, un ouvrage collectif a été rédigé ; il montre la vie culturelle littéraire produite à la "Bogue", fête caractéristique de la région de Redon (Hte Bretagne). J'y destine les méthodes de l'ethnomusicologie et de l'analyse mélodique à un public élargi (cf. n°19, 1992b).

Les analyses de la métrique et du rythme poético-musical des chants de Flandre ou de Bretagne, des rapports du sémantique au métrique, du rythme de la langue au rythme des poésies chantées (organisation des durées et déplacements d'accents...), de la découpe des lignes mélodiques par rapports aux type d'alternances phoniques des vers (masculines et féminines), sont autant de corrélations qui nous éclairent sur les modes d'existence des formes et leur vie. Il s'agit soit de leurs variations ou soit de leurs transformations, en un mot, du style particulier à chaque communauté qui s'inscrit dans une histoire des formes liées aux croyances et aux mythes.

Enfin, un effort de réflexion plus théorique a permis de mieux orienter ces travaux qui visaient à montrer ces diverses variations et transformations de chants tout d'abord en synchronie puis en diachronie, sans prétendre pour autant pouvoir toujours donner une explication causale aux phénomènes décrits.

2. Changement culturel en Flandre et en Bretagne

2.1. Formes flamandes en synchronies

En comparant des synchronies différentes du Reuzelied, recueilli en 1976, au cours de la sortie des géants du carnaval de Cassel, dans les écoles de Belgique, ainsi

qu'au XIXe siècle (en tout, près de trente versions) puis, avec les nombreuses transcriptions d'une hymne chrétienne de type ambrosienne (Ve s.), j'ai pu établir :

- la parenté certaine de cette mélodie avec l'hymne chrétienne ;
- l'existence de marques — en évolution constante — de la rythmique, des modalités et des tonalités ;
- pour l'essentiel : découvrir le rôle de la répétition des mots et des danses en rond sur la structure mélodico-rythmique, les procédés rythmiques et mnémotechniques, les variations significatives des textes engendrant des modifications musicales. Ainsi, par cette étude, la permanence d'une mélodie a été montrée, des variations notables remarquées et corrélées avec certains aspects du rite. La première présentation de ce chant dans ma thèse, qui situait cet hymne flamand dans les ensembles symboliques de la fête, s'affine ici de manière significative.

Ce travail n'a pu voir le jour que par une étroite coopération avec un dialectologue du flamand de l'Université de Gand et la collaboration d'un musicologue médiéviste de Rennes (Cf. mes articles dans n° 1, 1991 : 27-34, 57-63, 97-145).

L'étude sur les poésies chantées de tradition orale a ensuite été élargie progressivement à la Bretagne.

2.2. Changement en Bretagne

A partir de nombreuses enquêtes ethnographiques allant dans des directions bien limitées et portant sur les chanteurs et musiciens bretons de festou-noz, d'hier et d'aujourd'hui, ceux issus d'une part d'anciennes traditions et, d'autre part du revival (1970 à nos jours), j'ai présenté un premier état de cette observation extensive dans une communication sur le changement et les réinterprétations qu'offre la musique bretonne d'aujourd'hui (cf. n° 27, Varsovie, 1988, Paris, 1993)

Le mode d'existence de la musique a ainsi été étudié à travers ses divers processus d'élaboration (créations et surtout recreations), ses aspects formels, les manières selon lesquelles on la représente, comment on la perçoit, comment tout change entraînant une évolution voir une transformation radicale des formes.

Plusieurs autres études ont été menées à leur terme, de type extensif et de plus en plus intensif — par une dialectique constante entre les éléments ethnographiques et les analyses musicales —, j'ai progressivement confronté la musique aux données linguistiques (langues et poétiques) afin de décrire divers modes de relations réciproques.

7. L'INTERPRÉTATION

1. L'Interdisciplinarité : ethnolinguistique et ethnomusicologie
2. Activité passée et projets au regard des théories actuelles

1. L'Interdisciplinarité

Ces différentes analyses étant à la fois d'ordre descriptif et interprétatif, les poésies chantées étant polymorphes et insuffisamment décrites, j'ai mis en place en 1989 le groupe de recherche *Musilingue*, pour bien montrer la volonté d'analyser de manière pluridisciplinaire les rapports langue/musique, — sous entendu dans leur contexte de vie, sociale et culturelle —, ce groupe a essentiellement pour fonction de multiplier les échanges sur ce sujet (points de vue théoriques, spécialités, titres de bibliographies, définition d'objet d'étude, recherche d'une terminologie commune etc. (cf. n° 31).

Cette collaboration a déjà permis de mieux positionner les aspects linguistiques des chants dans l'ensemble des répertoires recueillis en Flandre et en Bretagne. Dans le domaine ethnolinguistique, principalement, elle a abouti à la présentation concrète des principaux caractères des langues et à leur répartition géographique.

Plusieurs articles traitent de l'interdisciplinarité et servent de références méthodologiques et théoriques aux équipes nationales et internationales du réseau. Le dernier en date est présenté en coordination avec J. Fribourg (ethnolinguistique des chants) et P. Panayi (ethno-poétique des poésies orales chantées) Cf.n° 28.

Les points abordés sur ce thème de l'interdisciplinarité seront : (on trouvera les références bibliographiques en 8.1.) :

L'Oralité

Poésies chantées comme produits culturels

Multiplicité et confinement des recherches

Construction de l'objet : la notion de *Pertinence*

Il est à peu certain qu'un approfondissement des cultures orales nous amènerait, sinon à limiter la part des messages linguistiques, du moins à reconnaître l'intérêt et la valeur de messages transmis par des *signifiants affectivement motivés* et exprimables en termes dynamiques (Maurice Houis 1968 : 1419)

L'Oralité

Si l'on veut bien considérer avec les ethnolinguistes que l'oralité n'est pas une absence d'écriture, ni, comme je le montrerai, une simple *technique de communication*, il est un fait que son intérêt est souvent nié par le monde lettré actuel. A cause de cela mes efforts pour propager des méthodes de description peuvent présenter un certain intérêt. N'oublions pas que les médias d'aujourd'hui sont orales pas essence, et si elles sont responsables, pour le moment, d'un envahissement culturel, elles pourraient néanmoins, en étant mieux utilisées, servir les *identités culturelles de proximité* de communautés homogènes dites symboliques⁷, car elles sont de nature à résister à la culture mondiale englobante.

La prise en compte de l'oralité et particulièrement des *poésies chantées de tradition orale*, relève de méthodes très spécialisées qui sont encore pour le moins assez inégalement éprouvées. Elle sont mises en oeuvre dans le cadre d'approches historiques, folkloriques mais surtout ethnographiques dont il n'est nul besoin de

⁷ *Communauté symbolique* : concept proposé par François Caillat, 1977 : 17. Selon le sémiologue Jean Molino (in Alvarez-Péreyre, 1981 : 244) : " il s'agit d'un groupe qui constitue un champ de communication et d'interaction relativement défini, possédant des formes et des valeurs culturelles communes et se reconnaissant une identité propre, qui peut se fonder sur des caractères biologiques, historiques ou culturels, et s'exprime généralement par l'existence d'un nom et de traditions spécifiques. La communauté symbolique est donc définie à la fois objectivement et subjectivement".

Ethnosémiologie : "il existe des régularités comportementales (behaviorèmes) au sein de la communauté symbolique comme il existe des régularités linguistiques au sein de la communauté parlante et ce sont ces régularités qu'envisage l'ethnosémiologie. En ce sens, il est permis de parler d'idiolectes, de dialectes ou de langue culturelle autrement que de façon métaphorique" (cf. Pike et les sémiologues soviétiques).

montrer ici la valeur et l'intérêt. Cependant, si l'on doit encore rechercher plus de rigueur dans l'identification des systèmes et dans l'analyse de leur organisation ou la mise en relation de leur aspect avec la culture concernée, on devrait alors s'interroger sur la valeur documentaire des informations accompagnant les corpus chantés ainsi que sur nos méthodes d'investigation avant toute première interprétation culturelle. Les buts recherchés aujourd'hui en chantant ne sont en effet plus nécessairement ceux d'hier.

Par conséquent, le principal enjeu est d'abord le développement de méthodes susceptibles de nous faire mieux comprendre le fonctionnement des chants de tradition orale à travers l'ensemble des productions culturelles où l'on peut les observer.

Après un rapide bilan visant à rappeler la nature culturelle des poésies chantées de tradition orale, j'examinerai les intentions de recherche lisibles chez des ethnolinguistes, ethnomusicologues et métriciens, principalement français. Je tenterai ensuite de montrer comment je poursuis l'élaboration de mon objet d'étude. Je présenterai alors mes méthodes pour rapprocher les points de vue et aller, par le biais de coopérations interdisciplinaires, vers une interprétation plus large, c'est-à-dire véritablement culturelle, des problèmes à résoudre (je pense notamment à la prise en compte du rôle des changements de mentalités ou des fonctions sociales sur la transformation des chants).

Poésies chantées, produits culturels

Issues de la parole, les poésies chantées sont un genre particulier de la communication orale, aujourd'hui en nette déperdition en France. Appartenant à l'ensemble plus vaste de la *littérature orale* (contes, proverbes, anecdotes, comptines, slogan...), il occupe un secteur particulier dans cette littérature en raison de l'usage de mélodies. Les formes des mélodies populaires sont naturellement

concomitantes d'une parole en style métré qui est aussi employée largement en dehors du chant. *Langage poétique* générant la langue (cf. R. Jakobson, 1973 b), ses principales catégories sont les formes en *argot*, *les jeux enfantins*, *les slogans*, *les lamentations*, *les comptines*, *les proverbes*, *les chantefables*... Cependant, on préférera le considérer plus simplement comme un *langage codé* dont les rapports à la langue sont évidents mais qui comporte nombre d'écarts et de particularités. Son expression dépend — plus ou moins selon les usages — d'une structuration dynamique de type musical, c'est-à-dire d'une *structuration de l'intonation et du rythme* dont l'efficacité se sent plus qu'elle se démontre.

Analysant le langage par rapport à la culture le linguiste Maurice Houis constate que :

la permanence et la transmission d'une culture dépendent donc de la verbalisation de ses traits seulement dans une certaine mesure [...] la transmission de la culture trouve un moyen également sûr, voire plus efficace, par des schémas rythmiques, des structures mélodiques, des attitudes ostensibles et répondant fonctionnellement à des situations, des gestes vocaux aussi symboliques que les mots, mais profondément motivés par une personnalité de base et une sympathie spécifique au milieu social et naturel. Ces faits sont encore mal connus, ils se comprendront mieux à la lumière de l'ethnomusicologie et de la psychologie, dans le cadre d'une recherche sur les comportements envisagés moins comme des réponses à des situations externes, que comme un certain langage "esthétique", à la fois perception et mouvement (M. Houis, 1968 : 1418).

L'intérêt et la valeur du rythme, sa part dans l'expression linguistique et la culture, sont mis en valeur par quelques travaux récents effectués par des linguistes et poéticiens, sans relation aucune avec ceux des ethnomusicologues. Envisageons maintenant les poésies chantées comme des produits culturels :

Chants et chansons de France sont des formes qui appartiennent au vieux fond européen. Cependant ces genres sont, plus qu'ailleurs, en étroite corrélation avec

les productions écrites, une inter-action permanente — écrit/oral — s'étant instaurée depuis le Moyen-Age. D'anciennes couches historiques comme les *hymnes ambrosiennes*, le *grégorien*, les *chants de trouvères et de troubadours* sont encore lisibles... Si l'on considère les pièces qui ont été transcrites depuis deux siècles, celles que nous recueillons aujourd'hui portent les marques de pratiques rituelles sans doute très archaïques : *des incantations aux chants de travail ou aux quêtes*, elles transmettent efficacement d'anciennes histoires de vie (cf. tous les chants liés aux cycles calendaires, aux rites saisonniers, aux différents âges de la vie, aux événements historiques ou politiques, aux croyances), véhiculent des types de mentalités (cf. les chansons de divertissement, à thèmes multiples).

En bref, un lot appréciable de ces chants assume la pérennité d'une mémoire ancestrale, celles des croyances et des représentations qui existent sous formes de tropes, vécues affectivement : *synecdoques*, *métonymies*⁸, et *métaphores* en sont les principales figures. La *mémoire-motrice* en est le support physique et inconscient. Il s'agit bien du conservatoire précieux des valeurs naturelles et culturelles dont nous nous devons de prendre la mesure qui est d'ordre structural⁹.

L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté (H. Bergson)

Mes enquêtes en Bretagne montrent, par exemple, que les formes appartenant aux genres séculiers et religieux, ont été standardisées. On distingue ainsi trois catégories de chants bretons selon leurs fonctions primaires : les monodies chantées

⁸ *Synecdoques* = lien définitionnel d'un mot qui repose : sur une inclusion logique (l'espèce dans le genre) ou matérielle (la partie dans le tout).

Métonymie = lien de contiguïté objective du mot qui prend : la cause pour l'effet, l'effet pour la cause, le signe pour la chose signifiée, le contenant pour son contenu (ex : donne-moi une bière)

⁹ Il ne s'agit pas de diviser physiquement la mémoire mais de montrer deux secteurs de son activité que semble privilégier toute production chantée collective.

pour elles-mêmes, les marches et les danses. Les formes à *répons* sont encore les plus nombreuses, l'usage collectif n'ayant pas cessé, loin de là.

Il semble que de nos jours, et plus généralement, on ne puisse plus distinguer les genres qui se différencient davantage par leur style que par leurs formes (Cf. art. n° 21, 1993 b : 9 à 159 et Am Despringre, n° 21, 1993 b : 29-41). Le style apparaît mieux à l'observateur lorsque l'on a affaire à des usages possédant des formes identiques. En outre, la mélodie devient indépendante du texte à mesure que la musique instrumentale se développe tandis que, dans le même temps, les nouvelles productions chantées se raréfient.

Il ne s'agit plus, par conséquent, de classer l'inclassable, mais de dégager les fonctions de chaque genre — musicaux, poétiques et rituels —, afin d'obtenir, après analyses et dans chaque culture considérée, les principaux traits distinctifs opérant à trois niveaux : cognitifs, pragmatiques et expressifs. Pour connaître les concepts culturels qui régissent ces formes, elles-mêmes partie et produits de la culture, on se doit donc d'analyser concurremment les traits taxinomiques dont les principaux sont les contenus, les thèmes, les styles et les relations structurelles des éléments du langage poético-musical avec d'autres éléments comparables d'une culture donnée.

Recherches : multiplicité et confinement

A travers les pratiques de recherche ethnographique sur la musique, examinons maintenant les concepts mis en œuvre.

Si l'on considère le travail des quelques folkloristes ayant analysé les répertoires collectés en France, l'on peut, certes, constater que les genres littéraires ont été beaucoup mieux décrits que les genres musicaux. Dans cette première moitié du XXe s., se demandant ce qui de la musique ou du texte primait, le littéraire P.

... affirmait que c'était la musique tandis que le musicologue Henri Tiersot
 ee

Coirault affirmait que c'était la musique tandis que le musicologue Henri Tiersot prétendait le contraire... De la sorte, chacun désignait ses limites et le problème de la description globale des chants de France demeurait.

Les disciplines qui nous intéressent sont celles qui ont intégré la *dimension humaine* dans le champs de leurs préoccupations ou de leur théorisation (linguistique, musicologie et psychologie). Certains de leurs tenants ont tenté pour cela d'intégrer les points de vue et les méthodes de l'ethnologie. Réciproquement, l'ethnologie s'est, par exemple, servie de la linguistique structurale pour élever la discipline au rang de Science, donner plus de rigueur à une Science Humaine jusque là très impressionniste. Notons cependant que l'emploi immodéré de la métaphore musicale servait aussi à humaniser un discours par trop rationaliste, reliant ainsi sens et raison (Cf. L'œuvre de Claude Lévi Strauss).

Ces confrontations de l'ethnologie avec d'autres disciplines n'ont certes pas eu la même réciprocité car elles étaient de nature différente. L'ethnologue a en effet bénéficié de la linguistique pour mieux communiquer avec ses informateurs et mieux objectiver les faits de langue en rapport avec la société (cf. l'ethnolinguistique) puis, en prenant la phonologie pour modèle, l'a adaptée pour en tirer une technique d'analyse du texte mythique ou de la parenté. A l'inverse, le linguiste (de l'école Saussurienne) a souvent proclamé l'autonomie du fonctionnement de la langue par rapport à la société (tradition Hanslickienne, celle de Jakobson ou de Ruwet).

Le structuralisme, pris ici dans un sens étroit, insistait sur la cohérence de la systématique et sur la fonction des parties linguistiques dans leurs relations internes voire enfin, sur la coïncidence terme à terme et bi-univoque entre ses structures d'une part, et ses fonctions sociales ou culturelles, d'autre part (théories associationnistes). Cependant, le linguiste naturaliste G. Haudricourt (1968 : 288),

l'un des précurseurs de l'ethnolinguistique, fit remarquer qu'il y avait ambiguïté dans l'opposition trop tranchée entre langue et société. On passe en effet facilement "d'un point de vue strictement méthodologique qui affirme l'autonomie de la langue comme objet de science, à un point de vue ontologique qui pose la langue comme réalité discrète et rend incompréhensible sa réalisation dans la parole" (cf. M. Houis 1968 : 1401-2).

Quelques vingt ans plus tard on retrouve cette même dichotomie en ethnomusicologie française où l'étude du système musical (au niveau immanent) demeure encore minoritaire : le premier courant en date, le plus partagé, se développe aux *Musées de l'Homme* et à celui des *Arts et Traditions populaires* en opposition avec l'école allemande de *Musicologie comparée*. En insistant, avec juste raison, sur l'écueil des taxinomies musicologiques appliquées au fait musical de tradition orale, les chercheurs de ces institutions ont progressivement déplacé leur objet d'étude, cf. F. Caillat (1977 : 4 à 25), vers une approche holiste, c'est à dire une anthropologie de la musique qui ne prend plus la peine de décrire la musique elle-même, son environnement énonciatif étant considéré comme plus intéressant. Ceux-là sont tombés dans le piège de la sociologie (que redoutait déjà C. Brăiloiu). Simha Arom (Alvarez-Péreyre et Simha Arom : 1986 : 3 à 11) s'est inscrit en faux contre cette anthropologie-là, en préconisant en priorité l'étude de la *systematique musicale*. Cependant, en niant — dans la pratique plus que dans le discours — une quelconque influence de la société sur les systèmes qui, souvent, selon lui, s'autogènèrent, il a développé un fonctionnalisme ontologique à l'instar des fonctionnalistes praguois pour lesquels la fonction était précisément ce qui expliquait la forme...

Par conséquent, dans un cas comme dans l'autre, toute réelle interprétation culturelle de la musique semble compromise [Cf. aussi les critiques du sémiologue J.-J. Nattiez (1991 : 77-82) et celles de l'ethnomusicologue B. Lortat Jacob] :

l'ethnomusicologie est un art difficile [...] (elle) est par force et, peut-être à regret, une science plus "molle" que ce qu'Arom laisse supposer (1991 : 76).

John Blacking aurait pourtant pu faire école en France car voilà ce qu'il disait déjà dans les années 1970 :

Je ne puis accepter une analyse ethnomusicologique qui oublierait de souligner quelque homologie entre les structures d'un système musical, et les systèmes de raisonnement et d'organisation sociale de ceux qui produisent la musique ; ou une analyse anthropologique qui omettrait de tenir compte des structures musicales aussi bien que des attitudes des hommes envers elles et des usages qu'ils en font. (J. Blacking, 1977 : 58)

Depuis 1975, je propose de placer la musique, tout comme la langue, au sein d'un ensemble très large de communication, en tenant compte du global pour décrire le particulier.

L'ethnomusicologue est avant tout un musicien, analyste de la musique, et donc un musicologue qui se distingue du musicologue classique par ses méthodes. Il les élabore à partir d'observations directes de type ethnographique, enregistrant une information riche se rapportant aux comportements liés à la musique. Ses enregistrements sonores d'entretiens et de musiques sont ensuite classés afin d'en exprimer toute l'organisation, les écarts d'interprétation et donc l'"esprit". Cependant, ethnomusicologue il ne le serait pas encore vraiment s'il ne se donnait les moyens de situer et de comparer ses résultats par rapport à d'autres ensembles musicaux, culturels et sociaux, d'une même communauté symbolique ou de communautés proches. C'est en comparatiste qu'il est aussi anthropologue.

De prime abord on se rend compte que l'ethnomusicologie est déjà dans son principe une "discipline frontière"¹⁰. Elle a pour idéal de rendre effective une interdisciplinarité entre ethnologie et musicologie sans pour autant que cela soit son véritable but qui est ailleurs, nous le verrons.

Mais revenons un instant aux pratiques de l'ethnolinguistique qui inspirent l'ethnomusicologie. J.-M. Thomas, fondatrice du LACTO, préconise une dialectique entre une linguistique externe ou ethnologie des langues et une linguistique interne. Elle définit ainsi le domaine de l'ethnolinguistique comme l'optique :

qui envisage les interrelations entre les structures, le fonctionnement (réel ou idéal) du groupe et ceux de la langue dont il fait usage. [...]

sont ainsi donnés à titre d'exemples : les règles et procédures d'appropriation et de dépendance dans l'organisation sociale par rapport au système grammatical des marques de possession et de la détermination possessive de la langue. Ou encore la perception et l'interprétation de l'agencement du milieu naturel en relation avec sa formalisation dans la classification nominale (J.-M. C. Thomas, 1985 : 23)

Emilio Bonvini, directeur du Laboratoire de langues de l'Afrique de l'Ouest, précise :

Un des buts majeurs de l'ethnolinguistique serait donc, non seulement d'inventorier les différentes formes langagières d'un groupe particulier, d'en décrire l'organisation interne en tant qu'outils, mais aussi d'évaluer le degré de transfert d'expérience du groupe propre à une forme langagière donnée [...]. La culture, [...] loin d'être un contexte du langage, [...] constitue le contenu même de ce qui est véhiculé

¹⁰ Comme l'ethnolinguistique qualifiée ainsi par J. Molino (in J.-M. C. Thomas, 1985 : 31)

(E. Bonvini 1981 : 141).

C'est donc dans cette perspective que certains ethnolinguistes ont parfois intégré les textes de poésies chantées de tradition orale. Ces études prennent en compte l'ensemble des formes de la littérature orale et se rapportent par ex. à la représentation de la femme (cf. les thèmes de la malmariée, de l'amour, du mariage...), aux coutumes, à l'histoire événementielle. Les contenus sémantico-référentiels sont analysés et directement mis en correspondance avec la forme, sans encore inclure les études sur le rythme qui auraient nécessité une plus large coopération avec d'autres ethnomusicologues.

Des travaux sur la métrique des poésies médiévales et sur celles du XIXe siècle sont par ailleurs réalisés dans une perspective linguistique, mais les poésies orales ne sont que très rarement traitées (cf. la thèse récente de Photini Panayi), exception faite des comptines (cf. A. Arléo et B. Flamand, 1988, 1990).

Sur le territoire français comme ailleurs, l'ethnomusicologie française a surtout développé des travaux sur les instruments de musique. Ainsi leur nombre dépasse de loin ceux des chants qui sont pourtant davantage enregistrés depuis l'invention du cylindre et du disque... Le réseau *Musilingue* que je coordonne, associe depuis 1989 et de manière plus systématique quelques ethnolinguistes à des ethnomusicologues. Bien entendu, les travaux théoriques antérieurs de C. Brăiloiu qui ont porté notamment sur le chant roumain, demeurent à ce jour et pour tous ceux qui n'analysent pas assez les formes, un modèle trop peu critiqué, à suivre presque aveuglément.

Les formes poético-musicales, souvent traversées par les disciplines, sont en fait presque toujours négligées en tant que telles. Il s'en suit que les outils d'analyse élaborés spécifiquement sont rares. Si la recherche anthropologique demeure en échec pour la compréhension des chants, celle qui décrit la systématique musicale

sans systématiser la poétique, en refusant la perspective globale, demeure prisonnière du point de vue ontologique dénoncé plus haut. Les deux grands courant ethnomusicologiques se concurrençant inutilement n'aident donc pas suffisamment à l'avancement de cette recherche.

Construction de l'objet, la notion de Pertinence

Pour qu'une information soit pertinente, il faut qu'elle ait des effets contextuels. Nous soutiendrons aussi que [...] plus les effets contextuels sont grands, plus grande est la pertinence (Dan Sperber, D. Wilson, 1989 : 182)

Je prendrai avec cet auteur, le sens commun et non linguistique de *pertinence*. Toute étude de cette catégorie de chant doit, rappelons-le, être fondée sur une documentation originale, réunie aujourd'hui. Je possède de la sorte un accès direct et renouvelable à volonté, aux enquêtés, informateurs et chanteurs. Dans ces conditions, toute construction d'*objets d'analyse* sera tout d'abord située synchroniquement et ainsi, ce n'est que dans un second temps que l'on intégrera les documents collectés par d'autres ; en premier lieu ceux qui ont été enregistrés et non transcrits, puis tous les autres, l'ensemble pouvant fournir une documentation comparative inestimable notamment pour l'évaluation des changements. Classement et comparatisme, comme le souligne D. Sperber, sont ainsi les deux conditions indispensables à la pertinence d'une analyse rigoureuse.

Grâce aux progrès de l'enregistrement et de l'information, aujourd'hui, il ne s'agit plus de transcrire intuitivement la réalisation "typique" d'une mélodie mais de prendre en compte l'ensemble de la musique produite accompagnée de ses textes littéraires et d'élaborer d'autres typologies. Je rassemble non seulement les textes d'une interprétation mais également ceux de plusieurs autres, les variantes, dont le nombre peut dépendre des possibilités de l'enquête et changer selon les dimensions prises par les variations qui apparaissent à l'intérieur de chacune d'elles.