

Cette démarche qui tente d'évaluer la nature des chants oraux, est devenue le préalable indispensable à toute analyse, elle semble pouvoir renforcer la spécificité de l'ethnomusicologie. En cela, elle se distingue sensiblement de celle que l'on pratique pour l'analyse des œuvres écrites. Ces dernières, rendues "savantes" parce que créées pour elles-mêmes et développées par l'écriture, s'offrent souvent à nous sans leur contexte d'émission.

Situation comparée

<u>Poésies chantées de tradition orale</u>	<u>Poésies chantées écrites</u>
1. Processus l'œuvre orale n'est pas close	1. L'œuvre écrite est close
2. L'oeuvre orale est perçue dans sa vie même c'est-à-dire dans une perspective dynamique	2. L'œuvre écrite est souvent coupée de son contexte
3. Sa transcription n'est pas donnée, elle est descriptive	3. Sa transcription écrite est donnée, elle est prescriptive

4. La hiérarchie de ses éléments peut être établie sur la base de logiques symboliques de la culture

5. Doit s'appréhender à partir de larges corpus rendant compte de régularités, d'équilibres et de déséquilibres formels

6. Sa production est issue d'une chaîne humaine, certaines strates sont visibles, sans datation

7. Possède plusieurs acceptions dont l'observateur devra évaluer la pertinence :
— perçues comme moyen fonctionnel dans les rites

— non perçue comme forme musicale mais comme texte par ex. :
chantefables, lamentations

4. L'immanence de l'œuvre rend difficile sa mise en relation avec l'externe

5. Une œuvre peut suffire à l'analyse de comparaisons de la forme

6. Sa production est plus individuelle elle est historiquement marquée elle semble issue ou va en l'encontre de courants esthétiques

7. Elle est parfois fonctionnelle

— objet esthétique central et développements esthétiques recherchés pour eux-mêmes

— voulue dans un but de divertissement esthétique.

Dans ces conditions, les poésies chantées orales ne peuvent pas toujours être considérées comme les faces signifiantes de signes symboliques. Leur signification fait appel, comme nous l'avons sommairement mentionné, à plusieurs secteurs de la mémoire : à la fois mémoire liée à la motricité (structuration biologique et culturelle de la perception des sons et de leur organisation temporelle), et mémoire de représentations mentales (issue de l'apprentissage du milieu, modèles culturels plus particulièrement linguistiques et musicaux).

En conséquence il semble nécessaire d'estimer, cas par cas, l'élément qui domine culturellement cette forme : on observe par ex. que dans certaines configurations, ni la musique ni le texte n'ont vraiment d'importance aux yeux des utilisateurs puisque ces éléments, semblent interchangeable à l'intérieur d'un même rite. Cependant, selon les circonstances, chant est le le texte, la mélodie étant négligée ; inversement, la musique domine et figure le chant (dans les chants à danser, les comptines). A partir de ce constat, on isolera l'élément structurant de la forme puis on repérera les liaisons fonctionnelles des systèmes. Le problème le plus délicat restant d'isoler intuitivement le ou les paramètres semblant *structurer* le chant. On aura à choisir entre le rythme, la ligne mélodique et le texte poétique. Le rapport au corps (marche, danse...), c'est-à-dire au biologique, sera constamment à envisager. Enfin, on tentera de voir s'il existe une extension géographique de la structure ou des formes employées.

Cette construction de l'objet qui est nécessairement pluridisciplinaire peut se réaliser dans le cadre de la théorie sémiotique¹¹ (cf. par exemple, la tripartition

¹¹ La sémiotique selon A.-J. Greimas et J. Courtès (1979, 985) est un postulat fondamental qui présuppose la réciprocité d'un signifiant et d'un signifié. C'est un ensemble signifiant que l'on soupçonne, à titre d'hypothèse, de posséder une organisation, une articulation interne autonome (cf. Saussure). Dans la perspective de Hjelmslev, c'est un réseau de relations hiérarchiquement organisé, doté d'un double mode d'existence : *paradigmatique* (vertical) et *syntagmatique* (horizontal) et donc saisissable respectivement comme *système* et

sémiotique de J. Molino et J.-J Nattiez) que je résume ci-dessous en la distinguant de celle de la communication¹².

TRIPARTITION

Il ne s'agit pas d'une théorie de la communication mais de celle du symbolique dont l'objet renvoie à un signe par l'intermédiaire d'une chaîne infinie d'interprétants. Le triangle sémiotique a été présenté pour la première fois par Peirce et on le comprendra mieux à travers l'exposé de la tripartition de Molino.

Jean Molino distingue trois dimensions qui reflètent la dimension symbolique que j'applique ici au chant.

Si l'on considère que l'on produit une oeuvre que l'on peut entendre ceci peut se traduire théoriquement par un premier niveau, celui de la production, du faire ou poïétique, le second étant celui de l'oeuvre examinée en tant que système formel, le troisième, celui de sa perception.

Toute oeuvre dotée d'empiricité et de réalité est le produit d'un faire, d'un travail. Par poïétique, Gilson entend la détermination des conditions de possibilités de création du travail de l'artiste (producteur ou artisan). Il distingue trois moments :

1. Délimitation de ce qu'il y a lieu de faire pour produire l'objet.
2. Opération sur la matière extérieure.
3. Production de l'oeuvre.

comme *procès sémiotiques* et pourvu d'au moins deux plans d'articulation : expression et contenu dont la réunion constitue la *sémiosis*.

Ceci étant un processus, on distingue l'objet de l'analyse c'est-à-dire les faits poétiques de la poétique d'une oeuvre qui est l'analyse elle-même. Cette théorie de Molino modifie radicalement le schéma classique de la communication :

Emetteur —→ Message —→ Récepteur

qui devient :

(processus poétique)

(processus esthétique)

Emetteur —→ Trace ← —→ Récepteur

Où J.-J. Nattiez (1987), constate que les processus poétiques et esthétiques sont observables à la fois en dehors et dans la "Trace" ou "oeuvre" que l'on neutralise momentanément.

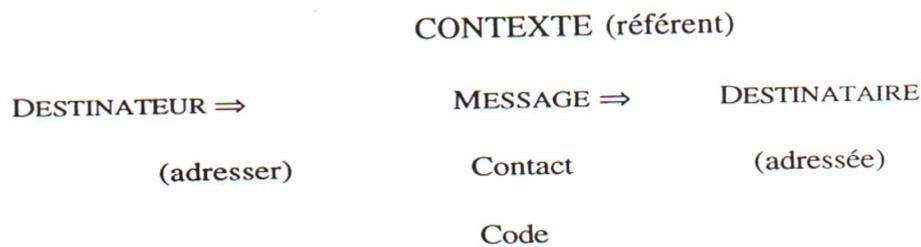
Cette théorie implique

- a) qu'une forme symbolique (un poème, un film, une symphonie etc.) n'est pas l'intermédiaire d'un processus de "communication" qui transmettrait à une audience des significations intentionnées par un auteur ;
- b) qu'elle est le résultat d'un *processus* complexe de création (le Poétique) qui concerne tout autant la forme que le contenu de l'oeuvre, la sémiologie ;

¹² Ces extraits concentrent des passages essentiels de J.-J. Nattiez (1987)

c) qu'elle est enfin le point de départ d'un processus complexe (le processus esthétique) de réception qui reconstruit le message. Enfin, les processus poïétiques et esthétiques ne se correspondent pas nécessairement, le poïétique peut ne pas laisser de trace dans la forme symbolique elle-même et, s'il en laisse, la trace en question peut ne pas être perçue.

La théorie de Molino n'est pas une négation de la communication. C'est une théorie du fonctionnement symbolique qui considère que la communication n'est qu'un cas particulier des divers modes d'échange, *une* des conséquences possibles des processus de symbolisation. Elle est également un progrès par rapport au célèbre schéma de R. Jakobson (1963 : 353) :



Code et communication sont les deux mots clés, car c'est bien le code commun au *Destinateur* et au *Destinataire* (la différence n'étant admise que comme exception) qui permet la communication. Ce schéma justifie le structuralisme du Langage et de la poésie mais l'on perçoit mieux que cette position se limite à l'étude des structures

immanentes de la langue et des textes puisqu'il n'y a pas ici de divergence entre émetteur et récepteur, ce qui rappelle ce structuralisme étroit dont j'ai parlé¹³.

¹³ [J'ai tenté une approche sémiotique d'un chant lors de ma communication de Valencia (Despringre, n° 20, 1992 c: 25-36).

2. Activité passée et projets au regard des théories actuelles

Signification et musique

Connotations et inférences de la musique examinées dans les cultures à transmission orale

Avec le langage, parallèlement ou au delà, quelle place peut tenir la musique dans la *dimension institutionnelle de la signification* ?

Mes recherches actuelles portent sur le caractère institutionnel de la relation de représentation de la musique entre les formes produites et leurs modèles, qu'ils soient internes ou externes au système musical. C'est l'aboutissement d'observations qui ont porté sur trois aires géo-culturelles de la France.

Mon hypothèse est qu'il existe un double conditionnement des formes musicales populaires que l'on peut observer dans les processus d'échange symbolique :

— 1. par les productions individuelles et collectives, dialoguées ou non, impliquant une double altérité, le sujet pour l'autre et l'autre dans le champ social, porteur de formes de symboles et de représentations de l'appartenance sociale (types d'émissions vocales, types d'instruments, manières de rythmer ou de prendre des intonations par exemple, habitudes expressives, structurations d'organisations vocales ou instrumentales et formelles etc.).

— 2. par la situation de production de ces formes. Il ne s'agit pas seulement de décrire des œuvres et des symboles de représentation mais aussi de rendre objectives et conscientes à la fois les savoirs communs qu'elles véhiculent et les affects que la musique suscite afin d'interpréter au mieux les styles musicaux d'une tradition donnée.

Distinguer enfin entre signification/communication, la communication étant souvent possible sans qu'il y ait une signification voulue.

Modèles théoriques

Mon bilan et mes projets sont présentés ici respectivement à la lumière de deux modèles théoriques :

— 1. le *modèle du code* : en vigueur depuis Saint Augustin, a été largement développé en linguistique puis en sémiologie. Les connotations sont par conséquent prises dans le sens donné habituellement en linguistique : ce sont les différents sens qui s'ajoutent au sens commun d'une phrase codée, on pourrait dire aussi sous l'influence de la situation et du contexte¹⁴.

— 2. le modèle psychologique de l'*inférence* se fonde sur les indices permettant d'induire les intentions du locuteur : on passe de la représentation sémantique à la pensée communiquée non par un surcroît de codage mais au moyen d'inférences¹⁵.

¹⁴ Le *modèle du code* et sa généralisation [D. Sperber p. 19-20 citant Tzvetan Todorov (1977)] : la conception *sémiologique* de la communication (Saussure) ou la conception *sémiotique* de Peirce sont une généralisation du modèle du code à toutes les formes de communication.

[...] Selon cette conception, les systèmes de signes gouverneraient non seulement la communication verbale ordinaire, mais aussi l'effet poétique des tropes, la communication gestuelle, les symboles et les rites religieux ainsi que l'interprétation des textes sacrés.

Selon cette conception, toute communication présuppose un système de signes et la tâche du sémioticien est de reconstruire le système.

Sperber rompt avec cette généralisation du modèle : réussite institutionnelle, échec intellectuel et théorique ... l'hypothèse selon laquelle tous les systèmes de signes devraient avoir des propriétés semblables est devenu indéfendable.

¹⁵ Le *modèle inférentiel* : est défini comme un processus de reconnaissance des intentions du locuteur. Au delà du générativisme qui met en relation la sémantique et la structure de la phrase, il s'agit de prendre en compte l'énoncé (qui comprend le moment, le lieu de l'énonciation, l'identité du locuteur ou ses intentions).

En bref, le processus inférentiel a pour point de départ un ensemble de prémisses et pour aboutissement un ensemble de conclusions qui sont logiquement impliquées ou, au moins justifiées par les prémisses. Un

Par hypothèse je poserai la question de savoir si ces deux modèles s'opposent ou s'ils peuvent se combiner, notamment dans le cas de la musique.

Connotations de la musique

Pour J-J. Nattiez (1975 : 50) les connotations de la musique sont *les manières dont la musique devient un fait symbolique pour ses utilisateurs.*

Mon itinéraire ethnomusical fixera les idées puisque depuis 1970 j'ai pris successivement plusieurs options qui m'ont fait traverser les deux principaux courants théoriques de l'ethnomusicologie française qui se sont malencontreusement opposés dans notre discipline.

- 1. L'un insiste davantage sur le contexte de production de la musique, sur les usages et les fonctions de celle-ci que sur les formes qu'elle présente (Musées de l'Homme et Musée National des Arts et Traditions Populaires)
- 2. L'autre s'appuie sur les formes musicales qui sont examinées comme un code que l'on valorise en minimisant l'influence du contexte de la production musicale sur les formes et structures musicales proprement dites (Ecole S. Arom. au LACITO). L'orientation bio-acoustique et cognitive actuelle de ces travaux découle naturellement de cette orientation.

processus de décodage a pour point de départ un signal et pour aboutissement la reconstruction du message associé au signal par le code sous-jacent.(Dan Sperber et Wilson 1989 : 27)

La question que je pose alors à mes prédécesseurs est la suivante : comment mieux interpréter culturellement les résultats de l'analyse des systèmes musicaux, quels concepts peuvent aider à relier l'univers d'une mémoire motrice — dépendante des mouvements du corps —, à celle d'une image des formes ou représentations sonores qui relèvent d'un imaginaire provenant de représentations particulières du monde et de passions de l'âme ?

Pour se faire, ne faut-il pas revenir concrètement à la réalité (même si elle est complexe), celle qui me semble évidemment fonder la question de l'existence d'une dialectique dans la relation entre les formes musicales produites, qui ne peuvent être envisagées comme des formes pures (Cf. J. Molino, 1975), et leurs conditions de production et de réinterprétation successive ?

Il me paraît intéressant d'envisager à la fois la forme mémorisée et son contexte, dans une perspective de développement et dans des situations de production limitées mais comparables d'une culture à l'autre. Cette perspective de recherche ne semble pas déraisonnable et me paraît plus satisfaisante — pour l'étude du sens produit — que le survol globalisant de l'anthropologie musicale des années 1960 à nos jours (par ex. A.-P. Merriam (1967), B. Nettl (1964), G. Rouget (1961-68), B. Lortat Jacob (1987)).

Le problème est que si même cette dialectique forme/contexte est présente dans l'esprit de tous les ethnomusicologues, les réponses qu'ils lui donnent actuellement attestent soit d'un manque de méthode, soit de fondements théoriques vagues. L'examen concret de mon parcours va me permettre de mieux concrétiser ce que j'avance.

Situation reproduite pour le Haut Jura (1970-74), enquête sur la mémoire musicale de cinq villages.

Tandis que je décrivais minutieusement les conditionnements de la musique : langue, culture orale et écriture, activités professionnelles favorisantes, lieux privilégiés de l'exercices d'agents de la musique, en considérant les chanteurs et musiciens comme les médiateurs privilégiés de la communication pastorale, entre les vallées du canton des Bouchoux près de Saint Claude, je pouvais également reproduire ce qui m'avait été dit de la sociabilité spécifiquement montagnarde (mariages, charivaris de veufs, conscription). A cette époque, l'analyse des formes transmises oralement se limitait à constater leur historicité (étaient-elles comparables aux contenus des éditions des folkloristes ?) et une permanence plus forte que les répertoires introduits sur feuilles volantes durant trente ans. La comparaison régionale et statistique des textes et des musiques me permettait d'attester l'existence réelle de références issues d'anciennes traditions, transmises de manière exclusivement orale. La co-existence de ces répertoires peu nombreux avec une cohorte de chansons de colportage marquait bien le clivage entre une ancienne société vivant en autarcie et l'avancée contemporaine de celle-ci vers une société de consommation y compris musicale.

La déchirure tout d'abord du tissu social vers la mécanisation de l'ensemble de notre société, avait engendré la fragmentation des tâches et leur spécialisation (par exemple : évolution du métier local des lapidaires vers de petites entreprises et amoindrissement de l'apport créatif individuel qui était souvent en relation avec la création musicale).

Prenant conscience de la perte qualitative qu'entraînait cette situation, je me rendais compte qu'aucune consommation quantitative de chansons ne pouvait cependant réduire une mémoire affectivement vécue en conservant des formes maintes fois répétées. Les conditions antérieures d'une véritable compétence esthétique semblaient se tarir ainsi que les manières de se dire les choses ; cette musicalité

A l'aide de la pierre et de la couleur, on peut reproduire les formes des objets les plus variés tels qu'ils existent dans la réalité ; avec les sons, c'est impossible (rééd. 1979 : 322).

Elle est aussi parfois un *icon* figurant des bruits ou des sons du monde tout comme certains mots d'une langue.

Dans notre expérience Haut-Juracienne, la musique se présentait davantage comme *image symbolique*, en dépendance avec la langue, autre système de signes. Elle entretenait des relations arbitraires avec des systèmes rythmiques de danses, avec les représentations poétiques et métaphoriques du monde féminin et de l'amour dont les liens avec la forme ne m'apparaissaient pas alors très clairement. Aujourd'hui avec les quelques clés du code poético-musical que nous avons mis collectivement à jour, l'étude de l'évolution de ces formes et de leur style m'apparaît tout à fait envisageable, à condition toutefois de la relier à l'histoire des mythes et à l'esprit qui gouverne la culture.

Musique de fêtes dans le Westhoek français (1975-85)

Sautant l'étape sémiologique néanmoins prestigieuse de Greimas à Barthes, je me trouvais plus à l'aise dans la théorie *sémiotique* de Peirce. J'éprouvais également un grand intérêt pour les travaux du psychologue G. Durand, spécialiste de l'imaginaire (1973) dont je retenais notamment cette idée que :

Bien loin d'être sémiologie dans laquelle le sens ou la matière est dissociée de la forme, l'image symbolique est sémantique : c'est-à-dire que sa syntaxe ne se sépare pas de son contenu, de son message.

La musique envisagée comme système symbolique (*semiosis*) est un concept qui ne prend sens que parce qu'elle se trouve dans une constellation de situations aussi variées les unes que les autres. Les carnivals et leurs rites multiples, les fêtes calendaires de la Saint-Martin ou des douze jours, les fêtes agraires saisonnières,

celle d'une vie d'homme dans sa communauté, sont autant d'occasions de chanter ou de jouer de la musique. Dans toutes ces situations, les chants ne sont pas émis dans un but de divertissement, mais semblent plutôt s'être intégrés plus ou moins nettement aux rites eux-mêmes. L'étude de la musique nous renvoie donc aux principaux domaines d'expériences humaines bien circonstanciées. Il importe, par conséquent, de reconnaître la nature sémantique des chants dans chacun des rites où ils ont été observés, d'en montrer les propriétés afin d'en apprécier l'intensité voire l'efficacité pour rendre compte enfin de leur situation culturelle, notamment en distinguant les faits de langue et de musique. (A-M Despringre, 1993 : 131)

L'observation sur la récurrence des pièces musicales et sur leurs correspondances avec d'autres ensembles symboliques (rites, textes des chants...), la hiérarchisation des différents ensembles musicaux et rituels observés à des moments et en des lieux communs, tout ceci a permis de mieux dégager les intentions. On peut les regrouper en grands axes (paradigmes) : les éléments de l'appartenance sociale, le rôle des institutions (municipalités et associations), la représentation collective des angoisses. Le conditionnement social et culturel de la musique a par exemple permis d'interpréter l'existence de formes musicales exactement bâties sur le modèle d'organisations issues d'autres ensembles symboliques et d'organisations consciente et collective d'une mémoire défaillante.

Les formes musicales présentées en séries sont alors mises en relation avec les différents rites, elles laissent apparaître le fait suivant :

Les flamands se réfèrent aux modèles musicaux de leur environnement culturel immédiat ainsi ils laissent place aux emprunts de musique tandis qu'à l'inverse, ils créent de nouveaux textes autochtones. Par ailleurs, il a été possible d'établir le référent généralement partagé des systèmes de hauteur de sons et celui du rythme est en cours. Enfin, de mêmes mélodies sont, tout comme ailleurs, utilisées pour servir des rites différents, qu'ils soient profanes ou sacrés.

Ainsi, ce qui était important semblait être la subsistance d'une transmission orale mémorisée ce qui impliquait qu'un nombre structuré et limité de systèmes musicaux pouvait faire office de référent ; les limites comparatives des formes collectées m'incitaient alors à conduire d'autres expériences sur les formes musicales afin de mettre au point des méthodes d'analyse mieux adaptées. Je me tournais dans les années 80 vers les structuralistes du LACITO, tenants du modèle du code (S. Arom et V. Dehoux).

Musique et modèle du code

Du côté des tenants du code, on privilégie le développement d'une *systematique* musicale fondée sur le principe esthétique de la répétition.

J'ai retenu qu'il existe — en musique plus qu'ailleurs — une répétition qui est à la base de la reproduction et de la recréation progressive de formes socialisées. Ce sont des facteurs répétitifs dans le processus de transmission (ex. les rites), des éléments répétitifs dans l'acquisition et l'apprentissage des chants. Deuxièmement, les différences constatées à travers le temps, de chant à chant, de musique à musique, montrent une rupture dans la répétition stricte des mélodies qui ne va pas jusqu'à la non reconnaissance de l'œuvre mais qui figure le principe d'une variation perpétuelle. C'est un processus structural que l'on peut matérialiser puis examiner à loisir si l'on possède suffisamment de pièces comparables. Enfin, la reproduction nouvelle que chaque chanteur ou musicien effectue selon son propre style doit se conformer, dans toute tradition, aux normes esthétiques intériorisées comme locales, celles qui fixent les limites possibles d'une interprétation individuelle, la frontière entre de ce qui n'est qu'une variation et ce qui est une transformation plus ou moins radicale du système.

Au LACITO, pour cerner les formes, comme nous l'avons vu, on a beaucoup emprunté aux méthodes linguistiques : méthodes paradigmatiques, commutation et

épreuve de validation du modèle décrit. Elles permettent la mise au point quelques outils universels d'analyse des formes musicales en tenant compte de la perception subjective du chercheur et cette démarche m'a semblé assez positive.

J'ai cependant quelques réserves d'importance quant à la conception qui a été développée jusqu'ici. Celles-ci proviennent de l'impossibilité de donner des limites précises à l'investigation musicologique tandis que le musical se combine lui à bien d'autres facteurs contextuels (rites, langues, caractères du musicien, éléments cognitifs etc.) qui interviennent sûrement et de manière décisive sur l'évolution de ses formes.

Trop approfondir l'étude du système musical peut donc se révéler inutile voire même fausser l'interprétation finale. En outre, et c'est plus grave, relier *a posteriori* le corpus à une partie de son contexte, c'est-à-dire par exemple aux autres représentations, sur la base d'analyses ayant essentiellement été effectuées en dehors des situations de production de ces musiques, c'est adopter un point de vue structuraliste étroit dont la visée est d'ordre ontologique, point de vue qui empêche évidemment et définitivement l'interprétation des formes.

Musique et inférence (indices, intentions, processus)

Dans cette quête du sens, il semble que le modèle de l'inférence puisse être utilisé en musique dans la perspective suivante.

A partir de discours sur la musique, de métalangages ou aussi de théories locales lorsqu'elles existent (ethnothéories), il est possible d'inférer certaines intentions. Remarquons tout de même que, comme nous l'avons vu avec la Flandre, la perspective sémiotique que j'ai adoptée comprenait certains aspects de cette quête des conceptions locales non explicites du monde et des conceptions particulières des formes musicales. Si l'auditoire d'un chant infère les intentions du chanteur-communicateur à partir d'indices qui ne sont pas que linguistiques (surprises,

arrêts, erreurs, etc.), cela ne constitue pas uniquement un jeu d'intentions, c'est aussi une recherche souvent passionnée d'impressions auditives, de situations émotionnelles revécues pour le plaisir. L'étude des moyens phatiques d'"accroches" du public, de techniques permettant d'obtenir une réponse sous différentes formes comme par exemple : provoquer la reprise d'un chant, un ban, un applaudissement, des murmures d'approbation, de contentement etc., suppose la combinaison de processus codés et de processus inférentiels.

Il s'agira à l'avenir, avec la collaboration d'autres spécialistes de linguistique, de poésie, d'anthropologie ou d'histoire, de mettre en correspondance les résultats des analyses formelles de mes propres inférences avec celles de ceux qui ont produit ces œuvres.

Pour cela, et c'est déjà l'objet de la réflexion qui a commencé au cours des séminaires du Groupe De Recherche (anthropologie des formes de communication, linguistiques et musicales), il serait bon de voir si l'on ne doit pas aller, pour la musique, au delà du sens (qu'il soit conceptuel ou interne et propre à la musique elle-même). Peut-on voir en quoi retrouver les intentions des musiciens explique l'état de certaines formes, voir aussi quelles sont les conditions d'énonciation poético-musicale et leur stabilité culturelle. Enfin, comment les catégories émotionnelles peuvent être reliées aux organisations formelle et au style adopté.

Pour ce faire il faudrait reconsidérer les enquêtes en fonction de nouveaux concepts qui, comme je le précisais au début, permettrait de définir la dimension institutionnelle de la signification. La représentation des formes musicales et leurs références a-t-elle aussi un caractère institutionnel ? Peut-on voir enfin quelle consistance matérielle est donnée par l'esthétique musicale aux formes symboliques?

8. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAMS S.-M., 1989 a, Contraintes psychologiques sur les dimensions porteuses de formes, *La musique et les sciences cognitives* (S-M. Adams. et I. DELIEGE éd.), Pierre Mardaga, Liège, Bruxelles, pp. 257-84.
- ADAMS S.-Mc et I. DELIEGE, 1989 b, *La musique et les sciences cognitives*, Actes du Symposium sur la Musique et les Sciences cognitives, 14-18 Mars 1988, Centre National d'Art et de Culture "Georges Pompidou, Paris, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga (Psychologie et sciences humaines).
- ALVAREZ-PEREYRE F., 1981 a, Ethnolinguistique et sémiologie, pour une ethnosémiologie, *Théories en ethnolinguistique* (SÉLAF éd.), Paris.
- ALVAREZ-PEREYRE F. et al, 1981 b, *Ethnolinguistique. Contributions théoriques et méthodologiques*, Paris, SELAF (Eurasie).
- ALVAREZ-PEREYRE F., et Simha AROM, 1986, The Holistic approach to Ethnomusicological Studies, *The world of music* XXVIII/2, pp. 3-11.
- ARLEO A., et Bernard FLAMENT, 1988, Une poule sur un mur... rythme et mélodie d'une comptine à partir d'une analyse mingographique., *Le français moderne*, LVI, n°1/2, pp. 33 à 59.
- ARLEO A., et Bernard FLAMENT, 1990, *Approche rythmique et mélodique de la séquence finale dans sept comptines françaises à la lumière d'une analyse mingographique*, Centre d'Étude Métrique, Université de Nantes.
- AROM S., 1985, Rythme : Caractéristiques fondamentales . Périodicité., *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie. 2*, (SELAF), Paris, pp. 407-414.

AROM S., 1991, Ethnomusicologie, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (P. B. e. M. Izard éd.), Paris, PUF, pp. 248-251.

AROM S., Modélisation et modèle dans les musique de tradition orale, *Analyse musicale*, 1 trim. 1991 : 67/78.

AROM S., 1992, "A la recherche du temps perdu" : rythme et métrique en musique, *Les rythmes, Lectures et théories* (D. J.-J. WUNENBURGER éd.), Paris, L'Harmattan (Centre culturel international de Cerisy), pp. 195-207.

AUSTIN, J-L., 1962, *How to do things with words*,

BASTIDE R., 1967, *Les Amériques noires*, Paris, Payot.

BENVENISTE E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Tendances récentes en linguistique générale (1954) et Coup d'œil sur le développement de la linguistique, Paris, Gallimard.

BERGSON H., 1982, *Matière et mémoire*, Paris, PUF.

BLACKING J., 1977a, L'homme producteur de musique 1, *Musique en jeu* , 28, pp. 54-67

BLACKING John, 1977b, L'homme producteur de musique 2, *Musique en jeu* 29, pp. 108-116

BONVINI E., 1981, L'ethnolinguistique, entre la pluridisciplinarité et l'unidisciplinarité, *Linguistique/V*, 17-1, pp. 130-141,

BRAILOIU C., 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie*, (G. ROUGET éd.), Genève, Minkoff Reprint, 416 p.

CAILLAT F., 1977, Pour ne pas être sans objet, l'ethnomusicologie doit-elle les penser tous ? *Musique en jeu*, n° 28, pp. 4 à 25.

- CLARKE E., 1989, Considérations sur le langage et la musique, *La musique et les sciences cognitives* (M.-A. e. I. Deliège éd.), Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, pp. 23-44.
- COIRAULT P., 1942, *Notre chanson folklorique*, Paris, Picard.
- COIRAULT P., 1955, *Formation et transformations de nos chansons folkloriques*, Paris, Editions du Scarabée, 4 vol.
- COLLAER P., 1974, *La musique populaire traditionnelle en Belgique*, 2e série, XIV, Bruxelles.
- CORNULIER B. de, 1989, Métrique, essai d'introduction synthétique, *Encyclopaedia Universalis*, pp. 229-232.
- DURAND G, 1973, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- ECO U., 1992, *Les limites de l'interprétation*, Traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle.
- GILSON E., 1963, *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin.
- GREIMAS A.-J., et J., COURTES, 1979 et 1986, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 2 vol.
- GRICE H.-P., 1989, *Studies in the way of words*, Cambridge-Mass : Harvard University Press, Cambridge.
- HAUDRICOURT A.-G., 1968, Linguistique et ethnologie, *Ethnologie générale* (J. Poirier éd.), Paris, Gallimar, pp. 288-316.
- HEGEL G.W.F., 1979 (rééd.), *Comparaison entre la musique et les arts plastiques, entre la musique et la poésie*, Paris, Flammarion (Esthétique 3).

HJELMSLEV L., 1971 (1943), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit (Mémoire 7), [Indiana University Publications in Anthropology, Bloomington, 1953].

HOUIS M., 1968, *Langage et culture, Ethnologie générale* (Puf éd.), Paris, pp. 1394-1431.

JAKOBSON R., 1963, *Essais de linguistique générale*, (R. Nicolas éd.), traduit par Nicolas RUWET, Paris, Minuit (Arguments).

JAKOBSON R., 1973a, Musicologie et linguistique, *Question de poétique*, Paris, Seuil, pp. 102-104.

JAKOBSON R., 1973b, *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

JOUSSE M., 1924, Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs, *Archives de philosophie* II/4, Paris [Beauchesne].

LEVY-STRAUSS L., 1968 et 1973, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2 vol.

LORTAT-JACOB B., (éd) 1987, Improvisation, le modèle et ses réalisations, *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF, pp. 45-59.

LORTAT-JACOB B., 1991, Compte-rendu critique de Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale (S. Arom), *Analyse Musicale*/2° trim.

MERRIAM A-P., 1967, *The Anthropology of Music*, Evanston, North Western University Press.

MOLINO J., 1974, Fait musical et sémiologie de la musique, *Musique en Jeu* 17, pp. 37-62,

MOLINO J., 1989, Analyser, *Analyse musicale* 16, pp. 11-13,

- MOLINO J., Joelle Gardes-Tamine, 1991, *Introduction à la poétique*, Paris, PUF, 2 vol.
- MORRIS C., 1938, *Foundations of the theory of signs* dans Neurath, Carnap et Morris, 1938 : 136-47, (C. E. et Morris éd.), Chicago, University of Chicago Press (International Encyclopaedia of Unified Science).
- NATTIEZ J-J., 1976, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition, 10-18.
- NATTIEZ J-J., 1987, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois.
- NATTIEZ J.-J., 1991, Compte-rendu critique de Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale (S. Arom), *Analyse Musicale/2^o trim.*
- NETTL B., 1964, *Theory and Method in Ethnomusicology*, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan, Ltd, Londres.
- PANAYI-TULLIEZ P., 1990, La poésie orale chypriote et le style formulaire, *Cahiers de littérature orale* , 28, pp. 75-95..
- PANAYI-TULLIEZ P., 1991, Accent linguistique et accent poétique (d'après des exemples de poésie orale chypriote), *Cahiers du Lacito/6*, Paris, pp. 93-114, .
- PEIRCE C-S, 1960, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce 2*, (W. Hartshorne C. P., Burks W. éd.), Mass : Harvard University Press, Cambridge, pp. 228.
- PERALDI F., 1980, La sémiotique de C-S. PEIRCE, *Langages* 58, Paris.
- PIKE K-L., 1971, *Language in Relation to a Unified Theory of the structure of Human Behaviour*, La Haye.
- REISS T., 1980, Peirce, Frege, la vérité, le tiers inclus et le champ pratique, *Langages* 58, 1980, Paris.

- RIVIERE H., 1991, L'irrégularité rythmique dans la musique traditionnelle bretonne, *Cahiers du Lacito*, 6, Paris, pp. 79-92,
- ROUGET G., 1961, Un chromatisme africain, *L'Homme*/1-3, Paris, pp. 33-46.
- ROUGET G., 1968, L'enquête d'ethnomusicologie, *Ethnologie générale*, Paris, La Pléiade, pp. 333-348.
- RUWET N., 1972, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.
- RUWET N., 1989, Roman Jakobson. Linguistique et poétique, vingt-cinq ans après, *le souci des apparences* 1, (M. D. éd.), Bruxelles, pp. 11-30.
- SAPIR E., 1967, *Antropologie, Culture et Langue*, Paris, Editions de Minuit.
- SPERBER D., et Deirdre WILSON, 1989, *La pertinence, communication et cognition*, Paris, éd. de Minuit.
- THOMAS J.-M.C., 1985, *Linguistique, ethnologie, ethnolinguistique (la pratique de l'anthropologie aujourd'hui)*, Paris, SELAF (Actes du Colloque International du CNRS organisé par l'AFA (Sèvres, 19-21 nov. 1981), [NSP 17].
- TIERSOT J., 1978 (1889), *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Plon, rééd. Minkoff-Reprint.
- TODOROV T., 1977, *Théories du symbole*, Paris, Seuil.

LEXIQUE

des définitions figurant dans les articles

Bricolage	119
Changement	Doc. n° 30 : 11
Classe d'équivalence	
Code	60
Cognitif	
Communauté symbolique	46 (H)
Contenu (analyse)	198
Critère musical	453
Culture	89
Dominance	196-97
Durée	
Échelle musicale	
Énonciation	181
Esthétique	188
Ethnolinguistique	
Ethnomusicologie	229
Ethnologie	163
Fait social total	165, 188, 230
Fonctions	451
Formes symboliques	188, 240, 401.
Formulaire	181, 197
Folklore	181-182
Folklorisation	182
Genre	448, 415, 426
Gigantisation	255
Inférence	483
Interdisciplinarité	443
Intégration sociale	267
Interprétant	185, 195
Métonymie	48 (H)
Métrique	
Modèle	455
Module	316
Musilingue	177, 183, 232, 494.
Octosyllabe	280

Période	275
Pertinence	447
Performance	300
Phonologie	33
Phrase musicale	273
Poïétique	188
Poétique	189, 193
Répétition	198
Référence	
Rezeptiontheorie	201
Rhème	409
Rite	402
Rythmique	
Schéma	299
Sémantique (charge)	183
Semiosis	195
Sémiotique	167, 168, 239.
Sens	195
Signe	168, 185, 238.
Signification	195
Structuration (double)	196
Strophe mélodique	279
Symbolisme	263
Synecdoque	48 (H)
Système	299
Timbre	194
Type	301, 302
Transformation	
Tropes	
Validation	311
Variation	184
Version	