



**HAL**  
open science

# Musiques entre l'écrit et l'oral. Documents historiques et terrains contemporains.

Anne Damon-Guillot

► **To cite this version:**

Anne Damon-Guillot. Musiques entre l'écrit et l'oral. Documents historiques et terrains contemporains.. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris Nanterre, 2019. <tel-04622953>

**HAL Id: tel-04622953**

**<https://hal.science/tel-04622953v1>**

Submitted on 24 Jun 2024

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

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



HAL Authorization

**Musiques entre l'écrit et l'oral.**  
**Documents historiques et terrains contemporains.**

**Synthèse du parcours et de l'activité de recherche présentée pour  
l'Habilitation à Diriger des Recherches**

**Université de Nanterre**

**Référente : Susanne Fürniss**

**Année 2019**

**Anne DAMON-GUILLOT**



# Sommaire

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introduction</b>   | <b>5</b>  |
| <b>1. Le chant liturgique chrétien monodique : de la systématique musicale aux enjeux identitaires</b>  | <b>8</b>  |
| <b>1.1. Le chant liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie : comprendre les modes de réalisation du texte sacré</b>  | <b>10</b> |
| 1.1.1. La liturgie en mouvements : 'aq <sup>w</sup> aq <sup>w</sup> am, réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie | 13        |
| 1.1.2. Ouvertures   | 14        |
| <b>1.2. Chant liturgique et missions catholiques à l'époque moderne en Éthiopie : musique et pouvoir</b>  | <b>16</b> |
| 1.2.1. L'Éthiopie baroque : le rôle de la musique dans la rencontre entre les missionnaires catholiques et l'Éthiopie à l'époque moderne  | 17        |
| 1.2.2. Les instruments du pouvoir dans le royaume chrétien d'Éthiopie (XVII <sup>e</sup> -XVIII <sup>e</sup> siècles)   | 21        |
| 1.2.2.1. Les <i>nägarit</i> : les timbales « qui annoncent », emblèmes du pouvoir   | 23        |
| 1.2.2.2. Les hautbois du roi  | 26        |
| 1.2.2.3. La <i>mäläkät</i> : intégration par les Abyssins de l'aérophone de l'ennemi oromo  | 28        |
| 1.2.2.4. Interpréter les représentations picturales : que voit-on de ce qu'on entendait ?   | 30        |
| <b>1.3. Le chant liturgique de l'Église apostolique arménienne : résonances identitaires des vocalités et des systèmes scalaires</b>  | <b>32</b> |
| 1.3.1. De Paris à Istanbul : pluralité des voix et circulation des pratiques  | 33        |
| 1.3.2. Istanbul : dire/chanter, modalités vocales de la messe arménienne  | 36        |
| 1.3.2.1. Offrir la messe : voix et terminologies des chantres de l'Église apostolique arménienne d'Istanbul   | 37        |
| 1.3.2.2. D'Istanbul à Jérusalem   | 42        |
| 1.3.2.3. Le séminaire « Dire/chanter : passages »   | 45        |
| 1.3.2.4. L'ouvrage collectif <i>Dire/chanter : passages ; Études musicologiques, ethnomusicologiques et poétiques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)</i>                                 | 47        |
| <b>2. Contacts musicaux et espaces urbains : questionner l'audibilité de la pluralité</b>   | <b>52</b> |
| <b>2.1. Pratiques musicales des Arméniens d'Istanbul : mémoire sensible et présence sonore</b>  | <b>53</b> |
| 2.1.1. Présence sonore et rhétorique de l'absence   | 55        |
| 2.1.2. Entre isolement et résistance  | 58        |
| 2.1.2.1. Kalan müzik et les Kardeş Türküler : « la musique qui nous reste »   | 58        |
| 2.1.2.2. Le chant liturgique <i>alaturka</i> : son du passé et nouvelles scènes   | 59        |
| <b>2.2. L'axe « mémoires urbaines » du CIEREC</b>   | <b>61</b> |

|   |            |
|---|------------|
| 2.2.1. Un axe pluridisciplinaire  | 62         |
| 2.2.2. Les séminaires « musiques migrantes » et « musique et immigrations »   | 64         |
| 2.2.2.1. Le séminaire « musiques migrantes »  | 64         |
| 2.2.2.2. Le séminaire nomade « musique et immigrations » de la Société Française d'Ethnomusicologie                       | 65         |
| <b>2.3. Les musiques migrantes de Saint-Étienne : mémoires urbaines et portraits de musiciens</b>                         | <b>68</b>  |
| 2.3.1. Une dynamique institutionnelle et scientifique   | 69         |
| 2.3.2. Les musiques migrantes   | 72         |
| 2.3.3. Saint-Étienne et les habitants-musiciens   | 73         |
| 2.3.4. « Une petite prière pour eux » : musique et mémoire de l'immigration   | 74         |
| 2.3.5. Portraits de musiciens   | 75         |
| <b>2.4. Musiques et mondes sonores en contact</b>   | <b>81</b>  |
| 2.4.1. Le colloque international « Une pluralité audible ? Musiques, langues, environnements sonores en contexte urbain » | 81         |
| 2.4.2. Entendre, s'entendre et se faire entendre  | 84         |
| <br>  |            |
| <b>3. Du folklore enfantin à une ethnomusicologie de l'enfance – avec manuscrit inédit</b>                                | <b>92</b>  |
| <br>  |            |
| <b>3.1. Première approche</b>   | <b>94</b>  |
| <b>3.2. Mises en scène médiatiques <i>versus</i> sujet mineur</b>   | <b>95</b>  |
| <b>3.3. Enfants musiciens et enfance musicale</b>   | <b>97</b>  |
| <b>3.4. Du folklore enfantin à la culture enfantine</b>   | <b>104</b> |
| <br>  |            |
| <b>4. Enseigner</b>   | <b>110</b> |
| <b>4.1. Jeu musical et écoute</b>   | <b>112</b> |
| <b>4.2. Écriture collective de la connaissance</b>  | <b>113</b> |
| <b>4.3. Saint-Étienne comme laboratoire : comment sonne la ville ?</b>  | <b>114</b> |
| <b>4.4. L'harmonica dans le Forez : pratiques discrètes et fonds commun</b>   | <b>116</b> |
| 4.4.1. Une rencontre intergénérationnelle   | 117        |
| 4.4.2. « C'est pas grand-chose »  | 118        |
| 4.4.3. Individualité du jeu   | 119        |
| 4.4.4. Ergonomie instrumentale  | 120        |
| 4.4.5. Carnets de chansons et listes de blagues   | 122        |
| <b>4.5. Le monde musical des enfants : enquêter à l'école maternelle</b>  | <b>124</b> |
| <br>  |            |
| <b>Conclusion : écrire sa musique</b>   | <b>129</b> |

## Introduction

Lors de mon année de licence de musicologie à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne en 2001, il fallait choisir entre deux options : paléographie musicale ou ethnomusicologie. J'optais pour la première car, suivant parallèlement un cursus de Lettres Classiques, j'étais familière de la paléographie grecque qui me passionnait. Mais l'histoire en décida autrement. Pour des raisons d'incompatibilité d'emploi du temps entre la licence de musicologie et la maîtrise de lettres classiques, je dus finalement suivre les cours... d'ethnomusicologie.

L'enseignement de Nathalie Fernando dissipa d'emblée toute éventuelle déception. Je découvris avec enthousiasme un monde de musiques inouïes. Aussi, quand Nathalie Fernando vint me trouver un jour en classe pour me proposer d'intégrer l'équipe de jeunes chercheurs qu'Olivier Tourny, chargé de recherche au CNRS et spécialiste du chant liturgique juif éthiopien, était en train de constituer pour travailler sur les musiques et danses traditionnelles d'Éthiopie, j'acceptais immédiatement. Elle m'avait recommandée car elle connaissait mon goût, dit-elle, des « vieux papiers ». Quelques mois après avoir terminé ma maîtrise sur le mythe de Didon dans les livrets d'opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle, je suis à Addis-Abeba pour commencer un DEA qui se poursuivra par une thèse intitulée : *La liturgie en mouvements : 'aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am, réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie*, soutenue en 2007 sous la direction de Simha Arom (Langues, Musiques, Sociétés, UMR 8099) et Béatrice Ramaut-Chevassus (Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, EA 3068).

Les « vieux papiers » dont parlait Nathalie Fernando, ce sont les textes liturgiques en guèze, langue sémitique d'origine axoumite aujourd'hui réservée à l'Église d'Éthiopie. Parallèlement à une approche philologique des textes chantés auprès des chefs de chantres, je mène une ethnographie dans les églises des hauts-plateaux éthiopiens, pour tenter de saisir les enjeux des diverses modalités d'exécution du texte sacré. J'ai encore peu d'expérience en ethnomusicologie ; je me fie à mon oreille, que j'ai développée pendant des années au Conservatoire de Saint-Étienne jusqu'au Diplôme d'Études Musicales, et m'appuie sur le cadre rassurant de la liturgie, dont l'immutabilité qu'on me présente devra bien évidemment être remise en question.

Après mes recherches doctorales dans un champ somme toute classique de l'ethnomusicologie – un terrain lointain, une pratique musicale circonscrite, donnant lieu à

une monographie –, mes travaux de post-doctorat ont porté sur une situation de contact entre deux cultures, celle de l'Éthiopie chrétienne des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles et celle des missionnaires catholiques européens, sûrs du pouvoir prosélyte de leur musique. La notion de contact n'a alors eu de cesse d'être un angle d'attaque pour les sujets qui m'ont depuis occupée, qu'il s'agisse de la musique liturgique des chrétiens arméniens à Istanbul dans les liens qu'elle entretient avec un passé ottoman et une diaspora mondiale, des musiques de l'immigration à Saint-Étienne, de la pluralité sonore et de son audibilité dans les villes contemporaines, ou des publications discographiques de musiques du monde à destination du jeune public considérées comme des outils de médiation. Cette dernière préoccupation a constitué ma première entrée dans le monde de l'enfance musicale. Le sujet des enfants musiciens s'est peu à peu imposé et constitue l'actualité de ma recherche. Je joins à la présente synthèse un manuscrit inédit qui revient sur les travaux que j'ai déjà engagés dans ce domaine et ouvre des perspectives pour les années à venir : *Un, deux, trois, mon ami c'est toi ; Du folklore enfantin à une ethnomusicologie de l'enfance*. Ainsi, venant du milieu des africanistes, je travaille aujourd'hui sur le domaine français, avec une perspective diachronique visant à contribuer à écrire l'histoire de l'ethnomusicologie à partir du cas discret du folklore enfantin.

Parallèlement à ma pratique de terrain, les sources écrites constituent une entrée sur le plan à la fois cognitif et historique. Ces dernières, sous forme de notations musicales autochtones ou de manuels, nous font accéder aux conceptions émiqes. Dans un continuum entre oralité et écriture, je suis attentive à l'oralité du texte tout comme au rapport au temps que ce dernier institue. D'autres sources, tels les rapports des missionnaires catholiques dans l'Éthiopie chrétienne à l'époque moderne ou les cahiers de collecte de folklore enfantin rédigés par les instituteurs des années 1930, nous renseignent sur des pratiques musicales anciennes tout en livrant des descriptions du sonore dont l'analyse soulève des problématiques épistémologiques ; elles révèlent en effet des formes de construction du savoir sur l'autre.

Investie dans le département de musicologie de l'université Jean Monnet de Saint-Étienne que j'ai intégré en tant que maître de conférences en 2011, j'en ai assuré la direction de 2016 à 2018, après avoir eu la responsabilité pendant trois ans du Master 2 « Administration et Gestion de la Musique ». J'y ai renforcé la place de l'ethnomusicologie en mettant en place plusieurs ateliers de pratique et en invitant de nombreux intervenants. M'acquittant de diverses tâches administratives, au sein de la commission d'évaluation des

formations et des enseignements par exemple, je participe activement à la vie de la Faculté Arts, Lettres, Langues. Membre titulaire du conseil de laboratoire du Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (EA 3068), je coordonne actuellement l'axe pluridisciplinaire : « Mémoires urbaines (imaginaires linguistiques, représentations visuelles et présences sonores) » et suis à ce titre membre du labex IMU (Intelligences des Mondes Urbains, Université de Lyon).

Mon engagement dans l'ethnomusicologie va au-delà de mon université. Membre de la Société Française d'Ethnomusicologie, j'en ai été la vice-présidente de 2016 à 2018 après avoir rejoint le Conseil d'Administration en 2013. Par ailleurs, je fais partie du comité scientifique du Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (ethnopôle) et mes récents travaux sur les musiques de l'enfance m'ont amenée à intégrer le groupe *Anthropology of Children and Youth Network* (European Association of Social Anthropologists).

Outre de nombreux travaux de master 1, j'ai encadré huit mémoires de recherche de master 2 portant sur des sujets variés en ethnomusicologie (cf. liste dans CV). Je co-encadre actuellement trois thèses de doctorat, dont une en co-tutelle avec l'Université Libre de Bruxelles et une thèse « recherche et pratique » avec le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon. Je fais partie depuis trois années consécutives du comité de suivi des thèses de l'École Doctorale 3LA (Lettres, Langues, Linguistique et sciences du langage, Arts) préparées au CIEREC. L'encadrement doctoral constitue donc déjà une réalité de ma mission d'enseignant-chercheur. Par ailleurs, j'ai à cœur de former mes étudiants à la recherche par la recherche, les intégrant dans divers projets (les musiques migrantes de Saint-Étienne, l'harmonica dans le Forez, ou encore la documentation de la collection d'instruments de musique d'un musée local), de l'enquête de terrain partagée à la réflexion sur les modalités de restitution.

Mes publications tout comme les colloques internationaux, les journées d'étude, les séminaires et cycles de conférences que j'ai organisés témoignent de la diversité des sujets dont je traite et des approches diversifiées par lesquelles je les aborde, m'appuyant pour cela sur un large réseau de chercheurs (ethnomusicologues, musicologues, anthropologues, ethnologues, sociologues et psychologues), d'acteurs culturels, d'enseignants spécialisés et de musiciens. Ils attestent aussi de mon goût pour la recherche collective.

Avant de refermer cette introduction à la présente synthèse, je tiens à remercier chaleureusement Susanne Fürniss, référente de mon HDR, pour ses précieux conseils et son soutien.

# 1. Le chant liturgique chrétien monodique : de la systématique musicale aux enjeux identitaires

Mes recherches sur le chant liturgique, celui de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie d'abord, puis celui de l'Église apostolique arménienne à Istanbul, m'ont souvent fait tenir une position d'élève. Dans les deux cas, j'eus à faire à des experts, à une tradition musicale savante aux terminologies et à la théorie précises, à des manuels de chant noté et des livres d'instruction. Les maîtres de chant que je rencontrais avaient tout à m'apprendre ; cette situation ne les effrayait pas : officiants à l'église, ils étaient également enseignants. C'est ainsi que je devins la « première étudiante d' *'aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am* », comme aimait le dire le chef de chantres éthiopien Märi geta Mengistu qui ne comptait que des garçons dans son séminaire. Outre l'observation, je bénéficiais de véritables cours, penchée sur les livres liturgiques avec les maîtres. Plus que sur l'amharique et le turc ou l'arménien moderne, j'avais fait porter mes efforts sur le guèze et le krapar, la langue des textes chantés.

La théorisation écrite et orale autochtone constitue un avantage et un handicap. D'une part, elle permet d'acquérir rapidement un très grand nombre de connaissances. D'autre part, elle donne une grille de lecture qu'il est difficile de dépasser, en raison de son implacable cohérence et, dans le cadre des musiques liturgiques, de l'aura sacrée dont elle est entourée. Ainsi, il m'aura fallu du temps pour entrevoir une autre catégorisation possible du *zemā* (terme générique pour désigner le chant liturgique éthiopien) que celle liant chants et créations divines.

Le chant liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie a fait l'objet de ma thèse. Je l'ai envisagé ensuite, au cours de mon post-doctorat au Musée du Quai Branly, dans une perspective diachronique, en étudiant les textes des missionnaires catholiques présents dans le pays aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ces derniers ne parlaient pas beaucoup de musique éthiopienne mais surtout de la leur, prosélyte. J'abordai alors de toutes autres problématiques touchant à l'évangélisation par le sonore. L'Éthiopie des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles m'occupa aussi dans un travail collectif sur les instruments de musique du pouvoir tels qu'ils sont décrits dans les textes et l'iconographie, principalement dans les sources éthiopiennes.

Suite à des rencontres faites dans le milieu des liturgistes, j'engageai un travail sur une autre tradition chantée, celle de l'Église apostolique arménienne à Istanbul. Les échanges suivis avec le chef de chantres Nişan Çalgıcıyan me firent prendre conscience que la rareté de son chant tout comme les cahiers jaunis qu'il avait remplis de musique dans les années 1950

et qu'il me tendait à chaque entrevue, nous ramenait sans cesse à une histoire qui s'était écrite au début du XIX<sup>e</sup> siècle et dont il était l'un des derniers représentants. L'histoire s'invitait dans le terrain, entre les pages des cahiers et au cœur même des mélismes du chantre.

## 1.1. Le chant liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie : comprendre les modes de réalisation du texte sacré

Mes recherches sur la musique liturgique de l'Église d'Éthiopie se sont appuyées sur des données de terrain que j'ai récoltées durant trois séjours de trois mois en 2002, 2003 et 2004. En 2006, j'ai reçu en France un grand maître de chant liturgique, *märi geta* Mengistu, à l'occasion de la journée d'étude « Musiques liturgiques des Églises chrétiennes orthodoxes » que j'avais alors organisée à l'université de Saint-Étienne. Il est resté plusieurs semaines à mon domicile et nous avons poursuivi alors nos échanges sur le *zemā* (chant liturgique) dans la relation de maître à élève qui était la nôtre depuis notre première rencontre dans l'enceinte de l'église où il officiait à Addis-Abeba.

C'est Olivier Tourny, ethnomusicologue chargé de recherche au CNRS, qui m'avait présenté *Märi geta* Mengistu. Il l'avait repéré lors de précédentes missions comme un des meilleurs connaisseurs du *zemā*. Spécialiste du chant liturgique juif éthiopien<sup>1</sup> (cf. ma recension de son ouvrage, publication n° 39<sup>2</sup>), Olivier Tourny est également le créateur et directeur du programme « Musiques traditionnelles d'Éthiopie » (Ministère des Affaires Étrangères, CNRS, Yared Music School (Addis-Abeba), 2000-2003), que j'intègre dès mon premier séjour de recherche sur le terrain en 2002. J'étais alors en DEA à l'université de Saint-Étienne et travaillais à un mémoire intitulé *Le service dansé et instrumental de l'Église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie ou 'aq'w'aq'w'am*, sous la supervision de Nathalie Fernando.

Comme l'écrit Olivier Tourny, on soupçonnait depuis fort longtemps « que l'Éthiopie recelait des trésors musicaux ». Depuis les premiers enregistrements réalisés sur cylindre de cire par Felix Rosen en 1905, d'autres témoignages sonores rapportés tout au long du XX<sup>e</sup> siècle vinrent à leur tour confirmer la richesse et la diversité de ses patrimoines musicaux. « Mais il faudra attendre l'aube du siècle naissant [et l'ouverture du pays suite à la fin du régime autoritaire de Mengistu Haile Mariam] pour voir apparaître un authentique projet de recherche collectif sur ce domaine, donnant l'occasion à une nouvelle génération de chercheurs de travailler aux quatre coins du pays<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> TOURNY Olivier, *Le Chant liturgique juif éthiopien ; Analyse musicale d'une tradition orale*, Paris, Peeters, 2009.

<sup>2</sup> Les publications, numérotées, sont jointes dans un volume annexe.

<sup>3</sup> TOURNY Olivier, « Prélude », *Annales d'Éthiopie*, vol. XXIII, 2007-2008, p. 13. Pour une présentation complète du programme, cf. aussi : TOURNY Olivier, « Ethiopian Traditional Music, Dances and Instruments : A

Toujours sous la direction d'Olivier Tourny et poursuivant les mêmes objectifs, un autre programme vit le jour en 2004, placé sous l'égide de l'Unesco jusqu'en 2008 au titre du patrimoine intangible : *Ethiopian Music Dances and Instruments*, soutenu également par le gouvernement de Norvège, l'Institute of Ethiopian Studies (Addis-Abeba), les Ministères éthiopiens de l'éducation et de la culture, le Ministère français des Affaires Étrangères et le CNRS. Mes recherches doctorales s'inscrivirent dans ce programme et dans la dynamique qu'il institua. J'y rencontrai d'autres jeunes doctorants qui deviendront pour certains enseignants-chercheurs : parmi eux, Katell Morand travaille alors sur les chants de bergers dans les hauts-plateaux amharas, Stéphanie Weisser mène une étude sur la lyre para-liturgique *bägänä* des Amhara, Hugo Ferran étudie la musique des Maale dans le sud du pays (cf. ma recension de son disque, publication n° 37), Ilaria Sartori poursuit une recherche sur les chants de femmes dans la ville musulmane de Harar<sup>4</sup>.

À leurs côtés, j'eus l'occasion de présenter mes travaux sur la musique liturgique de l'Église d'Éthiopie lors de plusieurs manifestations internationales : les journées d'étude *Musiques éthiopiennes* à l'université de Saint-Étienne (2009) et *Ethiopia-Traditional Music, Dance and Instruments-A systematic survey* au siège de l'Unesco à Paris (2004) ; le séminaire d'ethnomusicologie *Archivi di Ethnomusicologia* à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome (2003) ; les conférences *Couleurs sonores d'Éthiopie* à la Maison du livre, de l'image et du son à Villeurbanne (2004). Avec Stéphanie Weisser et l'historien Stéphane Ancel, spécialiste de l'histoire religieuse de la Corne de l'Afrique, nous présentâmes conjointement nos recherches en 2011 à la Cité de la Musique lors du forum *Musiques orthodoxes d'Éthiopie*. Hugo Ferran organisa en 2008 à Marseille (Association L'Alternative Positive) une journée d'étude nationale consacrée aux musiques d'Éthiopie et intitulée *Entre tradition et modernité*. Enfin, je m'appuyai sur les travaux de l'équipe pour coordonner en 2010 le mois consacré à l'Éthiopie sur la péniche culturelle Anako à Paris.

Nous publiâmes en 2007 un texte commun intitulé « Musical instruments » dans *Encyclopaedia Aethiopica* (cf. publication n° 2). Surtout, en 2008, sous la coordination d'Olivier Tourny, parut un dossier « Musiques traditionnelles d'Éthiopie » dans les *Annales d'Éthiopie* qui réunissait les textes d'auteurs ayant participé aux programmes sus-mentionnés (cf. publication n° 8).

---

Systematic Survey », in Uhlig S. (dir.), *Proceedings of the XV<sup>th</sup> International Conference of Ethiopian Studies, Hamburg, 2003*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2006, p. 507-512.

<sup>4</sup> Katell Morand est aujourd'hui maîtresse de conférences à l'Université Paris-Nanterre, Stéphanie Weisser maîtresse de conférences à l'Université Libre de Bruxelles, Hugo Ferran membre associé du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-LESC, UMR 7186) et Ilaria Sartori enseigne l'ethnomusicologie à l'Escola Superior de música de Catalunya, à Barcelone.

Ma directrice de mémoire de DEA, Nathalie Fernando, m'avait invitée à rejoindre le laboratoire « Langues, Musiques, Sociétés » (UMR 8099, Villejuif) en tant que membre associé. J'eus l'occasion de présenter à plusieurs reprises mes travaux dans le séminaire d'ethnomusicologie du LMS entre 2002 et 2006, bénéficiant des conseils avisés de Simha Arom et de Frank Alvarez-Péreyre qui dirigeait alors le laboratoire. Je resterai très marquée par cette équipe d'ethnomusicologues qui furent mes premiers maîtres dans la discipline : outre Simha Arom, Olivier Tourny et Nathalie Fernando déjà cités, j'y rencontre notamment Susanne FÜRNISS et Sylvie Le Bomin. La littérature collective précise et efficace émanant de ce laboratoire – *Ndroje balendro*<sup>5</sup> ou encore l'article « Typologie des techniques polyphoniques » de l'encyclopédie *Musiques*<sup>6</sup> – parle à l'étudiante que j'étais : je venais d'achever un cursus en lettres classiques, dans lequel la linguistique et l'analyse grammaticale des textes grecs et latins tenaient une place importante ; mes études de musicologie s'inscrivaient aussi dans une approche analytique, que j'avais approfondie au Conservatoire ; enfin, en découvrant les *Palimpsestes* de Gérard Genette<sup>7</sup> dans les cours de lettres modernes que la poignée d'antiquisants, dont j'étais, suivait également, je voyais se dessiner des rapports fructueux et rassurants entre la transtextualité et l'analyse paradigmatique aromienne qui faisait émerger des couches de sens et de perception.

Je n'avais pas fait d'ethnologie, ni d'anthropologie ; je les apprendrais « sur le tas », à force de rencontres et de lectures. Alors, partir de la musique, avec « pragmatisme » – tel que l'entend Denis Constant-Martin dans sa compréhension du travail de Simha Arom<sup>8</sup> –, me convenait bien. En étudier les modalités d'existence – chantée dans une célébration, pensée dans les épais livres de *zemā* – fut ma préoccupation.

---

<sup>5</sup> DEHOUX Vincent, FÜRNISS Susanne, LE BOMIN Sylvie, OLIVIER Emmanuelle, RIVIERE Hervé, VOISIN Frédéric (dir.), *Ndroje balendro ; Musiques, terrains, disciplines, textes offerts à Simha Arom*, Paris, Peeters, 1995.

<sup>6</sup> AROM Simha ; FERNANDO Nathalie ; FÜRNISS Susanne ; LE BOMIN Sylvie ; MARANDOLA Fabrice ; OLIVIER Emmanuelle ; RIVIERE Hervé ; TOURNY Olivier, « Typologie des techniques polyphoniques », in Nattiez J.-J. (dir.), *Musiques ; Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, p. 1088-1109.

<sup>7</sup> GENETTE Gérard, *Palimpsestes ; La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

<sup>8</sup> Le mot pragmatisme « semble étonnant lorsque l'on pense à l'importance de la réflexion méthodologique dans le travail de Simha Arom. Pourtant, peut-être est-il au départ même des innovations qu'il a mises en œuvre ». En effet, son ethnomusicologie se développe dans la confrontation avec les réalités africaines.

MARTIN Denis-Constant, « *Ndroje balendro, musiques, terrains, disciplines* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 9, 1996 [En ligne] dernière consultation le 13 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1289>

### 1.1.1. La liturgie en mouvements : 'aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am, réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie<sup>9</sup>

Selon l'Église d'Éthiopie, c'est au VI<sup>e</sup> siècle que la musique liturgique, ou *zemā*, a été révélée au saint local Yāred, lors d'une extase divine. Trois oiseaux, qui représentent les trois échelles modales, ont mené Yāred jusqu'à la Jérusalem céleste. Il y aurait vu chanter, jouer et danser les vingt-quatre prêtres de l'Apocalypse. Depuis, les chantres perpétuent une tradition textuelle, vocale, instrumentale et gestuelle qui se veut la reproduction terrestre du service céleste dont saint Yāred a eu la vision. Toute la liturgie est chantée, à l'unisson, par un ou deux chœurs et des solistes.

Le patrimoine musical de l'Église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie, ou *zemā*, recouvre plusieurs réalités. Le texte liturgique peut être lu (*nəbab*), chanté *a cappella* (*qum zemā*) et avec un accompagnement instrumental (tambours, sistres et bâtons de prière) et gestuel ('aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am). Ma thèse s'est attachée principalement à l'étude de cette dernière modalité d'exécution, confrontant le discours écrit et oral des chantres à l'analyse musicale.

J'ai abordé le fonctionnement du *zemā* à travers la notation musicale autochtone et les échelles modales. J'ai défini la spécificité d' 'aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am et exploré sa systématique. Surtout, j'ai montré comment les multiples références mentales mises en œuvre en situation de performance s'organisaient en réseau et sur quoi reposait l'homogénéité du corpus. Enfin, j'ai réalisé un inventaire des signes écrits propres à 'aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am. Shelemay et Jeffery en avaient déjà réalisé un premier en 1993<sup>10</sup> mais il ne concernait pas 'aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am et pour cause : sa notation fut établie à la fin des années 1998 autour du maître incontesté de la discipline, établi dans la ville de Gondar, Māri geta Henok<sup>11</sup>. J'eus la chance de le rencontrer plusieurs fois dans les années 2000 et de retracer avec lui la genèse de cette écriture. Passionnante tâche qui révélait comment, avec ses élèves, ils s'étaient appuyés sur la notation existante – faite d'une part de signes graphiques qui relèvent d'un code prosodique<sup>12</sup> et d'autre part d'abréviations textuelles qui renvoient à des formules mélodico-rythmiques stéréotypées<sup>13</sup> – tout en innovant pour mettre à l'écrit, toujours au-dessus du texte, les informations qu'ils jugeaient utiles.

---

<sup>9</sup> Je reprends ici le titre de ma thèse.

<sup>10</sup> JEFFERY Peter ; SHELEMAY Kay Kaufman, *Ethiopian Christian liturgical chant ; An anthology*, Madison, A-R Editions, 1993.

<sup>11</sup> HENOK WALDE MIKA'EL (éd.), *Madālwa 'alb āb ; Ya 'aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am mālākāt* (Le poids de l'âme ; Les Signes d' 'aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am, texte en guèze), Addis Abeba, Mazgabū Habōta Gabr'el, 1998.

<sup>12</sup> TOURNY Olivier, « Le support de l'écrit, la part de l'oralité dans la psalmodie de l'Église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie : l'exemple du psaume 62 », *Annales d'Éthiopie*, vol. XVII, 2001, p. 373-384.

<sup>13</sup> Ces notations musicales dateraient pour les premières du VI<sup>e</sup> siècle, et du XVI<sup>e</sup> siècle pour les secondes.

Cette synthèse de mes travaux n'est pas le lieu de revenir longuement sur mon doctorat. J'en ai repris et développé des aspects dans un certain nombre d'articles et de communications : par exemple, sur la gestuelle que j'ai qualifié de gestuelle de la Passion car elle se réfère au Chemin de Croix du Christ (publication n° 7), sur les différentes modalités d'exécution du texte (publication n° 1), sur les références mentales (publication n° 9) ou sur le déroulement des offices (publication n° 10). J'ai en outre publié un disque en 2005 chez Inédit, intitulé 'Aq<sup>w</sup>aq<sup>w</sup>am ; *La musique et la danse des cieux* (publication n° 12).

### 1.1.2. Ouvertures

Le dernier travail que j'ai effectué sur la musique éthiopienne date de 2016. Il en a renouvelé l'écoute. Invitée à parler du rapport du compositeur Jean-Louis Florentz (1947-2004) au chant liturgique éthiopien dans le cadre d'un colloque qui lui était consacré à l'École Normale Supérieure et au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, je me suis alors penchée sur ses écrits, ses enregistrements et quelques-unes de ses compositions – ma communication a donné lieu à une publication (11) en 2018. Florentz a écouté cette musique en compositeur, en chrétien et en ethnomusicologue – il avait la charge de la classe d'ethnomusicologie du CNSM de Lyon. Sa contribution à la connaissance du chant liturgique éthiopien est importante, tant les études et les enregistrements qui y sont consacrés restent rares, en particulier dans le monde francophone. Il faut souligner la justesse et la précision de ses observations, qui attestent d'une connaissance détaillée de la liturgie éthiopienne. Certaines de ses publications ont une vocation scientifique : son double CD édité chez Ocora Radio-France, ou encore l'article « Le temps liturgique dans la tradition éthiopienne » paru dans les *Actes du II<sup>e</sup> Congrès d'art sacré de Chavôt*<sup>14</sup>. D'autres écrits, articles ou préfaces d'œuvres mêlent érudition et intentions compositionnelles.

L'intérêt et l'empathie qu'éprouve Jean-Louis Florentz pour l'Église d'Éthiopie, tant en ethnomusicologue qu'en compositeur, s'explique par plusieurs raisons, d'ordre esthétique, spirituel, ou encore formel : l'ancienneté de cette Église et la préservation de ses rites, qui lui confèrent une forme d'authenticité ; l'importance du culte marial<sup>15</sup>, qui répond au rôle central de la Vierge Marie chez Florentz<sup>16</sup> ; l'indissociabilité du chant et du texte sacré ; le phénomène de centonisation, qui permet une polyphonie de sens ; enfin l'absence de la notion

---

<sup>14</sup> FLORENTZ Jean-Louis, « Le temps liturgique dans la tradition éthiopienne », *Actes du II<sup>e</sup> Congrès d'art sacré de Chavôt*, 1990.

<sup>15</sup> Trente-deux fêtes sont dédiées à la Vierge dans l'année liturgique éthiopienne.

<sup>16</sup> LANGLAIS Marie-Louise, *Jean-Louis Florentz ; L'œuvre d'orgue : témoignages croisés*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 81.

de commémoration au profit d'une contemporanéité de la célébration et de ce qui est célébré. Comprendre comment Florentz avait réinvesti dans ses compositions des caractéristiques de la liturgie éthiopienne a été un plaisir pour l'esprit. En particulier, le « roulis<sup>17</sup> » du Pédalier de l'orgue dans *Debout sur le soleil* doit à sa perception du « brouillard modal<sup>18</sup> » et du « flot continu » des offices, causés pour l'un par l'incessante hétérophonie du chant liturgique éthiopien, pour l'autre par l'alternance responsoriale et tuilée dans des célébrations qui de la sorte jamais ne s'interrompent.

C'est d'une autre écoute dont je vais à présent faire état, celle des missionnaires catholiques, jésuites et franciscains, présents en Éthiopie à l'époque moderne.

---

<sup>17</sup> FLORENTZ Jean-Louis, « L'espace symphonique et la liturgie éthiopienne dans *Debout sur le soleil* op. 8, pour orgue », *L'Orgue* n° 221 (janv-fév-mars 1992), p. 40.

<sup>18</sup> FLORENTZ Jean-Louis, livret accompagnant le CD *L'Église Orthodoxe Éthiopienne de Jérusalem ; Assomption à Däbrä Gännat*, enregistrements et textes : Jean-Louis Florentz, 2 CD Ocora Radio France C560027-28, 1992, p. 10.

## 1.2. Chant liturgique et missions catholiques à l'époque moderne en Éthiopie : musique et pouvoir

Mes recherches sur la musique éthiopienne ont pris une dimension diachronique suite à deux rencontres. La première fut celle du directeur de l'ensemble musical « XVIII-21 Le Baroque Nomade », Jean-Christophe Frisch. Ce dernier avait déjà collaboré avec des ethnomusicologues, notamment François Picard, pour des projets autour de la musique chinoise. La note d'intention de l'ensemble est en effet la suivante :

Le Baroque Nomade explore les connexions historiques et culturelles entre le répertoire baroque européen et les traditions musicales d'ailleurs : chinoises, indiennes, éthiopiennes ou turques, sur les traces de musiciens globe-trotters qui ont sillonné le monde à une époque où les voyages engendraient les cultures croisées<sup>19</sup>.

Initiant un travail sur la musique éthiopienne, et à la veille d'un voyage dans ce pays, Jean-Christophe Frisch me contacta en 2009 pour en savoir plus sur le chant liturgique. Il m'apprit alors que des missionnaires catholiques présents en Éthiopie au XVII<sup>e</sup> siècle avaient livré quelques témoignages, dont certains parlaient de musique. De nouvelles perspectives de recherche s'ouvraient à moi sur un monde ancien de contacts qui plaçaient la musique au cœur d'enjeux de pouvoir. Elles firent l'objet de mon post-doctorat au Musée du Quai Branly durant l'année civile 2010.

La seconde rencontre se fit en 2010 avec l'historienne Anaïs Wion, chargée de recherche au CNRS et alors affectée au Centre Français des Études Éthiopiennes, à l'issue du Congrès des Études Africaines à Bordeaux. J'y avais présenté mon travail sur l'image sonore de l'Éthiopie dans les textes du franciscain Remedius Prutky (1752) au sein d'un atelier intitulé « Apports de l'ethnomusicologie aux connaissances de l'Histoire en Afrique » coordonné par Susanne Fűrnis. Rejointes par Stéphanie Weisser, ethnomusicologue au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles (*cf.* ma recension de son disque sur une lyre kenyane publication n° 40), Anaïs Wion et moi-même engageâmes une recherche interdisciplinaire informelle sur quelques instruments éthiopiens – et pas uniquement ceux de la liturgie – à partir de sources textuelles et iconographiques anciennes. L'organologie nous livrait alors des clés sur la représentation du pouvoir dans l'Éthiopie du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles.

---

<sup>19</sup> Cf. le site : <http://www.xviii-21.com/fr/home> dernière consultation le 2 mars 2019.

### **1.2.1. L'Éthiopie baroque : le rôle de la musique dans la rencontre entre les missionnaires catholiques et l'Éthiopie à l'époque moderne**

Mon post-doctorat au Musée du Quai Branly, intitulé « L'Éthiopie baroque : le rôle de la musique dans la rencontre entre les missionnaires catholiques et l'Éthiopie à l'époque moderne », s'est déroulé du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre 2010, c'est-à-dire à cheval sur deux années universitaires, contrairement aux autres doctorants et post-doctorants boursiers. Cette situation, qui s'explique par mon congé maternité à la fin de l'année 2009 reculant de quelques mois ma prise de fonctions, est loin d'avoir été désavantageuse car elle m'a permis de multiplier les rencontres en côtoyant les deux promotions (celle de 2009-2010 et celle de 2010-2011). Le bureau en *open space* dédié aux doctorants et post-doctorants est propice aux discussions et à l'ouverture disciplinaire. Il y a des ethnomusicologues (William Tallotte, Tommaso Montagnani), un spécialiste des *Visual Studies* et un philosophe. Plusieurs jeunes anthropologues partagent également le bureau. La variété des sujets permet des échanges stimulants au sein du séminaire « Art et performance » du Département de la Recherche du Musée, alors animé par Julien Bonhomme, Laurent Berger et Anne-Christine Taylor. Particulièrement, les recherches de deux autres boursières m'intéressent : Isabel Yaya travaille en histoire de l'art sur la réception européenne des objets andins à l'époque moderne, particulièrement dans les cabinets de curiosité ; Bérénice Gaillemin mène une étude anthropologique sur les catéchismes pictographiques testériens<sup>20</sup> dans le cadre de l'évangélisation de la Nouvelle-Espagne. L'une travaille sur le regard, l'autre sur la fabrication très concrète d'outils édifians.

Ces deux questions ont été au cœur de mon travail sur les textes des missionnaires catholiques : quelles descriptions sonores nous donnent-ils de l'Éthiopie ? quelles stratégies sonores les missionnaires mettent-ils en place pour évangéliser la population ?

L'historien Hervé Pennec a retracé les raisons motivant la mission éthiopienne. Le Portugal, souhaitant s'allier à l'Éthiopie, royaume chrétien au cœur de l'Afrique, considère que l'union diplomatique et militaire aurait toute sa signification si la communion de foi était réalisée<sup>21</sup>. Pour le Portugal, l'Éthiopie est en effet chrétienne mais hérétique. Le souverain João III (1521-1557), soucieux de transformer l'Éthiopie en royaume catholique, engage un

---

<sup>20</sup> D'après le nom du Père Jacobo de Testera, un prêtre franciscain qui fut l'initiateur de cette méthode d'enseignement.

<sup>21</sup> PENNEC Hervé, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2003.

partenariat avec la toute nouvelle Compagnie de Jésus à laquelle il confie le projet d'élaboration d'une mission éthiopienne. La mission jésuite en Éthiopie s'étend de 1557 à 1633. À la fin de l'année 1621, le roi éthiopien Susneyos adhère à la foi romaine. La décennie 1620-1630 est celle de la latinisation du pays. Elle est aussi le mieux documentée. L'Éthiopie reste catholique jusqu'en 1633, date de l'expulsion des jésuites, dont la mission officielle aura duré un peu moins d'un siècle.

L'Éthiopie se hâte d'effacer toute trace du passage jésuite. Il ne reste rien des musiques qui ont pourtant été exécutées dans les années 1620 ; contrairement à l'héritage imposant laissé en Amérique latine<sup>22</sup>, aucune partition, aucun instrument, aucun témoignage iconographique n'a, à ce jour, été retrouvé. La tradition orale ne semble pas non plus se souvenir de cette rencontre. La documentation éthiopienne est certes encore à étudier, mais il semble bien qu'elle ne contienne aucune information sur la rencontre musicale qui a pu s'opérer avec les missionnaires tant elle a cherché à « gommer l'épisode jésuite et à obscurcir les actions des pères<sup>23</sup> ». Mes sources, par conséquent, ne donnent la parole qu'aux missionnaires. Elles sont uniquement textuelles et consistent en des rapports envoyés à Rome, des récits de voyage ou des sommes érudites, autant d'écrits destinés à l'autorité romaine et insistant sur l'efficacité des méthodes jésuites.

Très tôt, les jésuites éditent leurs textes, les traduisent. En particulier, Camillo Beccari fait paraître à Rome au début du XX<sup>e</sup> siècle les lettres et autres textes missionnaires regroupés en plusieurs volumes dans la collection : *Rerum Aethiopicarum Scriptorum Occidentales inediti a saeculo XVI ad XIX*. Les textes sont en portugais, en italien ou en latin. Outre les jésuites, il y eut une brève mission franciscaine en 1752, dont le Père Remedius Prutky livra la recension<sup>24</sup>.

À travers les mots des missionnaires, j'ai cherché à appréhender la dimension sonore de la rencontre entre l'Église catholique et l'Éthiopie orthodoxe, en croisant les données ethnomusicologiques récoltées au cours du XX<sup>e</sup> siècle sur le terrain éthiopien, les concepts travaillés par l'anthropologie sonore et l'érudition musicologique concernant le premier baroque européen.

---

<sup>22</sup> PACQUIER Alain, *Les Chemins du baroque dans le Nouveau Monde ; De la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*, Paris, Fayard, 1996.

<sup>23</sup> PENNEC Hervé, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, op. cit., p. 22.

<sup>24</sup> PRUTKY Remedius, *Prutky's travels in Ethiopia and other countries*, traduit du latin par J. H. Arrowsmith-Brown (éd. avec Richard Pankhurst), Londres, The Hakluyt Society, 1991.

De la dimension sonore de l'Éthiopie, les jésuites ne disent pas grand-chose. Le franciscain Remedius Prutky est plus bavard et j'ai analysé ses propos dans un texte intitulé : « Bourdonnement des insectes et musique de David : image sonore de l'Éthiopie chez le Père franciscain Remedius Prutky (1752) », paru dans la revue *Afriques* en 2014 (publication 15), tout comme, en partie, dans : « Sounds of Hell and Sounds of Eden. Sonic worlds in Ethiopia in the Catholic missionary context, 17th-18th centuries », paru dans un ouvrage consacré aux ambiances sonores sous la direction de Christine Guillebaud (publication 13).

Je me penche sur l'image sonore que le franciscain Remedius Prutky donne de l'Éthiopie dans son *Itinerarium* rédigé au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui a fait l'objet d'éditions et de traductions récentes. D'une part, dans une rhétorique maîtrisée, les sons entendus sont investis par l'auteur d'un sens symbolique souvent biblique, rendant audible l'hérésie de l'Éthiopie chrétienne. D'autre part, la description de pratiques musicales éthiopiennes, particulièrement en contexte religieux, offre un intérêt pour l'ethnomusicologie historique et révèle aussi des choix dans le rapport missionnaire qui visent à diffuser une certaine connaissance de la musique liturgique éthiopienne en Occident. Ainsi, je lis dans l'insistance sur la figure biblique de David joueur de lyre une manière de ne pas parler du saint musicien par excellence en Éthiopie, saint Yared. Ignorer Yāred, c'est ne pas reconnaître à l'Église d'Éthiopie une tradition savante, une liturgie chantée, dont la complexité s'est développée localement, c'est occulter une riche tradition orale et écrite qui n'a rien à envier à la liturgie romaine. Il est également étonnant de ne lire dans les textes missionnaires aucune trace de la notation musicale de l'Église d'Éthiopie, pourtant en vigueur depuis le XVI<sup>e</sup> siècle au moins et attribuée en partie à saint Yāred. En rapportant à Rome des rites liturgiques éthiopiens qui ne trouveraient leur origine que dans l'Ancien Testament, les missionnaires refusent de montrer de l'Éthiopie chrétienne une forme d'érudition et une certaine modernité.

Si Prutky n'a été qu'un observateur seul et discret, dans des conditions difficiles, les jésuites, arrivés en nombre, ont mis en place des stratégies sonores, que je décris longuement dans : « Toucher le cœur des schismatiques ; Stratégies sonores et musicales des jésuites en Éthiopie, 1620-1630 » (publication 14). Comment les jésuites usent-ils du sonore à des fins de romanisation ? Comment les stratégies musicales, qui ont si bien fait recette dans d'autres missions, s'adaptent-elles au terrain éthiopien, qui, lui, a ceci de particulier d'être déjà chrétien ? Dans les lettres et rapports qu'ils envoient à leurs supérieurs pour rendre compte de leurs activités, tout comme dans les sommes qu'ils écrivent sur l'Éthiopie, les jésuites évoquent le chant de la liturgie romaine, le jeu des instruments de musique européens, mais

aussi les cloches, les horloges, ou encore les feux d'artifice : c'est un monde sonore nouveau qu'ils déversent sur l'Éthiopie. Le sonore est utilisé pour étonner, séduire, toucher ou rationaliser le temps : les cloches sonneront ici comme à Rome.

Enfin, la journée d'étude « Musique et missions catholiques à l'époque moderne ; Christianisation et européanisation par le sonore » que j'ai organisé au Musée du Quai Branly en 2011 a réuni des chercheurs travaillant sur des terrains aussi divers que le Paraguay, le Chili, l'Inde, l'Éthiopie, les Philippines et la Chine<sup>25</sup>. Si la musicologie n'étudie qu'à la marge les pratiques qui se sont développées hors du territoire européen, l'ethnomusicologie s'intéresse assez peu aux répertoires du passé. Les recherches de terrain de plusieurs intervenants de cette journée d'étude<sup>26</sup>, confrontées à la lecture des documents anciens, ont ouvert d'intéressantes perspectives.

La confrontation des études sur la musique en contexte missionnaire est apparue en effet essentielle à une compréhension générale du processus de globalisation musicale initié par les missions catholiques dès le XVI<sup>e</sup> siècle. La circulation de partitions, de traités, de musiciens, de musiques et d'instruments européens à échelle planétaire accompagne un projet catholique, au sens premier du terme, de romanisation du monde. C'est ainsi qu'on retrouve en Éthiopie des musiciens de Goa jouant de la musique européenne, profane comme sacrée. La main-d'œuvre indienne a été quelque peu évoquée pour son travail de maçonnerie et l'influence qu'elle a pu jouer dans l'architecture éthiopienne<sup>27</sup> ; en revanche, son rôle musical n'avait jamais été appréhendé. Les musiciens goanais relient l'Europe à l'Éthiopie, dans un système en « réseaux » qui connecte différentes « parties du monde<sup>28</sup> ».

Je n'en avais pas fini avec la musique de l'Éthiopie ancienne car j'engageai en 2012 avec deux autres chercheuses un travail sur les instruments de musique du pouvoir éthiopien aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

---

<sup>25</sup> Cette journée a été enregistrée :

[http://m-media.quaibranly.fr/medias/internet/player.htm?fic=audio\\_cda-000523.4\\_000\\_ei.mp3](http://m-media.quaibranly.fr/medias/internet/player.htm?fic=audio_cda-000523.4_000_ei.mp3)

[http://m-media.quaibranly.fr/medias/internet/player.htm?fic=audio\\_cda-000523.5\\_000\\_ei.mp3](http://m-media.quaibranly.fr/medias/internet/player.htm?fic=audio_cda-000523.5_000_ei.mp3)

<sup>26</sup> Victor Rondon, Joseph Palackal, David Irving, François Picard et moi-même. T. Frank Kennedy était également présent ; il est l'un des éditeurs de l'ouvrage monumental en plusieurs volumes *The Jesuits*, paru chez Toronto University Press.

<sup>27</sup> CAMPBELL Ian, « Portuguese and Indian Influences on the Architecture of the Lake Tana Region : An Inquiry into the Role of Gänätä Iyäsus », in Ramos M. J. et Boavida I. (dir.), *The Indigenous and the Foreign in Christian Ethiopian Art ; On Portuguese-Ethiopian Contacts in the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries*, Aldershot, Ashgate, 2004 (Calouste Gulbenkian Foundation).

<sup>28</sup> GRUZINSKI Serge, *Les Quatre parties du monde ; Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière, 2004 (collection Points), p. 37.

## 1.2.2. Les instruments du pouvoir dans le royaume chrétien d'Éthiopie (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

Le travail commun sur les sources textuelles et iconographiques anciennes mené avec l'historienne Anaïs Wion s'est appuyé sur un croisement des regards. D'une part, Anaïs Wion s'est concentrée avec érudition sur la lecture des textes et des images, apportant toute son expertise linguistique – sa maîtrise du guèze et de l'amharique<sup>29</sup> – et historique – replaçant dans un contexte précis les propos des auteurs. D'autre part, je me suis intéressée quant à moi, tout comme Stéphanie Weisser<sup>30</sup>, aux questions d'organologie et aux descriptions du sonore. Ma connaissance, acquise pendant ma thèse, de l'instrumentarium éthiopien contemporain – en particulier des instruments de la liturgie (tambour, sistre et bâton de prière) –, des terminologies, des pratiques et des discours qui lui sont associés (*cf.* publications n° 2, 3 et 6) me permet de repérer, le cas échéant, la persistance d'appellations et de pratiques et de contribuer ainsi à l'histoire de la musique éthiopienne. En outre ma recherche post-doctorale m'avait familiarisée avec l'Éthiopie de l'époque moderne et j'avais porté une attention toute particulière aux mots employés dans les textes pour rendre compte des manifestations sonores. Ayant par ailleurs encadré un travail très sérieux de master 1 sur les archives sonores de l'Institute of Ethiopian Studies à Addis-Abeba, j'étais au courant des ressources conservées dans la capitale éthiopienne<sup>31</sup>. Nous pouvions compter aussi sur une littérature dédiée à la musique éthiopienne et à ses instruments, en particulier les travaux de Cynthia Tse Kimberlin<sup>32</sup>.

Notre recherche collaborative reposait évidemment sur le postulat bien établi : les instruments de musique ne sont pas que des producteurs de sons mais aussi des objets investis de fonction sociale, de symbolique et porteurs d'une histoire. En ce sens, nous rejoignons les propos de Luc Charles-Dominique dans son inspirant travail sur les bandes de violons en Europe :

---

<sup>29</sup> Le guèze est la langue ancienne de l'Éthiopie chrétienne, toujours utilisée dans la liturgie. L'amharique en est dérivé.

<sup>30</sup> Stéphanie Weisser est l'auteur d'une thèse de doctorat sur la lyre éthiopienne *bägänä*. *Cf.* notamment *LES CHANTS DE BAGANA ; Éthiopie*, enregistrements et texte : Stéphanie Weisser, 1 CD VDE-Gallo CD-1206, 2006.

<sup>31</sup> LACOMBE Claire, *Les Archives sonores de l'Institute of Ethiopian Studies : dépouillement, inventaire ; analyse des bandes de piano à pouces de la région de Gambela, Éthiopie*, mémoire de master 1 non publié, Université de Saint-Étienne, 2006.

<sup>32</sup> Parmi ses nombreux écrits, on pourra consulter les entrées dédiées aux instruments qu'elle a rédigées pour *Encyclopædia Æthiopica*, Uhlig S. (dir.), Hamburg, Asia-Africa Institute, 2003.

au-delà d'une écriture de l'histoire de ces musiques, je souhaite m'interroger [...] sur leurs fonctions historiennes et sur leur possible contribution à une histoire des cultures orales et des sociétés qui en sont l'expression<sup>33</sup>.

Nos sources provenaient de la période gondarienne, c'est-à-dire entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand le royaume chrétien d'Éthiopie se concentrait dans le nord du pays actuel, autour de la ville de Gondar (*cf.* publication n° 38). Il s'agissait d'une part de textes produits par le pouvoir royal éthiopien, rédigés en guèze (Chroniques royales et textes normatifs). Les traductions textuelles (latin ou français) sont souvent imprécises, car fondées principalement sur le dictionnaire guèze-latin de Dillmann<sup>34</sup> de 1865 qui s'appuie sur un vocabulaire biblique pouvant se révéler impropre. Il s'est alors agi de réévaluer le vocabulaire dans la part lexicologique de notre travail, portant sur les noms des instruments et les verbes associés à la production sonore. D'autre part, nous avons consulté les textes des missionnaires européens et des voyageurs. Nos sources iconographiques, quant à elles, provenaient de la base de données *Mäzägbä Səəlat* (Université de Toronto), de la collection personnelle d'Anaïs Wion (peintures murales d'églises et de monastères), de publications déjà existantes et de la base de données Mandragore de la Bibliothèque nationale de France. L'iconographie musicale<sup>35</sup> nous permet de vérifier ou de contredire les informations repérées dans les textes, tout en tenant compte de la différence des deux modes de représentation.

L'intérêt que représentent les sources iconographiques pour l'histoire des instruments des hauts-plateaux éthiopiens a été souligné par Blench<sup>36</sup>, qui se limite cependant à signaler que la plupart des instruments représentés correspondent à ceux que l'ethnographie permet déjà de connaître. Il nous a semblé nécessaire de vérifier une telle assertion. Par ailleurs, l'analyse des représentations peut fournir des informations sur des contextes de jeu et des associations symboliques. Notre étude ne peut néanmoins qu'être abordée de façon indirecte car il n'y a pas, à proprement parler, de représentation « narrative » du pouvoir politique dans l'Éthiopie chrétienne avant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle même si la production picturale

---

<sup>33</sup> Luc Charles-Dominique pratique une interdisciplinarité qui place l'histoire « en regard et en perspective avec l'ethnomusicologie », considérant « ces deux disciplines en totale complémentarité et continuité ». CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les « bandes » de violons en Europe ; Cinq siècles de transferts culturels ; Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 594-595.

<sup>34</sup> DILLMANN August, *Lexicon linguae aethiopiae cum indice latino*, Leipzig, Wiegand, 1865.

<sup>35</sup> Selon la définition formulée par Florence Gétéreau, on entend par iconographie musicale « l'étude des représentations figurées de la musique dans les arts visuels, quelle qu'en soit la technique ».

<https://www.researchgate.net/publication/32226353> dernière consultation le 4 mars 2019.

Manuscrit auteur publié dans *À portée de notes. Musique et mémoire*, Actes du colloque de Grenoble (14 et 15 octobre 2003). Voir aussi GETREAU Florence, *Voir la musique*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2017.

<sup>36</sup> BLENCH Roger, « Methods and results in the reconstruction of music history in Africa and a case study of instrumental polyphony », *Azania : Archaeological Research in Africa*, vol. 48/1, 2013, p. 31-64.

était, par le biais du mécénat, étroitement liée au pouvoir royal<sup>37</sup>. Peintures murales ornant les églises, enluminures des manuscrits et icônes sur bois, toutes sont produites dans un contexte religieux et utilisent un langage symbolique. Les dimensions didactique et institutionnelle priment dans ces représentations, ce qui permet de supposer que les objets représentés, et notamment les instruments de musique, le sont dans un contexte et d'une manière modelés par le pouvoir.

Nous nous sommes essentiellement concentrées sur les membranophones (timbales) et les aérophones (hautbois, trompes) que nous avons identifiés comme les instruments du pouvoir royal. Nous avons présenté nos recherches conjointes à l'université Georg-August à Göttingen lors de la *Conference on Interdisciplinary Musicology* de 2012<sup>38</sup> puis en 2014 dans le séminaire « Retour aux sources » du projet PEPS (Projets Exploratoires Premier Soutien, CNRS/Université de Lyon)<sup>39</sup>. Elles ont enfin fait l'objet d'un article en anglais paru en 2016 dans *Aethiopica ; International Journal of Ethiopian and Eritrean Studies* (cf. publication n° 16). Je présenterai ci-dessous quelques conclusions issues de ces recherches, me concentrant sur les instruments qui ont donné les résultats le plus significatifs, tentant de rendre compte de notre méthodologie fondée sur le croisement des données.

### **1.2.2.1. Les *nägarit* : les timbales « qui annoncent », emblèmes du pouvoir**

Décrite dans les chroniques de façon homogène et largement citée par les voyageurs étrangers, la timbale *nägarit* ne pose aucun problème d'identification. L'instrument, parvenu jusqu'à nous, reste conservé dans des musées – celui, par exemple, de l'Institute of Ethiopian Studies à Addis-Abeba. Il est encore joué dans certaines circonstances<sup>40</sup>.

Le terme utilisé est invariablement *nägarit* qui signifie « celui qui annonce, l'annonceur », du verbe *nagara*, « dire, faire connaître ». La dénomination ne dit rien de la forme de l'instrument mais elle en dévoile clairement la fonction. Ce singulier cache un pluriel collectif car les *nägarit* vont par paire, comme en témoigne par exemple la donation faite par la reine Məntəwwab à son église de Q<sup>w</sup>əsq<sup>w</sup>am au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle de quatre paires de *nägarit* en métal et deux paires en bois<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> BOSCH-TIESSÉ Claire, *Les Îles de la mémoire. Fabrique des images et écriture de l'histoire dans les églises du lac Tana, Éthiopie, XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

<sup>38</sup> « Music and power in Ethiopian Christian highlands : A historical investigation ».

<sup>39</sup> Dans l'atelier « Retour aux sources » : « Les instruments du pouvoir dans le royaume chrétien d'Éthiopie (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) : regards croisés sur les aérophones et les membranophones ».

<sup>40</sup> Ainsi dans la ville d'Aksum, à l'église de Maryam Şəyon, les *nägarit* sont jouées la veille de chaque fête mariale ainsi que pour annoncer la fin du Carême, à Pâques.

<sup>41</sup> GUIDI Ignazio (éd.), *Annales regum Iyasu II et Iyo'as*, tome VI (traduction), Paris, Typographeo Reipublicae, collection CSCO 66, SAe 29, 1912, p. 105.

Le verbe d'action souvent employé dans les chroniques pour désigner l'action de frapper les timbales est *zābātā*<sup>42</sup>, signifiant « produire un son fort ». La terminologie insiste sur l'intensité sonore de cet instrument d'apparat.

Ce qui frappe d'abord dans nos chroniques gondariennes, c'est l'importance accordée aux *nāgarit* dans leur fonction symbolique d'objets représentant le pouvoir et investis de l'autorité royale. Ces tambours ne sont pas nécessairement joués : leur possession, ou plus exactement leur exposition, suffit à exprimer le pouvoir. Insignes royaux, ils s'avèrent également essentiels à la proclamation des édits et se révèlent aussi des symboles du pouvoir militaire. On pense inévitablement ici aux tambours royaux de l'Ouganda<sup>43</sup> ou à ceux du Burundi<sup>44</sup>, dont le jeu instrumental peut avoir « une valeur historique, dynastique et généalogiste » car l'histoire est partiellement conservée dans les signaux des tambours<sup>45</sup>.

Lorsque les historiographes mentionnent des tentatives d'usurpation du pouvoir – et elles sont nombreuses ! –, l'association entre les *nāgarit* et la possession de l'autorité apparaît particulièrement claire. Ainsi lorsqu'un rebelle se prétend fils de roi, sous le règne de Iyasu I (1682-1706), il s'arroge les *nāgarit* et le baldaquin cérémoniel (*dābab*) porté pour protéger le roi lors de ses déplacements<sup>46</sup>. Dans cet exemple, les *nāgarit* apparaissent comme objets accompagnant le roi lors de ses sorties publiques ; s'en saisir équivaut à se proclamer investi du pouvoir légitime.

Lors des processions et des marches militaires, les *nāgarit* sont portées et jouées à dos de mules, à raison d'une paire par animal. Le transport par ces animaux de trait nobles – chers car stériles et difficiles à produire – témoigne de la valeur symbolique autant que réelle des timbales. Posséder des *nāgarit* signifie en effet pouvoir entretenir des mules, leur muletier et le timbalier. On notera que les Annales tigréennes éditées par Kolmodin et qui racontent l'histoire des familles liées à la très prestigieuse charge de *baḥar nāgaš* (« roi de la mer », prince du nord) utilisent très fréquemment l'expression « seller les *nāgarit* » pour exprimer le simple fait de posséder ou d'hériter du pouvoir que représentent ces timbales<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> GUIDI Ignazio (éd.), *Annales Iohannis I, Iyasu et Bakāffā*, vol. 22, Paris, Typographeo Reipublicae, collection CSCO 22, SAe 5-8, 1903, p. 214 (texte guèze) et 228 (traduction).

<sup>43</sup> KAFUMBE Damascus, *Tuning the Kingdom : Kawuugulu Musical Performance, Politics and Storytelling in Buganda*, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2018.

<sup>44</sup> Cf. GUILLET Claude ; NDORICIMPA Léonidas, *Les Tambours du Burundi*, Bujumbura, Centre de civilisation burundaise, 1983.

<sup>45</sup> CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Ethnomusicologie et histoire: deux *artes memoriae* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 22, 2009, p. 25.

<sup>46</sup> GUIDI I. (éd.), *Annales Iohannis I, Iyasu et Bakāffā*, op. cit., p. 130.

<sup>47</sup> KOLMODIN Johannes, *Traditions de Tsazzege et Hazzega* (traduction française), Upsala, Appelberg, Archives d'Études Orientales 5/2, 1915.

Un exemple tiré des chroniques royales nous permet d'aller plus loin dans la compréhension des mécanismes faisant des timbales des instruments symboliques de l'autorité militaire et politique, en particulier des rapports des gouverneurs de province avec le roi. Dans la décennie 1730, lors d'une très violente attaque contre le jeune roi Iyasu II qui vient de monter sur le trône, le fidèle *däggäzmač* (prince) Wärañña n'est pas présent à Gondar. Dès qu'il est informé de l'attaque contre son suzerain, il monte une expédition militaire. Trop pressé pour attendre que les mules dédiées au transport des timbales soient prêtes, il fait charger ses douze *nägarit* sur des épaules d'hommes et se rend ainsi en toute hâte à Gondar. Le chroniqueur précise bien qu'il arrive à la capitale « avec *nägarit* et *sändäq* (bannières) » et que de même, il est reçu par le roi et sa mère la reine avec ses timbales et ses bannières<sup>48</sup>. Ce passage de la chronique, au-delà de son aspect anecdotique, avait pour but de souligner la très grande fidélité de Wärañña et son empressement à mettre au service du roi sa force armée. Les timbales sont donc apportées au roi en dépit d'un mode de transport qui n'autorise plus à ce qu'elles soient jouées, car ici les timbales ne sont que le symbole de la vassalité du gouverneur : il place son pouvoir, son armée, au service du roi. Pour cela, il faut que les insignes de ce pouvoir, les timbales et les bannières, lui soient présentés au plus vite.

Par ailleurs, la timbale *nägarit* circule, change de mains, se voit investie d'un usage et d'une signification différents quand on la retrouve chez les Juifs éthiopiens, sous la même dénomination toutefois. Olivier Tourny, dans un travail comparatif entre le rite juif et le rite chrétien éthiopiens, porte attention à l'emploi des tambours. Dans le pays, l'image du *kabaro* « vient se confondre avec celle de l'Église, tant cette dernière en a fait l'un des instruments incontournables de sa liturgie », le *kabaro* est l'instrument par excellence du rite (*cf.* publication n° 6). Les Juifs connaissaient bien l'instrument, mais ils le réservaient au seul domaine profane. À l'inverse, leur *nägarit*, destiné à la liturgie, était le tambour bien connu de toutes les populations pour être traditionnellement dévolu au protocole des rois d'Éthiopie. « Bel exemple de dialectique sur l'affirmation du vrai pouvoir, divin ou terrestre<sup>49</sup> », l'emploi différencié des membranophones dans les deux communautés est une manière de se distinguer l'une de l'autre<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> GUIDI I. (éd.), *Annales regum Iyasu II et Iyo'as*, *op. cit.*, p. 73-77.

<sup>49</sup> TOURNY Olivier, « Jeux et enjeux identitaires abyssins. L'ethnomusicologue mène l'enquête », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 20, 2007 [En ligne] dernière consultation le 15 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/257>

<sup>50</sup> TOURNY Olivier, *Le Chant liturgique juif éthiopien ; Analyse musicale d'une tradition orale*, Paris ; Leuven, Peeters ; SELAF, 2009, p. 177.

Enfin, la timbale *nägarit* sert aussi, dans l'entourage royal immédiat, à annoncer des événements extraordinaires et de la plus haute importance : décès du souverain<sup>51</sup>, renversement de la monarchie<sup>52</sup>. Elle se nomme alors *dəb anbäsa* (tambour du lion, dans une association de l'animal et du roi) et se voit associée aux hautbois *meser qana*. Notons par ailleurs que la combinaison d'un membranophone avec un aérophone puissant est largement répandue, du Niger jusqu'en Iran, en passant par l'Europe méditerranéenne, la Turquie et l'Arménie<sup>53</sup>.

Un texte du XV<sup>e</sup> siècle atteste de l'usage ancien de la timbale *dəb anbäsa* comme instrument qui accompagne le roi. Cet extrait de la chronique du roi Zär'a Ya'qob (1434-68) frappe par la richesse de son vocabulaire associé au sonore :

*Meser qana* et *deb anbäsa* sont devant et derrière, audibles (*teqqä*) de très loin, ils soufflent (*yənäffəhu*) et battent (*yəzäbbətu*) selon leur règle. Et vraiment beaucoup parmi eux font entendre (*yənäffəhu*) les *meser qana* qui sont soufflés lors de la marche du roi et lors de son entrée dans son palais<sup>54</sup>.

Il nous permet d'affirmer la continuité de certaines pratiques. En effet, trois siècles après cette chronique royale médiévale, on retrouve la même association des timbales et des aérophones, sous les mêmes dénominations. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, une compilation de documents de cour, réglementant entre autres les rituels et les règles de l'étiquette, connue sous le nom de *Sər'atä mängəst* ou « Règlement du royaume », mentionne régulièrement l'emploi conjoint du *dəb anbäsa* et des *meser qana* (ou *nəsər qana*<sup>55</sup>, la signification étymologique de cet instrument semblant perdue déjà à l'époque médiévale), hautbois dont il va à présent être question.

### 1.2.2.2. Les hautbois du roi

Les *nəsər qana* (*meser qana*) ne sont pas représentés dans l'iconographie, pas plus qu'ils n'existent encore aujourd'hui. Il s'agit sans aucun doute d'aérophones, tout d'abord parce qu'ils se trouvent toujours associés dans les textes au verbe d'action « souffler ». Ensuite, il est possible d'imaginer le son que produisait cet ensemble d'instruments grâce à une comparaison rapportée par Pero Páez, missionnaire jésuite portugais présent en Éthiopie au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>51</sup> GUIDI I. (éd.), *Annales regum Iyasu II et Iyo'as*, op. cit., p. 30.

<sup>52</sup> BRUCE James, *Travels to discover the source of the Nile in the years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, and 1773*, vol. VI, Dublin, G. G. J. and J. Robinson, 1790, p. 369-370.

<sup>53</sup> Par exemple, chez les Yézidis d'Arménie, le hautbois *zurna* est toujours accompagné d'un *dohol*, tambour sur cadre biface joué avec deux baguettes. AMY DE LA BRETEQUE Estelle, « Des affects entre guillemets ; Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, 2010, p. 133.

<sup>54</sup> PERRUCHON Jules (éd. et trad.), *Les Chroniques de Zar'a Yä'eqôb et de Ba'eda Märyâm, rois d'Éthiopie de 1434 à 1478*, Paris, Émile Bouillon, 1893, p. 45.

<sup>55</sup> Cette forme se rencontre plus souvent dans les textes.

Il y a des oiseaux aussi grands que des cygnes mais avec du blanc seulement au bout des ailes et sur la poitrine, le reste allant vers le noir. Ils ont de grandes pattes et une queue, un petit bec et de longues et délicates plumes dorées sur la tête, telles une couronne. Ils se rassemblent en troupes, notamment dans le Dambiâ dont le vice-roi est nommé *cantiba* [bourgmestre]. Et ces oiseaux sont appelés *cantiba mecercâna* [les *nəsər qana* du *cantiba*] ou bien les chalémies (*cheremelas*) du *cantibâ* parce que leur cri est semblable au son des chalémies (*caramelas*) qui le précèdent toujours et font une musique assez pauvre<sup>56</sup>.

On identifie ici les grues couronnées, désignées par le nom de « *nəsər qana* du bourgmestre » en raison de la similarité de leurs cris avec le son des *nəsər qana*.

Le terme portugais *cheremelas* ou *caramelas*, qu'on traduit par chalémies, renvoie à des aérophones à anche double de la famille des hautbois<sup>57</sup>. La chalémie était utilisée dans les célébrations liturgiques portugaises au début du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui constituait une particularité de la péninsule ibérique. Le jésuite Pero Páez avait donc eu l'occasion d'entendre cet instrument qu'il compare au *nəsər qana*, permettant d'identifier l'instrument éthiopien comme un hautbois. À cette identification s'ajoute le fait que les sons produits par les grues couronnées évoquent bien le son de la chalémie, plutôt nasillard. Par ailleurs, les chalémies et les hautbois en général, en raison de leur intensité et de leur timbre, étaient des instruments de plein air et de parade, aussi bien dans les cultures européennes de la période moderne<sup>58</sup> que, depuis l'Antiquité, dans le bassin méditerranéen et dans les civilisations du Proche-Orient. Ensuite, un extrait de la chronique du roi Yoḥannəs (1767-1782) nous renseigne sur une des qualités attendue des joueurs de *nəsər qana*. Alors qu'on introduit en grande pompe dans une église de Gondar une relique d'un saint éthiopien célèbre<sup>59</sup>, « on souffle les *nəsər qana* et on les souffle avec grand soin et on fait résonner les *maṭāq'eta* [vraisemblablement des trompes] d'argent et de cuivre et on les sonne avec force »<sup>60</sup>. Ainsi, les *nəsər qana* demandent du « soin » dans le jeu, à l'inverse des autres instruments auxquels ils sont ici associés, qui, eux demandent de la puissance.

En dépit de l'étymologie inconnue du nom de l'instrument, de sa non représentation dans l'iconographie et de sa disparition, ce faisceau d'informations, fondé sur des indications

---

<sup>56</sup> PAEZ Pero, *História da Etiópia*, livre I, Boavida I., ; Pennec H. ; Ramos M. J. (eds), Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 222. Traduit du portugais par nos soins.

<sup>57</sup> Sur les *charamelas* dans la musique portugaise à la même époque, en particulier dans les endroits mêmes d'où viennent les pères jésuites présents en Éthiopie, voir : ESTUDANTE MOREIRA Paulo, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVIe-XVIIe siècles ; Le Ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, thèse non publiée, Université Paris IV Sorbonne ; Universidade de Evora, 2007. Sur l'évocation par les missionnaires des aérophones éthiopiens : cf. DAMON-GUILLOT Anne, « Toucher le cœur des schismatiques. Stratégies sonores et musicales des jésuites en Éthiopie, 1620-1630 », *Le Jardin de musique*, 6/1, 2009, p. 65-99.

<sup>58</sup> Cf. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Musiques savantes, musiques populaires ; Les Symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

<sup>59</sup> Il s'agit du saint Ewostatewos, mort en Arménie et dont un évêque arménien apporte un os de la main en Éthiopie.

<sup>60</sup> GUIDI I. (éd.), *Annales Iohannis I, Iyasu et Bakāffā*, op. cit., p. 40 (texte guèze) et 39 (traduction).

d'ordre organologique, nous a permis de penser que le *nəsər qana* était un instrument à anche joué dans l'Éthiopie des hauts plateaux, à la cour du souverain, à la période gondarienne. Cela a constitué pour nous un « scoop » car l'instrumentarium traditionnel éthiopien ne comprend pas de hautbois. En effet, jusqu'à aujourd'hui, l'usage de hautbois n'avait jamais été soupçonné en Éthiopie, probablement du fait de leur non-conservation jusqu'aux périodes contemporaines. La connaissance technique nécessaire pour fabriquer des instruments à anches s'est-elle perdue ? L'usage de tels instruments a-t-il été rendu inutile par l'introduction d'autres instruments ? D'autres investigations pourraient encore être menées, en comparant notamment avec les musiques des pays voisins<sup>61</sup>.

### **1.2.2.3. La *mäläkät* : intégration par les Abyssins de l'aérophone de l'ennemi oromo**

Les récits de voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle nous ont accoutumés au terme de *mäläkät*, qui désigne une longue trompe à pavillon cérémonielle utilisée pour le souverain et les puissants. Cette trompe est alors clairement associée aux Abyssins. L'Abyssinie désigne alors ce qui correspond aujourd'hui à l'Érythrée et la moitié nord de l'Éthiopie ; elle constitue l'empire chrétien éthiopien. Les populations dominantes y sont les Amharas et les Tigréens. Les Oromos, venant essentiellement de la moitié sud de l'Éthiopie actuelle, représentent un autre grand groupe ethno-linguistique, qui devient de plus en plus influent au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, à lire les chroniques de la période gondarienne, on s'aperçoit que les *mäläkät* sont probablement d'origine oromo, arrivées tardivement dans l'instrumentarium abyssin. En effet, la toute première mention du terme apparaît dans la chronique de Iyasu I (1682-1706). Lors d'une campagne militaire contre les Oromo, les soldats du roi épient leurs ennemis qui « chantent avec les *alama* (insignes) et au son des *qärn* qui sont des *mäläkät*<sup>62</sup> ». Le terme *qärn*, qui signifie littéralement « corne », était familier à l'époque et désignait des instruments précis de la famille des trompes qui, aux côtés des timbales *nägarit*, faisaient pleinement partie du matériel militaire. Mais ici, *qärn* est utilisé *par analogie* pour désigner un instrument inhabituel au lectorat – ou à l'auditoire – de la chronique : la *mäläkät*. Les *qärn* associées aux *alama* (insignes) dans le texte cité ne sont en réalité pas des *qärn* mais des *mäläkät* – les soldats abyssins identifient des instruments, les *mäläkät*, qui sont « comme des *qärn* ». Après

---

<sup>61</sup> On trouve des instruments à anche en Égypte, or les deux pays entretenaient des liens politiques et religieux étroits, comme on l'a vu précédemment. Voir par exemple les dessins d'instruments à vent de Guillaume-André Villoteau dans *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. État moderne*", 1817, t. 2.

<sup>62</sup> GUIDI I. (éd.), *Annales Iohannis I, Iyasu et Bakāffā*, op. cit., p. 254 (texte guèze) et 273 (traduction).

la bataille, les soldats du roi, victorieux, vont faire butin de ces *alama* et *mäläkät*. L'association des *alama* et des *mäläkät* comme tributs guerriers signifiant la défaite de l'ennemi fonctionne symboliquement de la même façon que l'association *sändäq* (bannière) et *nägarit* (timbale) chez les Chrétiens. Les soldats du roi Iyasu I prennent à l'ennemi ce qu'ils considèrent comme représentant l'autorité de cet ennemi vaincu. La *mäläkät* est par conséquent l'aérophone du pouvoir armé oromo au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

C'est seulement deux générations plus tard que le terme *mäläkät* réapparaît dans les chroniques. En 1758, lors de la translation de la dépouille du roi Iyasu I, le cortège est accompagné de bannières, de timbales *nägarit*, des hautbois *nəsər qana* et... des *mäläkät*<sup>63</sup>. Voilà donc un instrument qui, étranger au temps du roi dont on transfère la dépouille, a désormais intégré le cortège solennel royal.

Mais s'agit-il d'une adoption de la terminologie ou bien de l'instrument lui-même ? Revenons à l'étymologie. Le terme *mäläkät* semble provenir du guèze, donc de la langue du royaume abyssin, plutôt que de la langue oromo car le verbe guèze dont il paraît être issu, *mälkäta*, signifie « montrer, indiquer, signaler ». Ainsi cette trompe serait désignée par un terme éthio-sémitique (guèze) signifiant « celui qui signale ». Le chroniqueur n'a donc pas repris un terme oromo – l'oromo est, à la différence du guèze, une langue couchitique – lorsqu'il décrit pour la première fois la prise de guerre des soldats de Iyasu I mais il utilise un néologisme pour désigner un aérophone signalant l'armée oromo. L'instrument lui-même est-il de facture spécifique de la culture oromo puis intégré par les Chrétiens ? Il est difficile de répondre à cette question.

Déictique, le terme *mäläkät* désigne plutôt la fonction que la forme de l'objet. Au fur et à mesure du temps, le terme *mäläkät* va se confondre avec le seul objet qu'il désigne désormais. Les Abyssins n'ont pas seulement *emprunté* la trompe aux Oromo, ils en ont également repris l'usage politico-militaire, dans leur propre sphère. On en vient même à se demander si l'objet, dont la matérialité se dilue dans les sources anciennes et dont l'appellation vernaculaire n'est jamais donnée, a réellement été intégré par les Abyssins et s'il ne s'agit pas plutôt de l'assimilation de sa fonction symbolique désignée par la dénomination même de *mäläkät* (« celui qui signale »)<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 185-186 (guèze) et p. 195 (traduction).

<sup>64</sup> De la même manière, mais dans un tout autre contexte, Susanne FÜRNISS a démontré que concernant le tambour chez les Pygmées Aka et chez les Pygmées Baka, « le lien entre les deux cultures actuelles se construit non pas sur la base des dénominations des objets, mais sur celle du terme *mò.kindä* dont le signifié se déplace entre l'aka et le baka de la désignation d'un objet matériel vers celle de la partie musicale qu'il réalise. [...] On constate en effet que les formations instrumentales faisant appel à plusieurs instruments du même type distinguent généralement les instruments selon le rôle qu'ils jouent dans l'orchestre ». FÜRNISS Susanne, « Musiques aka et

#### 1.2.2.4. Interpréter les représentations picturales : que voit-on de ce qu'on entendait?

À observer ensemble les images des scènes religieuses représentées, une formule s'est imposée : ambivalence des instruments, évidence du tumulte. En effet, dans certaines représentations murales du Jugement Dernier, les trompes d'habitude convoquées sont remplacées par des timbales *nägarit*. Dans un cas, on peut même lire une légende précisant que « la corne est soufflée » sous le dessin d'une... *nägarit*<sup>65</sup>. La confusion est alors totale entre les terminologies et classes d'instrument, montrant qu'il s'agit avant tout d'exprimer de la façon la plus claire possible pour l'époque ce qui « fait signe », ce qui représente la puissance – entre autres sonore<sup>66</sup>.

Par ailleurs, notre travail collectif nous a amenées à nous interroger sur le statut même de l'instrument de musique, montrant ici combien les termes analytiques « instrument de musique » se révèlent insatisfaisants pour décrire la réalité des objets et de leurs usages. Jouant un rôle polymorphe, les *nägarit* sont à la fois productrices de son, de signal et insignes du pouvoir. Les posséder, les sortir, les donner à voir expriment le pouvoir tout autant que les faire entendre – puisqu'elles n'ont parfois même pas besoin d'être jouées.

À partir de cette enquête à travers les sons d'autrefois produits par le pouvoir politique et militaire éthiopien, il apparaît que la production de sons de forte intensité par le truchement d'aérophones, de membranophones et d'armes à feu est le privilège du souverain, de ses armées et de ses gouverneurs. Faire sonner ces instruments marque l'annonce des proclamations, les grandes célébrations et rituels auliques, les mouvements du roi et de ses troupes dans et hors des villes royales, ainsi que les débuts de bataille. Il s'agit tout autant d'insinuer la peur dans le cœur des ennemis que d'en imposer par le sonore aux sujets du royaume, afin qu'ils ne puissent ignorer la présence du roi, la puissance de ses soldats ni la nécessité d'obéir à ses lois.

Le travail avec l'historienne Anaïs Wion nous a permis d'approfondir les enjeux politiques des ensembles militaires. Nos investigations communes sur l'aérophone d'origine oromo, la *mäläkät*, ont été en ce sens tout à fait excitantes. Cette longue trompe, à l'origine

---

baka : une parenté de référence », *Journal des africanistes*, n° 82-1/2, 2012 [En ligne] dernière consultation le 14 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/africanistes/4314>

<sup>65</sup> Église de Mika'el Ara dans le Tigré.

<sup>66</sup> « Nombre d'images dépassent la transposition de la réalité sonore pour ouvrir sur un univers symbolique ». GETREAU F., *Voir la musique, op. cit.*, p. 9.

insigne du pouvoir militaire oromo, intègre l'instrumentarium abyssin et l'habitus chrétien à mesure que les Oromo se joignent à l'exercice du pouvoir. Elle reste jouée dans le sud du pays<sup>67</sup>.

L'Éthiopie chrétienne, son monde sonore et son chant liturgique occupent une place particulière dans mon parcours de chercheuse. Il s'est agi de mon premier terrain, celui où j'ai tout désappris puis réappris auprès de maîtres qui, certes, étaient des « tenants de la tradition » mais surtout des spécialistes de grande érudition. Auprès d'eux, j'ai expérimenté concrètement cette humilité nécessaire du terrain puis la joie d'avoir saisi une partie de leur savoir. J'ai assisté avec émotion et fascination à ces longues heures de prière où ils ne cessent de chanter, dans un unisson hétérophonique et une langue, le guèze, qui est devenue depuis longtemps celle de la liturgie. Par ailleurs, alors même que les discours des chantres plaçaient leurs pratiques dans une forme d'anhistoricité et de pureté, j'ai pu travailler sur la question des contacts culturels en Éthiopie à l'époque moderne. Enfin, l'Éthiopie chrétienne a aussi confirmé mon appétence pour les langues anciennes, pour les notations musicales et pour le texte chanté – ce texte fixe aux modalités mobiles, d'abord parole révélée, puis couchée dans les livres et qui prend vie dans le chant du rituel. C'est avec d'autant plus de curiosité que j'abordai alors une autre liturgie orientale, de doctrine également monophysite, celle de l'Église apostolique arménienne. J'allais travailler à nouveau, dans une toute autre culture, sur des thèmes qui m'étaient devenus chers : la liturgie chantée dans une langue qui n'existe plus en dehors du rituel – ici le krapar –, la place des maîtres de chant, les contacts culturels, la constitution des offices, les notations musicales, ou encore le rôle du livre et de l'écrit.

---

<sup>67</sup> On retrouve également des trompes en corne ou en ivoire comme insignes du pouvoir et accompagnant, associées aux tambours, les sorties des notables, au Soudan et au Tchad : BRANDILY Monique, *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1974.

### **1.3. Le chant liturgique de l'Église apostolique arménienne : résonances identitaires des vocalités et des systèmes scalaires**

Ayant intégré un réseau informel d'ethnomusicologues travaillant sur les musiques liturgiques relevant de rites chrétiens orientaux anciens<sup>68</sup>, j'ai souhaité élargir mes perspectives de recherche en m'intéressant au chant liturgique de l'Église apostolique arménienne. C'est à Paris, auprès du chef de chantres de la cathédrale arménienne Saint-Jean-Baptiste, Aram Kerovpyan, que sont nés mon goût et mon intérêt pour le chant liturgique arménien. Originaire d'Istanbul et en lien avec des chantres de cette ville, Aram Kerovpyan y a guidé mes premiers pas. Entre 2012 et 2014, j'ai effectué trois courts séjours de recherche auprès de la communauté arménienne historique à Istanbul, grâce au soutien de mon laboratoire, le Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC, EA 3068). J'en ai ramené de nombreux enregistrements audiovisuels, des fac-similés de chants notés et des carnets remplis de notes. Par ailleurs, ma présence sur le terrain m'a permis d'engager des collaborations scientifiques : en particulier avec l'Institut Français d'Études Anatoliennes (I.F.E.A., USR 3131) et l'Université Technique d'Istanbul avec laquelle j'ai ouvert un lien Erasmus qui a permis des mobilités enseignantes (Robert Reigle et moi-même).

Un autre séjour de recherche, réalisé en juin 2014 auprès du patriarcat arménien de Jérusalem sur l'invitation du Centre de Recherche Français de Jérusalem (USR 3132), m'a amenée à poser la question de la circulation des esthétiques, des pratiques et des ouvrages entre l'Arménie, la Turquie, Israël et la diaspora occidentale.

Mes recherches ont fait l'objet de deux chapitres d'ouvrages collectifs<sup>69</sup>, de plusieurs communications (Université de Montréal, CREM à Nanterre) et m'ont amenée à mettre en

---

<sup>68</sup> Olivier Tourny sur les traditions musicales liturgiques en Éthiopie, à Jérusalem et en Palestine ; Aram Kerovpyan sur le chant liturgique arménien ; Séverine Gabry-Thienpont (Institut Français d'Archéologie Orientale) sur le chant copte en Égypte ; Girolamo Garofalo (Université de Palerme) sur le chant liturgique des Albanais (Arbëresh) de Sicile ; Joseph Palackal (Christian Musicological Society of India) sur le chant syriaque au Kerala indien. Hormis la liturgie des Arbëresh de Sicile, les autres ne relèvent pas du rite byzantin ou pas uniquement (pour le chant arménien) mais, dans leur originalité, témoignent de la diversité culturelle de la chrétienté orientale. DALMAIS Irénée-Henri, *Liturgies d'Orient*, Paris, Cerf, 1980.

<sup>69</sup> DAMON-GUILLOT Anne, « « Lire » et « offrir » la messe : voix et terminologies des chantres de l'Église apostolique arménienne d'Istanbul », in Ramaut-Chevassus B. et Damon-Guillot A. (dir.), *Dire/chanter : passages ; Études musicologiques, ethnomusicologiques et poétiques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Étienne, PUSE, 2014, p. 253-271.

place un colloque international en 2015 à l'université de Saint-Étienne<sup>70</sup> : « Pratiques musicales des Arméniens d'Istanbul aujourd'hui ; Mémoire sensible et présence sonore ». Avant de concerner, à partir de 2015, des préoccupations relevant de la mémoire, de la pluralité et de son audibilité dans l'espace urbain, elles se sont inscrites dans le cadre du programme scientifique général « Passage, tension, transfiguration » (2011-2014) du CIEREC et plus précisément dans l'axe de recherche « Dire/chanter : passages » développé par l'équipe de musicologie du laboratoire. Je présenterai ici le séminaire de musicologie du CIEREC « Dire/chanter » que j'ai co-organisé avec Béatrice Ramaut-Chevassus, ainsi que l'ouvrage qui en est issu : *Dire/chanter : passages ; Études musicologiques, ethnomusicologiques et poétiques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, paru en 2014 aux Presses Universitaires de Saint-Étienne. Dans cette optique, mes travaux se sont orientés particulièrement vers les modalités vocales et les différentes formes de dire et de chanter.

### **1.3.1. De Paris à Istanbul : pluralité des voix et circulation des pratiques**

Passionnée par le chant liturgique, j'assiste pour la première fois aux offices de l'aube de la cathédrale arménienne de Paris en 2010. Aram Kerovpyan est le chef des chantres. Je le connais depuis la journée d'étude « Musiques liturgiques des Églises chrétiennes orthodoxes » que j'avais organisée en 2006 à l'université de Saint-Étienne lorsque j'étais doctorante. En 2007, alors que je suis chargée de cours dans cette même université, j'invite à nouveau Aram Kerovpyan, cette fois avec l'ensemble Akn dont il est le chef. L'ensemble a pour vocation de raviver et de développer l'interprétation traditionnelle du chant liturgique arménien<sup>71</sup>. À la faveur d'un financement obtenu auprès de la DRAC Rhône-Alpes<sup>72</sup>, le chœur donne au Temple de Saint-Étienne un concert de chants liturgiques arméniens dédiés à la Théotokos et à la Nativité-Théophanie. En parallèle, j'organise un stage de chant liturgique arménien pour mes étudiants de deuxième année de licence, m'appuyant sur la triple compétence de

---

DAMON-GUILLOT Anne, « Présence sonore et rhétorique du silence chez les Arméniens d'Istanbul ; Le chant liturgique *alaturka* », in Bachir-Loopuyt T. et Damon-Guillot A. (dir.), *Une pluralité audible ? Musiques en contact*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, collection Migrations, 2019 (sous presse).

<sup>70</sup> Outre par le CIEREC, le colloque était soutenu par ces différentes institutions : Institut Français d'Études Anatoliennes, Calouste Gulbenkian Foundation, Iremus UMR 8223, Région Rhône-Alpes, Maison de la Culture Arménienne de la Loire, Opéra théâtre Saint-Étienne.

<sup>71</sup> Cf. le site <https://akn-chant.org/fr/> dernière consultation le 10 mai 2019.

<sup>72</sup> Ce financement, destiné à soutenir le développement des enseignements et des études en ethnomusicologie à l'Université de Saint-Étienne, avait été obtenu par Nathalie Fernando, maîtresse de conférences en ethnomusicologie jusqu'en 2005. J'eus la charge de cette ligne budgétaire de 2006 à 2009, en tant que vacataire puis ATER dans cette même université.

chercheur, de musicien et de pédagogue d'Aram Kerovpyan<sup>73</sup>. L'objectif principal du stage était de sensibiliser le participant au chant modal<sup>74</sup>, par un travail progressif qui débute par la tenue d'un bourdon et, à travers les intervalles de tempérament inégal, se dirige vers l'apprentissage, en groupe, de chants liturgiques arméniens par l'écoute et la mémorisation. Cet apprentissage initie l'étudiant à concevoir une mélodie dans le cadre d'un mode, c'est-à-dire d'un environnement sonore, et non pas comme une succession de notes et de motifs. Ainsi, l'étudiant est amené à découvrir, à ressentir et à expérimenter, à partir des tétracordes naturels, les différents genres et espèces d'intervalles, puis les modes constitués avec ceux-ci. Cette expérience m'a montré à quel point la pratique peut servir la pédagogie – je ne l'oublierai pas pour la suite de mes enseignements. En 2008, j'invite à nouveau Aram Kerovpyan à venir prononcer une conférence sur la notation musicale de l'Église d'Arménie, dans le cadre de mon séminaire de master qui porte alors sur les notations musicales autochtones.

Forte de cette initiation, poussée par l'intérêt croissant que je porte au sujet et désireuse d'apprendre à chanter, je fréquente à partir de 2010 les ateliers de chant liturgique arménien qu'Aram Kerovpyan donne à son domicile parisien avec son épouse Virginia. À partir d'enregistrements que j'ai réalisés à la cathédrale et de plusieurs entretiens avec le chef de chantres, je prépare une communication pour la journée d'étude *Le chant liturgique arménien* organisé à la Fondation Giorgio Cini à Venise à la fin de l'année 2010, où j'ai été invitée par Girolamo Garofalo (Université de Palerme).

Cette communication, intitulée « Chanter à Paris comme à Istanbul ? La pratique musicale de la cathédrale arménienne Saint-Jean-Baptiste (Paris) » montre que depuis les années 1920 cohabitent à la cathédrale une chorale polyphonique et un chœur monodique de chantres<sup>75</sup>. Les chantres (*tbir*, litt. « étudiant ») sont des experts de la liturgie. À la différence des membres de la chorale, ils sont ordonnés et réunis au sein d'un espace de l'église dénommé *tas* (cf. publication n° 18). Ils occupent les ordres mineurs de l'échelle hiérarchique de l'Église d'Arménie. La chorale et le chœur de chantres constituent aujourd'hui encore deux

---

<sup>73</sup> Aram Kerovpyan est l'auteur d'une thèse soutenue à l'École Pratique des Hautes Études en 2003 : *L'oktoechos arménien ; Une méthode d'analyse adaptée au répertoire des charakan*. Il a écrit également de nombreux articles et plusieurs ouvrages.

<sup>74</sup> La modalité, spécifique de nombreuses liturgies, fait référence à différents archétypes non tempérés. Elle se distingue en cela de la tonalité occidentale, figée par le tempérament égal et soumise à un diapason à hauteur fixe, qui est familière aux étudiants.

<sup>75</sup> Les chantres (*tbir*, litt. « étudiant ») sont des experts de la liturgie. À la différence des membres de la chorale, ils sont ordonnés et réunis au sein d'un espace de l'église dénommé *tas*. Ils occupent les ordres mineurs de l'échelle hiérarchique de l'Église d'Arménie.

groupes distincts, occupant des espaces éloignés<sup>76</sup>, ayant chacun leur propre chef et qui chantent deux répertoires également différents. La chorale exécute essentiellement les messes dominicales accompagnées à l'orgue tandis que les chantres se chargent *a cappella* et à l'unisson des offices, des messes de la semaine et du carême. La chorale interprète la messe Yekmalian, composée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans une esthétique occidentale, tandis que les chantres privilégient un répertoire beaucoup plus ancien transmis en grande partie oralement (*cf.* publications n° 18 et 19), reposant sur des modes spécifiques ; ainsi, pendant le carême, ils exécutent lors de l'office de l'aube les compositions du catholicos Nersès Chnorhali, datées du XII<sup>e</sup> siècle. En ce sens, les chantres de la cathédrale de Paris sont une exception dans le paysage diasporique français. La musique liturgique de l'Église arménienne, en France, comme je le constate à l'église arménienne de Saint-Étienne par exemple, est surtout représentée par les polyphonies chorales.

Du fait de la diaspora, le chœur parisien est cosmopolite. Les chantres sont originaires d'Istanbul, du Liban, ou encore des États-Unis. Leurs formations et parcours musicaux diffèrent et cela crée une pluralité de vocalités au sein d'un même office. Aram Kerovpyan fréquentait, enfant, l'église arménienne à Istanbul. Il y a appris par imprégnation des chants liturgiques. Mais selon lui, son premier véritable apprentissage musical est celui du jeu de la cithare sur caisse *qanun* auprès d'un maître turc alors qu'il avait une vingtaine d'années. C'est donc d'abord par le biais de cet instrument qu'il a acquis la maîtrise d'un système modal. Aram Kerovpyan vient à la musique liturgique plus tard, alors qu'il est en France, se plongeant dans l'étude des sources anciennes, chantant le répertoire qu'il analyse, dans une double position constante de musicologue et de musicien. Dans les années 1980, le maître-chanteur de la cathédrale de Paris, Arménag Arabian, originaire de Turquie, lui transmet son savoir du chant des offices. En 1990, Aram devient à son tour maître-chanteur et enseigne. Il revendique alors une filiation stambouliote, tangible dans le choix qu'il fait des versions exécutées pour les offices. Ainsi, la cathédrale de Paris est un cas unique dans la diaspora occidentale, en ce qu'elle perpétue le chant de l'école traditionnelle stambouliote, de manière parfois plus complète et rigoureuse qu'à Istanbul même. Je comprends ainsi que c'est à Istanbul que je dois me rendre pour mieux comprendre le chant modal découvert à la cathédrale arménienne de Paris.

Je fais également à Paris un autre apprentissage, celui de la multiplicité, voire de l'hétérogénéité, des supports écrits utilisés lors des offices – que je retrouverai à Istanbul. En

---

<sup>76</sup> La chorale se place le plus souvent à la tribune.

effet, dans un même office cohabitent dans les mains des chantres notation arménienne « moderne<sup>77</sup> » ajoutée au-dessus du texte par le chœur parisien, notation occidentale sur portée imprimée au Liban (Antélias) et notation neumatique traditionnelle du bréviaire arménien officiel<sup>78</sup>. Mon intérêt pour la notation musicale, survenu dès mes recherches doctorales sur la musique liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie, se double alors de celui porté à la circulation des écrits ayant trait à la musique.

### **1.3.2. Istanbul : dire/chanter, modalités vocales de la messe arménienne**

L'étude des spécificités du chant liturgique arménien à Istanbul se justifie par trois arguments majeurs : le peu de recherches existantes sur le sujet, l'urgence de la prise en compte de pratiques musicales moribondes et l'originalité du chant arménien stambouliote. Depuis fort longtemps, quelques centres musicaux hors de l'Arménie perpétuaient une tradition musico-liturgique originale : Jérusalem où les Arméniens s'implantèrent dès le IV<sup>e</sup> siècle, Caffa en Crimée (actuellement Théodosie) où les Arméniens copiaient déjà des manuscrits musicaux au XV<sup>e</sup> siècle<sup>79</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'autres centres vinrent s'ajouter : la ville de Djoulfa dans l'actuel Azerbaïdjan, le monastère mekhitariste de Venise et Constantinople. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle Nouné Zeltsburg-Poghosian<sup>80</sup>, les cinq principales écoles de chant liturgique arménien sont : Etchmiadzin, Venise, Djulfa, Jérusalem, Constantinople.

À Istanbul, les pratiques vocales les plus originales – liées à la monophonie, au système modal, à la notation et à l'utilisation de mélodies traditionnelles conservées nulle part ailleurs, si ce n'est, pour certaines d'entre elles, à la cathédrale parisienne Saint-Jean-Baptiste – sont devenues fragiles, face à d'autres partagées largement par la diaspora mondiale. Les

---

<sup>77</sup> Sur cette notation, mise au point vers 1815, cf. KEROVPYAN Aram, *Manuel de notation musicale arménienne moderne*, Tützing, H. Schneider, 2001.

<sup>78</sup> La notation neumatique (signes de ponctuation et d'intonation) est apparue au cours du IX<sup>e</sup> siècle. Voir AT'AYAN Robert, *The Armenian neume system of notation*, traduit de l'arménien par V.N. Nersessian, Surrey, Curzon, 1999.

La notation arménienne qualifiée de « moderne » (ou notation Hamparsum, du nom d'un de ses principaux créateurs), créée à Constantinople au début du XIX<sup>e</sup> siècle, avait pour souci d'enrayer l'altération des chants liturgiques arméniens. Elle est constituée de signes écrits au-dessus du texte à chanter, qui sont pour certains des indications relatives aux degrés, pour d'autres aux durées.

<sup>79</sup> KEROVPYAN Aram, « La prière chantée ; Une brève histoire du chant liturgique arménien » [En ligne] dernière consultation le 19 mai 2019.

URL : <https://akn-chant.org/fr/chant>

<sup>80</sup> ZELTSBURG-POGHOSIAN Nouné, « Armenian traditional music and the performance practices in the Armenian community of Jerusalem », in Öztürkmen A. ; Vitz E. B. (dir.), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Brepols, 2014, p. 297-310.

raisons de cette quasi disparition sont variées et imbriquées. D'une part, l'écart s'est creusé tout au long du XX<sup>e</sup> siècle entre une population stambouliote qui n'a cessé d'augmenter tandis que le nombre d'Arméniens diminuait de manière tragique et irrémédiable. La communauté arménienne historique d'Istanbul compte aujourd'hui 50 000 personnes (cf. publication n° 18). D'autre part, les chefs de chantres ont opéré des choix musicaux divers, optant en majorité pour la polyphonie chorale et tonale.

Mon travail a porté particulièrement sur le chant de la messe. En effet, la messe n'est exécutée en monophonie qu'à Istanbul, cette pratique ayant disparu ailleurs – en Arménie comme dans la diaspora, même à Paris<sup>81</sup> –, supplantée par la messe polyphonique dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle. En outre, la messe est un office particulièrement emblématique, « centre<sup>82</sup> » de la liturgie et le plus fréquenté par les fidèles – en ce sens elle est le lieu de représentation de l'identité, qu' l'on peut donner à voir et à entendre. Office vitrine, la messe « est la plus importante expression de la foi et de l'identité de l'Église<sup>83</sup> ». Les Arméniens la nomment *Sourp Badarak*, qu'on traduit par Divine Liturgie, c'est-à-dire la liturgie de l'Eucharistie, plus communément appelée la messe.

À partir des chants notés, mais aussi de la fréquentation assidue des offices, d'enquêtes auprès des chantres et d'autres membres de la communauté et d'enregistrements réalisés à Istanbul, j'ai tenté de dégager les spécificités de la messe arménienne stambouliote, en me penchant sur la variété des modalités vocales. Si l'alternance entre le parlé, le chanté et le récité structurent l'office et correspondent à une répartition des rôles des membres du clergé, les manières de chanter et de se dire sont autant de positionnements identitaires.

### **1.3.2.1. « Offrir la messe<sup>84</sup> » : voix et terminologies des chantres de l'Église apostolique arménienne d'Istanbul**

La liturgie de l'Église apostolique arménienne se déploie selon diverses modalités, de la prière en silence au chant choral accompagné de l'orgue. Les pluralités vocales révèlent divers positionnements fonctionnels ou identitaires : à l'intérieur du rite, selon les rôles dévolus à chacun ou encore selon le calendrier liturgique ; à l'extérieur, par le partage de traits

---

<sup>81</sup> Si les offices sont chantés en monophonie à Paris, la messe reste exécutée en polyphonie.

<sup>82</sup> DALMAIS I.-H., *Liturgies d'Orient*, op. cit., p. 85.

<sup>83</sup> C'est moi qui souligne. FINDIKYAN Daniel (éd.), *The Divine liturgy of the Armenian Church*, New York, St. Vartan Press, 2000, p. 6 : « It is the most important expression of the Church's faith and identity ». Ma traduction.

<sup>84</sup> Il s'agit de la traduction littérale de l'expression consacrée en arménien pour nommer l'action de « faire » la messe : *badarak madoutsanèl*.

musicaux avec une communauté transnationale ou au contraire par la distinction quand l'inscription locale de la liturgie est renforcée.

La messe arménienne compte quatre types de modalités vocales : la prière intérieure – voix en soi-même et pour soi-même –, le parlé, le récitatif et le chanté. Ces modalités alternent ou se superposent pendant l'office ; elles peuvent être le fait d'un seul ou de plusieurs exécutants et surgir dans des espaces distincts, pour des auditeurs également distincts. Une modalité vocale principale caractérise chaque acteur : le prêtre parle, le diacre récite, le *tbir* (chantre) chante. Une même phrase peut être exécutée selon différentes modalités en fonction de celui qui la prononce. Le parlé, qui est la modalité de la lecture, est associé à l'autorité religieuse. Si les modalités vocales sont mobiles en fonction des acteurs, elles sont également appelées à être modifiées relativement au calendrier liturgique. Par exemple, le Carême privilégie la parole cachée (derrière le rideau placé devant l'autel), la parole en soi-même, pour deux raisons : la simultanéité et la discrétion des offices, renforcées dans cette période.

Les catégories construites par l'ethnomusicologue – le silencieux, le parlé, le récit, le chanté –, ne correspondent pas toujours aux terminologies et aux conceptions vernaculaires<sup>85</sup>. Certes, les chantres distinguent ces modalités vocales. Mais si les termes liturgico-musicaux qu'ils emploient sont pour certains génériques et rejoignent en partie les catégories étiques<sup>86</sup>, ils recouvrent néanmoins des réalités fonctionnant sur différents niveaux, de manière imbriquée. Ainsi, le *chant*, soliste ou choral, est identifié par son association à un mode qu'on peut nommer, caractérisé par la possibilité de tenir un bourdon sous la ligne vocale. Les différents termes qui se rapportent au chant (*charagan*, *yèrk*, *méghéti* entre autres) ne se placent toutefois pas exactement sur le même plan (cf. publication n° 18). De même, le récitatif revêt plusieurs aspects : il peut être réalisé sur quelques hauteurs seulement, ou se rapprocher du chant, marqué alors par des formules terminales identifiables à un mode précis, servant à faire la transition avec le chant qui suit. Il est également caractérisé par un débit plus rapide et syllabique que celui du chanté. Il n'y a pas de terme pour désigner cette modalité vocale, qui se définit par la négative : « ce n'est pas *yèrk* » disent les chantres. Les deux termes arméniens souvent associés au récitatif ne sont cependant pas exclusifs : *gartal* (lire) désigne la lecture sur le livre qui peut être récitée mais aussi parlée ou chantée ; quant au *k'aroz* (prêche ou litanie), il est récit ou parlé.

---

<sup>85</sup> Cf. AMY DE LA BRETEQUE Estelle, « Le pleur du *duduk* et la danse du *zurna*. Typologie musicale des émotions et fêtes calendaires dans la communauté yézidie d'Arménie », in Calame C. ; Dupont F. ; Lortat-Jacob B. et Manca M. (dir.), *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010, p.175-194.

<sup>86</sup> Le terme *yèrk* (chant) désigne le chanté de manière générale.

Tout comme à Paris, l'hétérogénéité des voix et des postures lors de la Divine Liturgie à Istanbul est frappante. Interprétation mélismatique, non tempérée, modale, sans projection vocale, immobilité du corps, d'un côté. Voix de ténor opératique, port lyrique, ligne vocale qui répond à une tonalité, de l'autre. Dans la même messe se côtoient ainsi des voix qui renvoient à des mondes divers : celui du *makam* ottoman et d'une arménité stambouliote ; celui de la musique tonale occidentale et d'une arménité transnationale.

En effet, deux traditions de chant liturgique coexistent à Istanbul depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La première s'est fixée au milieu du siècle, au moment de l'adoption d'une nouvelle notation musicale : la notation Hamparsum<sup>87</sup>, du nom d'un de ses principaux fondateurs, Hamparsum Limonciyan (1768-1839). Née du souci d'enrayer l'altération des chants liturgiques arméniens stambouliotes tout comme leur atomisation, cette notation servit non seulement à transcrire ces derniers mais également nombre de pièces de musique classique ottomane. Selon Jacob Olley<sup>88</sup>, la notation Hamparsum constitue un véritable point de rencontre entre ces systèmes musicaux, dont l'histoire et le fonctionnement ne peuvent être compris indépendamment. La seconde tradition apparut dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où la polyphonie et l'harmonium firent leur entrée dans l'Église arménienne. Cette innovation suscita de nombreux débats entre conservateurs et progressistes à Constantinople, cadre du tournant majeur que prit alors le chant liturgique arménien, avec l'émergence et la confirmation de deux traditions, qui connurent des destinées divergentes.

Ces deux traditions s'appuient le plus souvent sur un socle commun, mais l'actualisent dans des modalités très différentes. La première, qui m'a plus particulièrement occupée, se fonde sur le chant *alaturka*, chant monodique qui partage avec la musique classique ottomane le système modal des *makam*. Si certaines pièces de cette tradition renvoient clairement au système du *makam*, toutes n'y sont pas associées. Le chant liturgique arménien repose en effet sur un système autonome de huit modes, les *yéghanag*<sup>89</sup> (« mélodies »), dont la terminologie ne suffit pas toutefois à rendre compte de la totalité du chant liturgique stambouliote. Aujourd'hui minoritaire à Istanbul, après y avoir pourtant été primordiale, le chant *alaturka*

---

<sup>87</sup> Cf. KEROVPIYAN A., *Manuel de notation musicale arménienne moderne*, op. cit.

<sup>88</sup> D'après les propos tenus par Jacob Olley dans sa communication : « Voices of the Past : The Armenian Presence in Turkish Classical Music », colloque international « Pratiques musicales des Arméniens d'Istanbul aujourd'hui : mémoire sensible et présence sonore », université de Saint-Étienne, 12 et 13 mars 2015.

<sup>89</sup> La littérature parle d'*oktoechos*, terme ignoré par les Arméniens d'Istanbul. KEROVPIYAN Aram, « L'oktoechos arménien » [En ligne] dernière consultation le 20 mai 2019. URL : <https://akn-chant.org/fr/modes>

reste très peu représenté dans la diaspora<sup>90</sup>. Je qualifie la seconde tradition, polyphonique et le plus souvent plurilinéaire, de « à la Gomidas », caractérisée par l'harmonisation et l'occidentalisation du chant liturgique opérées par Gomidas Vartabed<sup>91</sup> dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La vocalité est celle du chant classique occidental. Le chant « à la Gomidas » est majoritaire, à Istanbul comme dans la diaspora<sup>92</sup>. Les tenants de la seconde tradition nomment parfois la première « chant des vieux<sup>93</sup> ». Si les musiques sont différentes<sup>94</sup>, les discours qui les accompagnent, les terminologies employées, ainsi que les enjeux identitaires et idéologiques qui y sont liés, le sont tout autant.

Chacune des deux traditions revendique par rapport à l'autre son antériorité, investie d'une qualité d'authenticité. Ainsi, les chantres de l'école *alaturka* expliquent que la monodie liturgique stambouliote qu'ils pratiquent est plus ancienne que la musique religieuse polyphonique. Quant aux chantres adeptes de la polyphonie tonale, ils disent que la musique qu'ils chantent, nettoyée de l'influence ottomane, renoue avec une musique arménienne « pure », authentique et que les arrangements harmoniques et polyphoniques qu'ils exécutent s'appuient sur les modes arméniens traditionnels.

L'école traditionnelle *alaturka* est essentiellement représentée à Istanbul par Nişan Çalgıcıyan qui fut mon maître sur le terrain. La relève est mince et la tâche est rude pour ce chef de chantres très âgé, qui assure chaque matin un long office dans une église différente<sup>95</sup>. Il est assisté par son ancien élève Murat Içlinalça, qui, à une trentaine d'années, est le chef de

---

<sup>90</sup> Nous avons déjà évoqué le cas particulier de la cathédrale arménienne Saint-Jean-Baptiste située rue Jean Goujon à Paris.

<sup>91</sup> Komitas en arménien oriental. Gomidas a fait part, en portant une attention sensible aux chansons populaires arméniennes, kurdes et turques d'une démarche de collecte sans précédent et a contribué en même temps à une canonisation et à une esthétisation du répertoire collecté. Cf. YILDIZ Burcu, « Ermeni müziği tarih yazımında « milli kimlik » kurgusu » [Construction de « l'identité nationale » dans l'historiographie de la musique arménienne, en turc], *International Journal of Human Sciences*, n° 10 (1), 2013, p. 1524-1536.

<sup>92</sup> Par exemple, comme j'ai pu l'observer en octobre 2014 puis en janvier 2015, c'est bien la messe polyphonique à plusieurs parties qu'on chante à l'église arménienne Saint-Grégoire-l'Illuminateur de Montréal (messe Ekmalian), tout comme à l'église arménienne du même nom de Saint-Étienne (France, 42 ; messe Gomidas). D'autres compositeurs et arrangeurs, comme Gomidas, ont harmonisé la messe et certains offices liturgiques : Makar Grigori Ekmalian (1856-1905), parmi les plus célèbres. Ils restent cependant moins interprétés que Gomidas.

<sup>93</sup> Entretien mené avec le chef de chœur Adrushan Haladjyan et quelques choristes dans une salle annexe de l'église Surp Vartanants (Istanbul) en février 2013.

<sup>94</sup> Pour des exemples musicaux, consulter, pour le chant *alaturka* : Baba Hampartzum, *Besteler ve Şaraganlar*, dir. Nişan Çalgıcıyan, 2 CD Kalan, 2010. Pour le chant « à la Gomidas », voir par exemple cet enregistrement de la Divine Liturgie arrangée par Gomidas, réalisé en 2010 à l'église arménienne Surp Yerortutyun à Istanbul : <https://www.youtube.com/watch?v=cxnxMVwjaV8> Dernière consultation le 30/12/2017.

<sup>95</sup> Il y a en effet à Istanbul beaucoup plus d'églises arméniennes que de chefs de chantres. Ainsi, certains se font un devoir de « tourner » d'église en église, pour assurer les offices dans les différents quartiers.

chantres de l'église Surp Krikor Lousavoritch. Les deux chantres partagent les éléments spécifiques de l'école traditionnelle stambouliote :

- l'utilisation exclusive de la monodie, avec présence sporadique du bourdon
- l'exécution de mélodies traditionnelles locales qui ne sont pas celles reprises par Gomitas et Ekmalian dans leurs arrangements
- le recours à la notation Hamparsum intrinsèquement liée au système modal ottoman du *makam* et à une certaine conduite mélodique des phrases
- une hybridité arméno-turque terminologique.

Cette hybridité rejoint un système musical bilingue tout à fait passionnant dont témoigne la documentation personnelle que Nişan Çalgıcıyan conserve depuis les années 1950 et qu'il a bien voulu me confier pour numérisation. Les chantres tels que Nişan emploient assez indifféremment des termes arméniens ou turcs pour désigner les modes qu'ils pratiquent, parlant soit de *yéghanag* (littéralement « mélodies » en arménien), soit de *makam*. Dans un document pédagogique qu'il a rédigé pour ses élèves, le maître Nişan Çalgıcıyan synthétise les correspondances entre les deux systèmes modaux. Il ne s'agit pas d'une traduction littérale d'une langue à l'autre. À chacun des huit *yéghanag* arméniens, Nişan ne peut que rarement associer le nom d'un seul *makam* turc (cf. publication n° 19). En effet, face aux huit *yéghanag* arméniens se trouve une constellation de plusieurs *makam*, bien plus nombreux. Les associations ou correspondances sont alors complexes. D'une part, pour les parties composées<sup>96</sup> de la liturgie – je pense par exemple aux chants locaux de type *méghéti* –, Nişan n'emploie que la terminologie turque des *makam* ; c'est bien dans la modalité des *makam* que ces pièces ont été pensées et composées, et il faut un effort à Nişan pour qu'il puisse dire dans quel(s) *yéghanag* elles sont chantées. D'autre part, pour les parties fixes – par exemple le *Khorkhourt khorin* (mystère profond) qui ouvre toute Divine Liturgie de l'Église apostolique arménienne –, clairement identifiées par la modalité arménienne des *yéghanag*, s'exprimer en *makam* est sinon inutile, du moins complexe ; en effet, Nişan devra avoir recours, *par déduction*, à plusieurs *makam* pour évoquer la modalité des parties fixes. Par conséquent, le chant *alaturka* dépasse le cadre des huit *yéghanag* consacrés par la tradition arménienne. On se trouve ainsi face à un chant liturgique hybride et pluriel, nécessitant une terminologie également hybride pour qualifier une pratique qui emprunte à deux systèmes. D'un côté, la terminologie liturgique des *yéghanag* renvoie à une réalité scalaire *mais aussi* à un calendrier, à une organisation spatiale dans l'église et à une répartition des rôles des

---

<sup>96</sup> C'est-à-dire auxquelles on peut associer le nom d'un compositeur. Il s'agit de pièces datables et associées à des moments précis du calendrier liturgique.

chantres. De l'autre, la terminologie musicale des *makam* ne prend pas en compte ce type de considérations.

Connectons à présent Istanbul à un réseau dans lequel musiciens et ouvrages circulent, pour faire apparaître encore plus fortement le caractère inédit et original de son chant *alaturka* et partons pour Jérusalem.

### 1.3.2.2. D'Istanbul à Jérusalem

L'invitation du Centre de Recherche Français de Jérusalem (USR 3132), alors dirigé par Olivier Tourny, pour une mission de terrain en juin 2014 sur la musique liturgique au sein du patriarcat arménien<sup>97</sup> de la Ville Sainte s'est inscrite dans la suite du premier projet sur Istanbul. La mission fut trop courte pour prétendre à toute expertise du chant liturgique arménien à Jérusalem. Elle fut suffisamment longue toutefois pour vérifier la richesse du sujet et repérer des lieux et des acteurs. Surtout, elle me permit de comprendre l'isolement du chant *alaturka* dans un réseau arménien transnational et d'en faire état lors du colloque *L'internationalisation du religieux par la musique* qui s'est tenu à l'Université de Montréal en 2014.

Les plus anciennes traditions liturgico-musicales chrétiennes à Jérusalem sont celles des Églises orientales – l'Église orthodoxe éthiopienne y est implantée depuis le IV<sup>e</sup> siècle. C'est au IV<sup>e</sup> siècle également que furent fondés l'église orthodoxe arménienne et le monastère Saint-Jacques, situés dans la Vieille Ville, dans le quartier arménien ; un chœur masculin de séminaristes y est rattaché depuis 1843 – auparavant, l'apprentissage se faisait du maître aux élèves, en dehors d'un séminaire institué. La bibliothèque du patriarcat arménien s'avère particulièrement intéressante, avec un fonds ancien précieux, recelant de nombreux manuscrits musicaux<sup>98</sup>. Outre à l'église saint Jacques, j'ai pu assister aux offices arméniens qui se tiennent dans le Saint-Sépulcre, où les Arméniens ont une chambre de prière souterraine dédiée à sainte Hélène et une cellule de prière dans la descente qui y conduit ; ils y contrôlent également une chapelle toute proche du tombeau du Christ et une autre dédiée à saint Jean-Baptiste, à l'entrée de l'église. Ils partagent avec les Grecs orthodoxes la garde de l'ancienne église dédiée à la Vierge Marie, dans la vallée du Cédron<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Autour du patriarcat se concentrent une église, un séminaire, un monastère, tous dédiés à saint Jacques. On trouve également une bibliothèque.

<sup>98</sup> AVENARY Hanoah ; EPPSTEIN Ury, « Jerusalem », *Grove music online* [En ligne] dernière consultation le 19 mai 2019

URL : <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/14277>

<sup>99</sup> Voir entre autres : NICAULT Catherine, *Une histoire de Jérusalem*, Paris, CNRS Editions, 2/2012. Et aussi : ANDEZIAN Sossie, « Temporalités religieuses hiérosolymitaines au prisme du calendrier du patriarcat arménien

Il existe peu d'écrits sur la pratique contemporaine du chant liturgique arménien à Jérusalem<sup>100</sup>. Si la tradition liturgique arménienne de Jérusalem constitue, comme celle d'Istanbul, une « poche » originale, on constate depuis les années 1990 un alignement sur l'esthétique d'Etchmiadzin et par conséquent une uniformisation de la pratique. Avant l'indépendance de l'Arménie en 1991, les séminaristes étaient issus de Turquie ou du Moyen-Orient où s'étaient développées des traditions originales. Depuis, ils viennent d'Arménie d'où ils ont importé la polyphonie dominante ; j'ai pu vérifier qu'au Saint-Sépulchre, ils chantent la liturgie de Gomidas. Certains offices monodiques restent toutefois particuliers à Jérusalem, dans les textes interprétés et leurs modalités de succession.

Que nous dit Jérusalem d'Istanbul ? Comment ces mondes de musiques se définissent-ils l'un par rapport à l'autre (cf. publication n° 19) ? Un prêtre arménien que j'ai interrogé à Jérusalem, formé au chant polyphonique à l'occidentale, parle dans ces termes du travail de Gomidas : « il a purgé la musique religieuse de l'influence turque, orientale, et a laissé seulement ce qui était arménien<sup>101</sup> ». Alors que je venais de lui faire écouter du chant *alaturka* d'Istanbul, un autre jeune prêtre arménien de Jérusalem, adepte de la même tradition musicale que le premier, le qualifia immédiatement de trop « sucré » ; « il y a trop de musique » ajouta-t-il, « ils aiment trop chanter<sup>102</sup> ». Ainsi, si un sentiment immédiat d'appartenance nationale – l'arménité – est manifeste à l'écoute des polyphonies à la Gomidas, quels que soient l'endroit où elles sont chantées et l'endroit où elles sont entendues, en revanche, à l'écoute du chant stambouliote, c'est une pratique *locale* – Istanbul – qui est immédiatement identifiée, et qualifiée. L'adoration qui entoure la figure de Gomidas, chantre du rapprochement du chant liturgique arménien de la musique classique occidentale, est une manière de mettre à distance l'aspect « oriental », pour reprendre le terme du prêtre cité plus haut, du christianisme arménien stambouliote, du moins dans son expression sonore. Le chant « à la Gomidas » permet aussi de renforcer les liens avec une communauté arménienne occidentale, allant ainsi dans le sens du cours de l'histoire, qui veut que les Arméniens soient passés « d'Orient en

---

de Jérusalem », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 136, 2014 [En ligne] dernière consultation le 19 mai 2019

URL : <http://remmm.revues.org/8826>

<sup>100</sup> Citons toutefois un article ancien : HENROTTE Gayle, « Armenian liturgical music : An encounter in Jerusalem », *Miscellanea Musicologica : Adelaide Studies in Musicology*, n° 11, 1980, p. 215-225 et ZELTSBURG-POGHOSIAN Nouné, « Armenian traditional music and the performance practices in the Armenian community of Jerusalem », in Öztürkmen A. ; Vitz E. B. (dir.), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Brepols, 2014, p. 297-310.

<sup>101</sup> Entretien avec Fr. Kegham Zakarian, patriarcat de Jérusalem, juin 2014.

<sup>102</sup> Entretien avec Fr. Koryoun Baghdasaryan, Jérusalem, juin 2014.

Occident [à] la fin du XX<sup>e</sup> siècle, au fil des crises politiques du Moyen-Orient et du Caucase »<sup>103</sup>.

Ma fréquentation de la bibliothèque du patriarcat de Jérusalem me fit prendre conscience du rôle-clé que joua Jérusalem dans la diffusion de la liturgie entre la diaspora occidentale et les centres arméniens historiques orientaux. Pour appréhender la construction et les représentations du chant « à la Gomidas » et, en creux, définir le chant *alaturka*, il est intéressant de se pencher sur les préfaces de livres de chant noté diffusés dans la diaspora, toujours publiés ailleurs qu'à Istanbul et, bien souvent, à Jérusalem. La transcription, l'uniformisation, la simplification et l'harmonisation du chant liturgique tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ont été autant d'étapes nécessaires à le rendre accessible et conforme aux attentes de la diaspora occidentale, comme le montre cet extrait issu d'un ouvrage édité en 1957 à Jérusalem par Torkom Manoogian :

Avec cette publication, nous espérons en partie répondre aux chœurs de l'Église Arménienne d'Amérique qui demandent une compilation complète de la musique chorale. [...] Les mélodies des hymnes, sauf quelques légères modifications qui visent à une simplification, sont les mélodies traditionnelles chantées dans les cathédrales arméniennes de Jérusalem, Antélias, Constantinople et d'autres centres (fort probablement à Etchmiadzin également). Le compositeur, Wardan Sarxian, [...] est un des cinq élèves du célèbre Père Gomidas<sup>104</sup>.

Ce type d'ouvrages, qui souhaite conserver les mélodies traditionnelles des grands centres liturgiques arméniens du Moyen-Orient en les uniformisant et les harmonisant, apparaît dès les années 1950 dans les centres orientaux et se place dans la ligne directe du travail de Gomidas. Outre des partitions en solfège occidental, ils comprennent le texte en arménien et sa traduction en anglais ; sous la ligne du texte en caractères arméniens, se trouve la translittération phonétique en alphabet occidental – ces livres sont donc destinés à une population qui a perdu la maîtrise de la lecture de l'arménien. Au gré de la circulation accrue du clergé, les centres se déplacent, se redéfinissent. Les publications de chant noté naissent ensuite directement dans la diaspora occidentale et, dans un chemin de retour, viennent nourrir les bibliothèques, librairies et séminaires des patriarcats du Moyen-Orient. Publié en 1988 à New York, l'ouvrage de chant noté *The Deacon* préparé par le même Torkom Manoogian, ancien patriarche arménien de Jérusalem, est un classique dans la Ville Sainte. Manoogian écrit dans la préface :

Ce livre [...] a été rédigé pour aider spécialement les jeunes nés en Amérique, qui souhaitent participer et servir en tant que diacres au sein de l'Église arménienne. [...] Entre 1950 et 1955 nous avons chargé

---

<sup>103</sup> MOURADIAN Claire ; KUNTH Anouche, *Les Arméniens en France : du chaos à la reconnaissance*, Toulouse, éditions de l'attribut, 2010, p. 10.

<sup>104</sup> *The sunrise office of the Armenian Church*, publié par Torkom Vartabed Manoogian, harmonisé par Wardan Sarxian, Jérusalem, St. James' Armenian monastery, 1957. Traduit de l'anglais par l'auteur.

Wardan Sarxian (le chef du chœur de l'église des Saint Traducteurs de Marseille) de mettre en musique (*set to music*) et d'harmoniser, avec un accompagnement à l'orgue, le « service du matin » et d'autres chants du culte. [...] En 1966 une édition complète a été publiée en deux volumes, sous le titre de *La musique sacrée de l'Église arménienne*<sup>105</sup>.

Dans cet ouvrage consacré à la partie du diacre, dont les lignes vocales ne sont jamais qualifiées de chant par les chantres traditionnels, mettre en musique (« set to music ») la partie soliste du diacre révèle selon moi un enjeu central. La nouvelle modalité liturgique qui s'est inventée dans sa confrontation avec une pratique jugée ancienne – la monodie *a cappella* qui caractérise notamment le chant *alaturka* – se construit autour d'une question ontologique : il s'agit d'attribuer à la liturgie arménienne un statut de musique – et non plus uniquement celui de liturgie. Les typologies et terminologies arméniennes traditionnelles se reportant aux modalités vocales (cf. publication n° 18) deviennent ainsi caduques et sont abandonnées, au profit d'une uniformisation de l'office chanté. Tout devient musique (*Sacred music of the Armenian church*), et avec la musique viennent ses corollaires, le chant, la mélodie et le concert.

Mes recherches sur le chant liturgique arménien se sont inscrites dans le cadre plus large du séminaire de musicologie du CIEREC intitulé « Dire/chanter : passages ». Ce séminaire, co-organisé par Béatrice Ramaut-Chevassus et moi-même, a donné lieu à quatre journées d'étude traitant des multiples formes de passages entre dire et chanter, réunissant musicologie historique et ethnomusicologie autour d'une problématique qui nous est apparue transversale.

### **1.3.2.3. Le séminaire « Dire/chanter : passages »**

Dans une perspective anthologiste<sup>106</sup>, les recherches en ethnomusicologie ont établi une typologie des techniques vocales et des procédés monodiques et polyphoniques, qui doit toutefois sans cesse être complétée et remise en question, tant les utilisations de la voix sont nombreuses et complexes dans les musiques des différentes cultures du monde. En effet, les frontières entre le cri, les pleurs, la parole, le chant sont poreuses et ces catégories n'ont pas toujours de sens pour les populations à l'origine de ces différentes réalisations vocales. Estelle Amy de la Bretèque a montré que chez les Yézidis d'Arménie, les *kilamê ser*, ces « paroles sur » qui expriment la douleur et sont énoncées de manière mélodisée, se distinguent à la fois

---

<sup>105</sup> MANOOGIAN Torkom, *The Deacon (Morning Service)*, New York, Archbishop Torkom Manoogian, 1988. Traduction de l'auteure.

<sup>106</sup> *Les Voix du monde ; Une anthologie des expressions vocales*, 3 CD et un livret Le Chant du monde CMX 3741010.12, collection CNRS-Musée de l'Homme, 1996.

de la parole (*axavtin*) et du chant (*stran*), réservé aux manifestations de joie<sup>107</sup>. Plusieurs axes de réflexion ont été envisagés pour parler du « passage » : le travestissement vocal, quand par le masque la voix et l'être du chanteur se transfigurent<sup>108</sup> ; l'emprunt, par exemple dans les répertoires partagés par les communautés en diaspora, dont la vocalité peut se marquer de diverses influences ; le passage du texte au chant, avec le cas des textes écrits du domaine sacré qui ne s'actualisent que par le chant ; les processus de transformation dans des traditions qui réalisent un texte selon différentes modalités d'exécution (lecture, déclamation, chant) ; la pluralité vocale de la performance, quand le chant ne peut être dissocié du commentaire prononcé par les participants. Les interventions des ethnomusicologues (Estelle Amy de la Bretèque, Fabrice Contri, Séverine Gabry-Thienpont et moi-même) ont amené encore d'autres thèmes et problématiques : sur l'absorption du texte par le chant (Contri, sur le chant carnatique) ou sur les normes catégorielles imposées par une institution et les formes de résistance vocale qui s'y opposent (Gabry, sur le chant copte).

En Europe, au XIX<sup>e</sup> siècle, des changements profonds affectent l'art dramatique et ses genres, avec, comme exemple significatif, la place croissante de la déclamation parlée accompagnée de musique. En effet, l'attribution de la déclamation au théâtre et du chant à l'Opéra est remise en cause tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle pour aboutir à une porosité salutaire entre les genres, jusqu'à donner naissance à des genres nouveaux comme la ballade mélodramatique (ou « adaptation musicale »). Les œuvres, nées de ces associations fructueuses et récurrentes de la musique et du texte, mais parfois confrontées à de vives tensions, qu'elles proviennent de la critique, du public ou des interprètes, préfigurent de nombreux ouvrages de l'art dramatique du XX<sup>e</sup> siècle.

Les multiples formes de passages entre dire et chanter dans les musiques expérimentales contemporaines ont déjà été abondamment analysées. Nous avons considéré qu'elles méritaient encore de l'être. Il s'est agi alors d'interroger la présence musicale de la voix, lorsque le chant est absent. Des compositeurs, tel Michaël Jarrell, constatent que des situations (dans des opéras, monodrames, mélodrames) résistent au chant ; « où il n'est plus de raison de chanter, il ne reste plus que la voix et le récit » dit-il à propos de sa *Cassandra* (1994) sur un texte de Christa Wolf. C'est ce que Danielle Cohen-Lévinas a appelé « la voix

---

<sup>107</sup> AMY DE LA BRETÈQUE Estelle, DOVAL Boris, FEUGÈRE Lionel, MOREAU-GAUDRY Louis, « Liminal Utterances and Shapes of Sadness : Local and Acoustic Perspectives on Vocal Production among the Yezidis of Armenia », *Yearbook for Traditional Music*, n° 49, 2017, p. 129-148.

<sup>108</sup> Cf. MONGIS Aurélie, *Le chant du masque ; Une enquête ethnomusicologique chez les Wè de Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan, 2011. Et bien sûr : *Côte d'Ivoire ; Masques Dan*, enregistrements et textes : Hugo Zemp, 1 CD Ocora OCR580048, 1993.

au-delà du chant<sup>109</sup> ».

Les passages de la voix chantée à celle qui dit ou parle, ou vice versa, sont liés à des enjeux expressifs, mais la voix est aussi un pur matériau capable d'engendrer un continuum sonore du parlé au chanté, des hauteurs déterminées aux hauteurs non déterminées, du son pur au son-bruit. Selon Daniel Charles, « [e]lle admet des grammaires, des usages toujours neufs – toujours inédits<sup>110</sup> ». La voix, comme matériau, peut également être travaillée avec des moyens acoustiques, acousmatiques, ou avec l'aide de l'électronique en temps réel. La proximité entre dire et chanter se joue aussi autour de l'intonation – mélodie, mélopée, accents<sup>111</sup> : empreintes vocales dans le monde instrumental, marques d'un retour à une dimension et un débit humains du son, symptômes de la postmodernité musicale.

Les quatre journées<sup>112</sup> ont réuni 19 chercheurs en musicologie, ethnomusicologie et également littérature des universités de Lille 3, Saint-Étienne, Besançon, Paris 7, Rouen, Reims, Nanterre, de l'IUFM de Beauvais, du CNSMD de Lyon, de l'IRCAM et du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-CNRS). Certaines communications ont fait l'objet d'une publication collective, co-dirigée par Béatrice Ramaut-Chevassus et moi-même, aux Presses Universitaires de Saint-Étienne en 2014, dans la collection « Musique et musicologie<sup>113</sup> ».

#### **1.3.2.4. L'ouvrage collectif *Dire/chanter : passages ; Études musicologiques, ethnomusicologiques et poétiques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)***

Le volume *Dire/chanter : passages* (cf. publication n° 17) tient ensemble musicologie et ethnomusicologie et interroge les passages entre dire et chanter, leurs usages, leurs contraintes, les multiples façons dont ils sont nommés et mis en œuvre, leurs enjeux esthétiques, poétiques, dramaturgiques ou anthropologiques. Il rassemble dix-sept essais comme autant d'études de cas, autour de quatre axes qui transcendent les répertoires et les genres : « Le chant des mots » ; « Représentations de la parole et enjeux dramaturgiques » ; « Du souffle au cri » ; « Voix plurielles et identité ».

Comme Béatrice Ramaut-Chevassus l'écrit dans l'introduction de notre ouvrage<sup>114</sup>, que je reprends en partie ici, la barre oblique de notre titre *Dire/chanter : passages* corrèle

---

<sup>109</sup> COHEN-LEVINAS Danielle, *La voix au-delà du chant ; Une fenêtre aux ombres*, Paris, Vrin, 1987, 2/2006.

<sup>110</sup> CHARLES Daniel, *Le temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978.

<sup>111</sup> Comme dans les compositions du Dusapin.

<sup>112</sup> Respectivement en décembre 2011, mai 2012, décembre 2012 et avril 2013.

<sup>113</sup> RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice et DAMON-GUILLOT Anne (dir.), *Dire/chanter : passages ; Études musicologiques, ethnomusicologiques et poétiques (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Étienne, PUSE, 2014.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 9-15.

deux actions, dire et chanter. Elle les rapproche et les oppose. Cette ponctuation place d'emblée « dire » et « chanter » dans une proximité volontairement indéfinie, ouverte et multiple. Elle annonce et condense schématiquement pour l'œil ce que le mot « passages », venant après deux points, explicite et dévoile. Le livre explore en effet la relation dire/chanter sous l'angle des passages. En outre, la notion de passage, en dépassant la dichotomie entre musique savante occidentale et musiques traditionnelles, nous permet de placer le phénomène vocal au centre d'une étude nourrie par des exemples de cultures et d'époques différentes.

Les dix-sept études qui constituent ce livre couvrent une période s'étendant de l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. Des opéras de Jules Massenet après *Manon* (1884) (Jean-Christophe Branger) à *Speakings* (2008) de Jonathan Harvey (Martin Kaltenecker), des *Cahiers* (1894-1945) de Paul Valéry (Jean-François Puff) aux cris du rock (Laurent Pottier), de chants coptes entendus en Haute-Égypte (Séverine Gabry-Thienpont) aux *Cantos* d'Ezra Pound mis en musique par Franz Koglmann (Pierre Fargeton), du *kṛti* – forme souveraine de la musique carnatique d'Inde du Sud – (Fabrice Contri) au théâtre de Jean Cocteau et Francis Poulenc (Sabine Vergnaud), la notion de passage, bien que resserrée entre « dire » et « chanter », est ainsi volontairement observée sur des terrains d'une remarquable diversité.

Parmi les nombreux travaux auxquels notre volume est redevable, mentionnons l'ouvrage d'esthétique musicale déjà ancien mais fondateur de Daniel Charles *Le Temps de la voix*<sup>115</sup>, ou celui plus récent de Danielle Cohen-Levinas, *La Voix au-delà du chant ; Une fenêtre aux ombres*<sup>116</sup> ainsi que l'étude historique de Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte ; Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*<sup>117</sup>. Quant au catalogue accompagné d'enregistrements, publié par François-Bernard Mâche et Christian Poché à l'occasion d'une exposition organisée au Centre Pompidou, *La Voix, maintenant et ailleurs*<sup>118</sup>, il tient une place particulière pour avoir inauguré une approche comparée des modalités vocales dans les créations contemporaines et les musiques rapportées par l'ethnomusicologie. Le coffret *Les Voix du monde ; Une anthologie des expressions vocales*<sup>119</sup> a fait date dans l'ethnomusicologie en proposant pour la première fois une typologie à partir du

---

<sup>115</sup> CHARLES Daniel, *Le Temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978.

<sup>116</sup> COHEN-LEVINAS D., *La Voix au-delà du chant*, op. cit.

<sup>117</sup> WAEBER Jacqueline, *En musique dans le texte ; Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005.

<sup>118</sup> MACHE François-Bernard, POCHE Christian, *La Voix maintenant et ailleurs*, Paris, publication de la Bibliothèque Publique d'Information et du Centre George Pompidou, 1985.

<sup>119</sup> *Les Voix du monde*, op. cit.

fonctionnement de l'appareil phonatoire et en regroupant les enregistrements, issus d'une large aire géographique, selon les techniques vocales et les procédés de mise en polyphonie. Le numéro 2 de la *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*<sup>120</sup>, consacré à la musicologie des traditions religieuses, met quant à lui l'accent sur la typologie de la cantillation, dans une optique musicologique générale. Signalons enfin le volume collectif *La Voix actée ; Pour une nouvelle ethno-poétique*<sup>121</sup> sous la direction de Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob et Maria Manca qui repense l'oralité à partir d'exemples chronologiquement et géographiquement très variés, croisant ethnologie et poétique en présence de la musique.

*Dire/chanter : passages*, quant à lui, prend le parti original de tenir ensemble, bien qu'en proportions inégales, musicologie, ethnomusicologie et poétique. Il relève ce défi non seulement parce que musiques et textes (sacrés ou profanes) sont impliqués à titre égal quand il s'agit de dire/chanter, mais aussi parce que les gestes vocaux, les phrasés, les accents et les rythmes circulent entre divers répertoires ou œuvres ; enfin, parce que, dans leur diversité, les techniques, les références et les discours qui les fondent ou les commentent valent d'être appréhendés de concert.

Si une seule contribution relève de la poétique pure (le texte de Jean-François Puff : « Paul Valéry, le chant impassible »), les autres ne font pas l'économie de l'examen des textes, lorsque des textes sont présents. Les multiples collaborations choisies et privilégiées entre compositeurs, gens de plumes et interprètes témoignent des intérêts inextricables qui les lient. Certaines situations rares voient éclore musique et texte simultanément dans un énoncé sonore qui ne les distingue plus, comme dans la tradition carnatique (Fabrice Contri) ou, dans une autre mesure, chez Poulenc et Cocteau (Alban Ramaut).

Ce livre s'ordonne en quatre axes. Le premier groupe, « Le chant des mots », rassemble trois études (Martin Kaltenecker, Fabrice Contri, Jean-François Puff). Des objets aussi divers que la mélodie verbale au XX<sup>e</sup> siècle et ses sources historiques, le jeu des mots dans la tradition musicale carnatique et le chant valéryen sont analysés sous l'angle des sonorités de la parole, de la musicalité de la langue, de l'instrumentation verbale, de la mélodisation du parlé. Ces analyses rendent sensibles l'oscillation entre deux tendances poétiques : celle qui prend en compte une énergie globale de la langue et celle qui privilégie

---

<sup>120</sup> *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 2, 2008 (Université Antonine, Hadath-Baabda, Liban).

<sup>121</sup> CALAME Claude, DUPONT Florence, LORTAT-JACOB Bernard et MANCA Maria (dir), *La Voix actée ; Pour une nouvelle ethno-poétique*, Paris, Kimé, 2010.

une attention aux unités discrètes qu'elle renferme. Elles mettent en lumière une volonté, commune aux musiciens et poètes évoqués, de décomposer et de reconstituer le chant jusqu'au point où musique et verbe fusionnent.

Six articles (Jean-Christophe Branger, Jonathan Parisi, Chantal Cazaux, Stéphan Etcharry, Sabine Vergnaud, Alban Ramaut) forment ensuite un ensemble : « Représentations de la parole et enjeux dramaturgique ». Du mélodrame dans les opéras de Jules Massenet aux liens entre dramaturgie et scénographies vocales dans *Lulu* d'Alban Berg (1937), de la lettre de Golaud à Geneviève dans *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (1902) aux expressions de la vocalité dans *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, des premières expériences de Jean Cocteau pour une théâtralisation musicale de la poésie avec Francis Poulenc – *Le Gendarme incompris* et *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) – à l'expérience renouvelée pour *La Voix humaine*, est examiné un choix d'œuvres dédiées à la scène par des compositeurs attirés par le pouvoir de dramatisation de la voix parlée et par la force de la déclamation. Ces modalités vocales répondent à de nouveaux enjeux dramaturgiques. Narration parlée et émission musicalisée sont hybridées. Tradition populaire et modernité savante convergent. Entre dire et chanter se fait jour la présence des corps. Des performances d'interprétations sont attendues et exigées des déclamateurs, récitants, diseuses ou diseurs, comédiens talentueux et chanteurs sachant « dire ».

Les quatre textes suivants « Du souffle au cri », se consacrent à l'en deçà et à l'au-delà du chant (Pierre Albert Castanet, Laurent Pottier, Béatrice Ramaut-Chevassus, Jean-Marc Bardot). Les trois premiers ont en commun d'interroger le cri, son-bruit particulièrement intense et matière d'expression et de capture. Le premier texte des trois s'intéresse à l'extra-vocalité dans la musique depuis les années soixante. Elle met en œuvre des voix sans fard ni séduction, des voix de révolte, de résistance, d'expression de la vie violente allant jusqu'au « ton déviant ». Le deuxième d'entre eux analyse minutieusement les occurrences et les images acoustiques des multiples cris du rock modulés par les Beatles, les Pink Floyd ou les Who. Le troisième, enfin, sonde quelques exemples de cris d'instrumentistes – dans des œuvres de Yoshihisa Taïra et Helmut Lachenmann – sous l'angle des forces qui les suscitent. Le quatrième et dernier texte, quant à lui, se penche sur le cas d'une œuvre scénique faisant appel à une perception synesthésique centrée sur la voix dans sa résonance corporelle. L'analyse met en évidence une énergie – fondée tant sur le souffle que sur les masses d'air déplacées par un percussionniste – qui circule entre des gestes vocaux de toute nature : dits, chantés mais aussi gestués à destination des sourds.

Ma contribution au sein de cet ouvrage s'insère dans la dernière partie, intitulée « Voix plurielles et identité ». Cette partie rassemble quatre textes qui s'intéressent aux liens entre rituel et langue, tels que la musique les ordonne dans la sphère sonore (Séverine Gabry-Thienpont, Laurent Feneyrou, Pierre Fargeton et moi-même). L'article de Séverine Gabry-Thienpont ainsi que le mien présentent et analysent successivement des chants liturgiques de l'Église arménienne d'Istanbul et de l'Église copte, comme autant de « lieux d'actualisation de la Parole » dans lesquels les identités s'incarnent et se forgent par des formes codifiées et ritualisées de dit/chanté. Les pluralités vocales révèlent divers positionnements fonctionnels ou identitaires : à l'intérieur, selon les rôles dévolus à chacun, à l'extérieur, en comparaison avec des rites homologues dans d'autres localités ou d'autres religions.

Notre ouvrage a précédé d'autres réflexions qui ont eu cours en ethnomusicologie sur la thématique de la voix, en particulier sur la frontière entre la parole et le chant : en 2015, le colloque de l'ICTM (International Council for Traditional Music), coordonné par Estelle Amy de la Bretèque à l'université de Nanterre (Centre de Recherche en Ethnomusicologie), a porté sur : « Between Speech and Song ; Liminal Utterances »<sup>122</sup>. Sur un autre plan, le programme ANR DIADEMS (Description, Indexation, Accès aux Documents Ethnomusicologiques et Sonores, 2013-2016) a permis de réfléchir en quoi le développement des outils d'indexation avait amené les ethnomusicologues à questionner leurs propres outils analytiques et concepts ; en particulier, le programme s'est interrogé sur la pertinence des catégories analytiques que sont la voix parlée et la voix chantée, fondées sur la caractérisation du signal audio<sup>123</sup>.

Ainsi, nous avons rejoint une problématique travaillée par plusieurs équipes de recherche, contribuant au décloisonnement entre les objets et les approches traditionnellement attribués à la musicologie historique d'une part et à l'ethnomusicologie d'autre part.

Le chant liturgique arménien à Istanbul, dans la pluralité vocale qu'il fait entendre, est porteur d'histoire. Il nous parle d'Istanbul, de son passé et de son présent. J'ai voulu alors le considérer dans l'espace pluriel de la ville, à travers d'autres pratiques musicales de la communauté arménienne.

---

<sup>122</sup> AMY DE LA BRETÈQUE Estelle, ENGELHARDT Jeffers, « Speech, song and In-between », *Yearbook for Traditional Music*, n° 49, 2017, p. X-XIV.

<sup>123</sup> Je remercie Susanne Fürniss de m'avoir fourni les éléments présentés sur ce sujet lors d'une séance du Studygroup Historical Sources de l'ICTM en mai 2014.

## **2. Contacts musicaux et espaces urbains : questionner l'audibilité de la pluralité**

Istanbul et Jérusalem constituent des lieux rêvés pour la pluralité musicale. Mais si cette pluralité peut y être perçue en se promenant dans les rues ou en poussant les portes des diverses églises, qui écoute qui ? Cette pluralité est-elle audible ? Selon quelles modalités ?

Si je me posais ces questions à propos d'Istanbul, elles s'invitèrent également dans un autre projet de recherche sur la ville de Saint-Étienne. Motivé par la dimension pédagogique qu'il pouvait offrir – nous allions pouvoir travailler sur place avec les étudiants – ainsi que par le partenariat fructueux qu'il engageait avec le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, le projet prit comme entrée les musiques de l'immigration, ou encore « musiques migrantes ».

Au sein de l'axe transversal « mémoires urbaines » que je dirige au CIEREC pour l'actuel quinquennal, j'ai ainsi développé d'une part un travail sur les pratiques musicales de la communauté arménienne d'Istanbul, en particulier celles de l'Église apostolique arménienne, en m'interrogeant sur leur positionnement par rapport à d'autres musiques – celles d'Istanbul, de l'Arménie ou encore de la diaspora orientale et occidentale. D'autre part, l'étude des musiques de l'immigration de Saint-Étienne m'a permis de dessiner une histoire sensible de la ville. Enfin, le projet intitulé « Une pluralité audible ? », qui a fait l'objet d'un colloque et d'une publication collective, a dépassé la question de l'urbain et de la migration, en plaçant celle de l'écoute au centre des préoccupations.

## 2.1. Pratiques musicales des Arméniens d'Istanbul : mémoire sensible et présence sonore

Les rencontres et recherches sur le terrain entre 2012 et 2014 m'ont amenée à organiser un événement international<sup>124</sup> en 2015, intitulé « Pratiques musicales des Arméniens d'Istanbul aujourd'hui, mémoire sensible et présence sonore ». Par Arméniens d'Istanbul, je désigne la communauté historique arménienne de la ville, c'est-à-dire les 50 000 citoyens turcs inscrits en 2012 dans les registres du patriarcat arménien d'Istanbul, qui partagent un certain nombre de traits culturels, linguistiques et religieux<sup>125</sup>. Au-delà du seul chant liturgique, il s'agissait de comprendre comment les pratiques musicales contemporaines de cette communauté s'insèrent dans la dimension sonore de la ville, en évaluant leur visibilité à travers l'édition musicale et discographique et la scène artistique stambouliotes ; par ailleurs, la fonction mémorielle de la musique arménienne à Istanbul a été envisagée en tant qu'opérante dans le présent, au sein d'enjeux culturels, politiques et identitaires. Plusieurs temps de cet événement qui s'est tenu à l'université de Saint-Étienne ont été mis en ligne<sup>126</sup>.

L'événement, multiforme, s'est décliné en plusieurs volets : atelier de chant modal arménien, performance *Gomidas'la yolculuk* (Le voyage de Gomidas) par la compagnie stambouliote Çiplak Ayaklar et colloque. L'atelier, animé par Aram Kerovpyan, mettait en pratique des formes de vocalité et de modalité qui n'ont plus cours ni dans la diaspora ni en Arménie mais qui survivent, de manière fragile, à Istanbul. Le soutien de l'Institut Français des Études Anatoliennes (USR 3131), de la Fondation Calouste Gulbenkian et de l'Opéra-Théâtre de Saint-Étienne a permis l'invitation et la résidence de la compagnie Çiplak Ayaklar, composée de jeunes artistes turcs dont le directeur artistique, Mihran Tomasyan, est de culture et d'origine arméniennes. Militante, engagée, la compagnie combat toute forme de discrimination<sup>127</sup>. *Le voyage de Gomidas* consiste en une performance mêlant musique (piano, violon et flûte), danse et improvisation à partir des mélodies recueillies à Istanbul et en Anatolie par le musicologue et compositeur Gomidas Vartabed (1869-1935) avant le génocide, explorant la manière dont on peut les entendre et les investir un siècle plus tard.

---

<sup>124</sup> Cette expression couvre un colloque, un atelier, une résidence d'artistes et un spectacle.

<sup>125</sup> Par conséquent, nous n'avons pas pris en compte les pratiques musicales, essentiellement caucasiennes par ailleurs, des migrants d'Arménie qui gravitent autour d'Istanbul depuis la chute de l'URSS.

<sup>126</sup> Sur la chaîne YouTube de l'Université Jean Monnet :

[https://www.youtube.com/watch?v=U\\_Bq0yBXtUc](https://www.youtube.com/watch?v=U_Bq0yBXtUc)

<https://www.youtube.com/watch?v=5C2T00XzmvQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=ykz298wYtAA>

<sup>127</sup> La performance *Sen Balık Değilsin Ki* (Tu n'es pas poisson, 2010), par exemple, mettait en scène l'assassinat du journaliste (*Agos*) et écrivain turc d'origine arménienne Hrant Dink, abattu par un nationaliste turc en 2007.

Le colloque<sup>128</sup>, organisé sous ma direction avec la collaboration de Nicolas Élias, alors affilié à l'Institut Français d'Études Anatoliennes à Istanbul et Talia Bachir-Loopuyt, rattachée au Centre Georg Simmel puis post-doctorante au CIEREC, partait d'un triple constat. D'abord, des travaux récents menés en Turquie – l'étude de Aram Kerovpyan et Altug Yilmaz<sup>129</sup> et la thèse de doctorat de Burcu Yildiz<sup>130</sup> par exemple –, s'étaient emparés lors de la dernière décennie des musiques jouées, chantées, composées et écoutées par les Arméniens à Istanbul avec une méthodologie et une approche neuves, éloignées de la partialité dont avaient souvent fait preuve les études précédentes. Ensuite, les musiques arméniennes semblaient avoir gagné en visibilité, comme l'attestent les publications récentes à Istanbul d'enregistrements de chants arméniens, toujours mis en regard avec d'autres traditions musicales de l'ancien Empire Ottoman<sup>131</sup>. Enfin, si les chorales communautaires gardaient un rôle important, on pouvait observer un renouveau de l'*Armenian folk* sur la scène stambouliote, avec le jeune groupe Vomank, composé d'Arméniens de Turquie. Naviguant entre une arménité stylisée<sup>132</sup> et une expression musicale parfois proche du rock alternatif, ce groupe chante en arménien mais « intègre des aspects de sa localisation en Turquie »<sup>133</sup>. Vomank reconnaît en Istanbul un centre de la culture arménienne, qui y est, selon les musiciens, toujours présente.

Néanmoins, les recherches restaient rares, en particulier celles qui concernent le présent, et le terrain stambouliote est encore largement à investiguer. Istanbul est apparu comme un terrain de choix car, d'une part, on estime que 75 % des Arméniens de Turquie y vivent<sup>134</sup> et, d'autre part, la ville favorise depuis longtemps de riches échanges musicaux<sup>135</sup>.

<sup>128</sup> Le comité scientifique était composé de : Jérôme Cler (Université Paris-Sorbonne), Taline Ter Minassian (Inalco), Nicolas Élias (Institut Français d'Études Anatoliennes) et moi-même.

<sup>129</sup> KEROVYPAN Aram ; YILMAZ Altug, *Klasik Osmanli Müziği Ve Ermeniler* [La Musique classique ottomane et les Arméniens, en turc], Istanbul, Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010.

<sup>130</sup> YILDIZ Burcu, *Cultural memory, identity and music*, thèse de doctorat non publiée, Istanbul, Istanbul Technical University, 2012.

<sup>131</sup> HERGEL Ari ; YILDIZ Burcu (eds), *Yerkaran ; Gomidas vartabed'in ermenice, kürçe ve türkçe derlemelerinden düzenlemeler* (arrangements from Armenian, Kurdish, and Turkish songs collected by Gomidas Vartabed), 1 CD Kalan 631, Istanbul, 2014.

AVEDIKYAN, Zesar (éd.), *Sesin Bekçisi ; Baba Hampartzum 1768-1839 ; Besteler ve şaraganlar*, 2 CD Kalan 516, Istanbul, 2010.

<sup>132</sup> Cf. par exemple le clip de la chanson *Pahratn Mirats*, qui reprend les images du film *Sayat Nova* (1969) du cinéaste Parajanov : <https://www.youtube.com/watch?v=mSfEgizXpwU> dernière consultation le 26 mars 2019.

<sup>133</sup> <http://www.vomank.com/en/> dernière consultation le 26 mars 2019. C'est moi qui traduis.

<sup>134</sup> POYRAZ DOĞAN Yonca, « Les Arméniens de Turquie sortent « du silence » », *Zaman* [En ligne] dernière consultation le 5 Janvier 2012.

URL :

<http://www.zamanfrance.fr/article/les-arm%C3%A9niens-de-turquie-sortent-%C2%AB-du-silence-%C2%BB>

<sup>135</sup> ÉLIAS Nicolas, *Lavta, étude pour un luth d'Istanbul*, Istanbul, Isis ; Institut Français d'Études Anatoliennes, 2012 (Les Cahiers du Bosphore LXVII).

L'objectif premier du colloque était de dresser un état des lieux de ces pratiques contemporaines, tant individuelles que collectives, religieuses et profanes, intimes – telles les berceuses<sup>136</sup> – ou démonstratives – comme la messe<sup>137</sup> ou les concerts –, moribondes ou en mutation. La visibilité architecturale et intellectuelle de la communauté arménienne contraste avec sa faible présence sonore et musicale. En effet, l'héritage arménien bâti et culturel est encore important à Istanbul, malgré une population peu nombreuse<sup>138</sup> et la vie intellectuelle, entretenue notamment par le journal bilingue (turc-arménien) *Agos*, reste active. Comment expliquer ce décalage frappant ? Quelle est la présence sonore des Arméniens à Istanbul ? À partir de ce questionnement initial, nous nous sommes interrogés lors du colloque sur les points suivants :

- la spécificité stambouliote des musiques rencontrées, dans leur dialogue avec les différents systèmes musicaux (*makam*, système tonal par exemple) qui ont contribué ou contribuent à les définir
- le positionnement des pratiques musicales des Arméniens d'Istanbul par rapport à la diaspora mondiale, à la Turquie, à l'Arménie, ou encore à l'Europe occidentale. Que révèlent ces choix sur la communauté ?
- le rapport au silence et à l'absence. Que dit la musique, là où il n'y a parfois plus de mots<sup>139</sup> ? Que laisse la communauté entendre d'elle-même ?

Ces questions ont été à la base des réflexions, nourries par les échanges du colloque, de mon article à paraître : « Présence sonore et rhétorique du silence chez les Arméniens d'Istanbul ; Le chant liturgique *alaturka* »<sup>140</sup> (cf. publication n° 19, avec attestation de l'éditeur).

### 2.1.1. Présence sonore et rhétorique de l'absence

La notion de présence sonore m'a apparu d'une part satisfaisante car elle évite le piège d'une catégorie en partie inopérante qui serait celle des « musiques arméniennes ». Par ailleurs, elle englobe des pratiques sonores autres que musicales, comme les sonneries des

---

<sup>136</sup> AMY DE LA BRETÈQUE Estelle ; BILAL Melissa, « The Oror and the Lorî : Armenian and Kurdish lullabies in present-day Istanbul », in Kreyenbroek P. et Allison C. (dir.), *Remembering the Past in Iranian Societies*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2013, p. 125-140.

<sup>137</sup> DAMON-GUILLOT A., « « Lire » et « offrir » la messe : voix et terminologies des chantres de l'Église apostolique arménienne d'Istanbul », in Ramaut-Chevassus B. et Damon-Guillot A. (dir.), *Dire/chanter*, op. cit.

<sup>138</sup> PEROUSE Jean-François, « Les non musulmans à Istanbul aujourd'hui : une présence en creux ? Le cas de l'arrondissement de Fatih », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 107-110, septembre 2005 [En ligne] dernière consultation le 26 mars 2019.

URL : <http://remmm.revues.org/2815>

<sup>139</sup> BALANCAR Ferda (éd.), *The Sounds of Silence ; Turkey's Armenians Speak*, Istanbul, Hrant Dink Foundation Publications, 2011.

<sup>140</sup> DAMON-GUILLOT Anne, « Présence sonore et rhétorique du silence chez les Arméniens d'Istanbul ; Le chant liturgique *alaturka* », in Bachir-Loopuyt T. et Damon-Guillot A. (dir.), *Une pluralité audible ? op. cit.*

cloches des églises. Enfin, cette expression sensible, sans donner d'indication quantitative ou qualitative, marque une manière d'exister par le son, un « être là » ; elle dépasse en cela le seul cercle de la production sonore active et consciente et prend en compte le domaine de la perception. Mais d'autre part, une présence sonore ne se décrète pas, elle ne va pas de soi, tant la question « qui écoute qui ? » est préalable à son existence même. Évaluer une présence sonore n'a de sens que si on prend en compte les lieux, les conditions et les acteurs de son audibilité.

Si la notion de présence sonore me semble également ici pertinente, c'est qu'elle répond aussi, en miroir, à celle de silence – qui marque l'absence. Le silence est en effet prédominant dans les discours concernant les Arméniens de Turquie, dans un paradoxe qui le rend audible. Quelques titres de diverses parutions récentes suffisent à le montrer : l'ouvrage *The Sounds of Silence ; Turkey's Armenians Speak*<sup>141</sup>, la web série documentaire *Turquie l'héritage du silence*<sup>142</sup>, ou encore l'article d'un numéro des *Inrockuptibles* : « Arméniens de Turquie : comment se construire dans un pays qui vous nie » où le champ lexical du silence et du parler bas est largement investi (« ne pas [...] dire », « chuchotant »...) <sup>143</sup>. Ce long silence prend place entre un « avant » particulièrement sonore pour la communauté arménienne et un « après » qui voit se déployer de nouvelles scènes musicales, parfois loin d'Istanbul mais y faisant sans cesse référence.

Le passé sonore et musical d'Istanbul est aujourd'hui reconsidéré et redéfini. Je pense par exemple aux travaux de l'historienne Taline Ter Minassian<sup>144</sup>, membre du comité scientifique de notre colloque, qui s'attache à rapporter le pittoresque sonore des rues de Constantinople, dont les Arméniens constituaient une composante éclatante – dans les années 1830, plus de la moitié de la ville était peuplée de non-musulmans, parmi lesquels les Arméniens représentaient, après les Grecs, la population la plus importante. Aux recherches d'Aram Kerovpyan et Altug Yilmaz<sup>145</sup>, déjà citées, et dont une présentation a été faite lors de

---

<sup>141</sup> BALANCAR Ferda (éd.), *The Sounds of Silence ; Turkey's Armenians Speak*, *op. cit.*

<sup>142</sup> <http://www.heritagedusilence.com/#/> dernière consultation le 29/08/2017. Le même projet, sur des Turcs qui découvrent leurs origines arméniennes, a donné lieu à un film documentaire : BENJAMIN Anna ; CLERE Benjamin, *L'Héritage du Silence*, Découpages ; Toute l'Histoire, 2015.

<sup>143</sup> « Arméniens de Turquie : comment se construire dans un pays qui vous nie », *Inrocks*, février 2012 [En ligne] dernière consultation le 30 mars 2019.

URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/02/26/actualite/armeniens-de-turquie-comment-se-construire-dans-un-pays-qui-vous-nie-112182/>

<sup>144</sup> TER MINASSIAN Taline, « Les Arméniens de Constantinople au XIX<sup>e</sup> siècle. Essai de topographie urbaine », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 107-110, septembre 2005, p. 143-160.

<sup>145</sup> KEROVYPAN A. ; YILMAZ A., *Klasik Osmanli Müzigi Ve Ermeniler* [La Musique classique ottomane et les Arméniens, en turc], *op. cit.*

notre colloque<sup>146</sup>, il faut ajouter celles de l'ethnomusicologue Jacob Olley (Kings' College, Londres), spécialiste de la notation musicale et de ses enjeux dans l'Istanbul du XIX<sup>e</sup> siècle, quand la notation en cours dans l'Église arménienne était également celle de la musique ottomane séculière. Dans sa communication à Saint-Étienne, intitulée « Voices of the Past : Armenians and the Historiography of Ottoman Music », il a montré que la musique ottomane était encore considérée comme une partie de l'histoire de la Turquie, non seulement par le monde académique turc mais également par bon nombre d'ethnomusicologues occidentaux, alors que les recherches historiques détaillées nous amènent à écrire un nouveau récit de l'histoire de la musique ottomane, plus complexe et plus inclusif. À l'inverse, la musique arménienne à Istanbul ne peut être comprise indépendamment de la musique ottomane.

Le colloque donnait également la parole à des artistes stambouliotes. Melikcan Zaman, chef du chœur Sayat Nova, a évoqué le rôle primordial des chorales arméniennes à Istanbul aujourd'hui. À Istanbul, où 90% des Arméniens sont pratiquants, les membres de la communauté, dès l'enfance, fréquentent l'Église et, par conséquent, les chorales qui y sont systématiquement rattachées. Si les chorales restent des lieux de transmission du patrimoine et sont essentielles au lien social, Melikcan Zaman a donné à voir des positionnements et des visions différenciés dans la communauté, entre les chœurs qui sont sous le contrôle du patriarcat et ceux qui lui résistent ou entre ceux qui collaborent avec des artistes turcs et ceux qui fonctionnent en vase clos. Sur la vingtaine de chorales arméniennes aujourd'hui en activité, huit donnent des concerts en dehors de l'église. Le phénomène date de la fin des années 1980, au moment d'une certaine rupture de la communauté avec l'Église ; d'aucuns ne souhaitent plus que tout soit dicté par l'institution religieuse, à tel point que les chœurs qui ont une vie en dehors de l'Église comprennent aujourd'hui les plus gros effectifs.

Néanmoins, tout reste fragile, comme l'attestent certaines dénominations de la scène arménienne ou arménophile stambouliote : le terme arménien *vomank*, qui a donné son nom au groupe dont il a été question plus haut, signifie « certains », marquant à la fois l'altérité et le petit nombre ; le label Kalan müzik, particulièrement engagé dans la promotion de la « diversité culturelle » et de musiques « sous-représentées » dans le monde discographique<sup>147</sup>, tire son nom du terme turc *kalan* signifiant « restant ».

---

<sup>146</sup> KEROPYAN Aram, « De ma mémoire sonore d'Istanbul à l'expérimentation de l'ensemble Akn à Paris », conférence enregistrée, colloque « Pratiques musicales des Arméniens d'Istanbul aujourd'hui, mémoire sensible et présence sonore », université Jean Monnet de Saint-Étienne, mars 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=ykz298wYtAA> dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2019.

<sup>147</sup> Cf. le site internet de Kalan müzik : <https://en.kalan.com/about-kalan-music/> dernière consultation le 2 avril 2019.

## 2.1.2. Entre isolement et résistance

Toutefois, les productions de Kalan müzik jouissent d'une certaine visibilité, qui dépasse largement les murs d'Istanbul. J'en retiendrai deux ici, autour des musiques arméniennes, qui me semblent assez emblématiques d'une forme de résistance, à une dizaine d'années d'intervalle.

### 2.1.2.1. Kalan müzik et les Kardeş Türküler : la musique qui nous reste

La première concerne la collaboration avec l'ensemble Kardeş Türküler (chants frères), effective depuis 1997<sup>148</sup>. Comme l'a montré Gizem Elçi Facca lors de notre colloque, le groupe considère le multilinguisme comme un engagement politique. À travers chacun de leurs albums, les Kardeş Türküler ont participé à la valorisation des langues, des danses et des musiques de Turquie, y compris celles des Arméniens. Se définissant plutôt comme un projet que comme un groupe de musique, ils joignent à leurs prestations scéniques des activités de formation et de recherche. Convaincus que la reconnaissance du multiculturalisme œuvre pour la paix et que la diffusion des musiques traditionnelles relève de la politique dans l'État-Nation turc, ils luttent contre la standardisation de la musique folklorique, par leurs choix de répertoires et d'arrangements. Les Kardeş Türküler ont contribué au réveil de la mémoire arménienne en Turquie, pointant à la fois l'oubli dont cette culture avait fait les frais et ses traits communs avec d'autres populations anatoliennes, azéri notamment<sup>149</sup>.

Si la « discrétion » dont parle l'historienne Taline Ter Minassian<sup>150</sup> est toujours d'actualité dans la communauté arménienne, l'assassinat du journaliste Hrant Dink en 2007, qui avait « brisé le tabou arménien »<sup>151</sup>, semble constituer un point de rupture, libérant la parole et rompant le silence qui régnait depuis le génocide.

---

« Kalan Music was founded by Hasan Saltik in 1991 in order to support and promote a variety of culturally diverse and under-represented musical gems ».

<sup>148</sup> L'ensemble est né quelques années auparavant, en 1993, au sein du club de folklore de l'université Boğaziçi. Leur premier concert, fondateur, faisait entendre des chants d'Anatolie, en turc, kurde, azerbaïdjanais et arménien.

<sup>149</sup> Voir l'entretien mené par Leda Mermer, *Agos*, 25 octobre 1996 : <http://kardesturkuler.com/ingilizce/soul.htm> dernière consultation le 5 avril 2019.

<sup>150</sup> TER MINASSIAN T., « Les Arméniens de Constantinople au XIX<sup>e</sup> siècle. Essai de topographie urbaine », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, op. cit.

<sup>151</sup> KEBABDJIAN Jean-Claude, « Hommage à Hrant Dink », *Chimères*, 63, 2007/1, p. 146.

### 2.1.2.2. Le chant liturgique *alaturka* : son du passé et nouvelles scènes

La seconde production du label Kalan müzik que je prendrai ici en exemple s'intitule : *Besteler ve Şaraganlar*<sup>152</sup>. Elle fait tenir dans un même disque des compositions (turc *besteler*) de musique classique ottomane et des chants liturgiques arméniens (arménien *şaragan*), liés par la notation Hamparsum, qui a déjà été évoquée plus haut. Cette notation, issue de l'Église arménienne, a été également utilisée par les maîtres de musique classique ottomane jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Cet usage commun confirme une parenté musicale et intellectuelle entre les deux traditions qui reste problématique dans la Turquie d'aujourd'hui<sup>153</sup>.

Le chant liturgique *alaturka* constitue un pan peu audible des musiques arméniennes à Istanbul. Il doit sa discrétion à la raréfaction des chantres qui le maîtrisent. Peu nombreux et âgés, ces derniers peinent à assurer la totalité des offices religieux, qui sont par ailleurs peu fréquentés. Ainsi menacé dans sa fonction liturgique, ignoré voire rejeté par une partie de la communauté arménienne, le chant liturgique subit par ailleurs une pression qui pèse sur le clergé et les chantres vieillissant : si les lieux de culte ne vivent pas, c'est-à-dire n'abritent pas d'offices, ils sont susceptibles de spoliation par le gouvernement.

Le chant *alaturka* porte en lui et nous fait entendre des morceaux d'histoire plurielle. Quand il quitte les églises pour d'autres scènes, il est investi d'un rôle politique et d'une fonction mémorielle forte. Que ce soit pour un concert œcuménique à Istanbul où se succèdent, dans le même *makam*, des pièces musulmanes, juives et chrétiennes arméniennes (cf. publication n° 19) ; ou dans la pièce *Armine, sister* (2015)<sup>154</sup> de la troupe polonaise du Teatr Zar, où il représente le son du passé, le chant de ceux qui sont restés en Turquie – qui résistent –, de ceux qui ont survécu<sup>155</sup>. Chanter apporte alors une « réparation spirituelle<sup>156</sup> »,

---

<sup>152</sup> BABA HAMPARTZUM, *Besteler ve Şaraganlar*, dir. Nişan Çalgıcıyan, 2 CD Kalan, 2010.

<sup>153</sup> *Ibid.*, voir livret du CD non paginé.

<sup>154</sup> Cf. la présentation du projet : <http://www.teatrzar.art.pl/en/armine-sister> dernière consultation le 20 mai 2019.

<sup>155</sup> « Évocation du génocide arménien, il y a 100 ans, cette fresque dramatique, à l'écart de toute reconstitution historique, rend hommage aux victimes par la reviviscence de leur patrimoine culturel et surtout vocal : le cri de révolte est ici un chant, une stèle acoustique et visuelle, une coupole vibratoire qui invoque les présences disparues et rend sensible le thème, cher à Grotowski, du corps-mémoire... par-delà le temps. [...] Fruit d'une recherche artistique et culturelle – particulièrement sur le champ monodique de tradition arménienne – la « performance » a été conçue, dès l'origine, non comme une session où l'on invoque l'esprit des disparus, mais où ce sont les défunts eux-mêmes qui demandent que soit portée au jour la trace d'un passé douloureux ». Présentation du spectacle sur le site du théâtre parisien La Tempête : <https://www.la-tempete.fr/saison/2015-2016/spectacles/armine-sister-488> dernière consultation le 20 mai 2019.

<sup>156</sup> Propos tenus par Aram Kerovpyan lors de l'émission radiophonique « Chrétiens d'Orient » du 18 juin 2017, présentée par Sébastien de Courtois sur France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/chretiens-dorient/choeurs-armeniens-en-exil-avec-aram-kerovpyan> dernière consultation le 20 mai 2019.

une main tendue vers un passé pluriel et une forme de vivre ensemble, une résistance mémorielle.

Mon travail sur les musiques arméniennes à Istanbul a contribué à définir l'axe transversal du CIEREC « mémoires urbaines » dont j'ai la charge depuis 2016. Dépassant le seul cas d'Istanbul et les seuls objets musicaux, il s'est agi de réfléchir collectivement aux manifestations sensibles de la pluralité urbaine et à leur audibilité et visibilité.

## 2.2. L'axe « mémoires urbaines » du CIEREC

Au sein du CIEREC, je coordonne l'axe pluridisciplinaire « Mémoires urbaines ; imaginaires linguistiques, représentations visuelles et présences sonores ». Actif dès 2015, l'axe couvre le quinquennal 2016-2020. Les enseignants-chercheurs réunis dans cet axe transversal travaillent sur la ville et ses mémoires – inscrites dans ses sons, ses musiques, ses langues et ses images. La ville est appréhendée en tant qu'espace de contacts, de rencontres et de frictions. Elle est aussi pensée par le triple prisme de la sensation, de la perception et de l'expression, qui interroge la représentation du sensible et de fait la place de l'habitant dans le processus de perception urbaine<sup>157</sup>.

Si Saint-Étienne a été un laboratoire pour plusieurs d'entre nous, notamment à travers le projet d'ethnomusicologie que j'ai co-dirigé « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne<sup>158</sup> », d'autres villes (Sheffield, Boston, New York, Londres, ou encore Dublin<sup>159</sup> pour les collègues linguistes) ont également fait l'objet de nos investigations. En cours de ce quinquennal, mon collègue Rémi Dignonnet, enseignant-chercheur en linguistique anglaise, est venu renforcer la coordination de l'axe, afin de garantir une meilleure couverture pluridisciplinaire.

L'axe, fort de 12 enseignants-chercheurs, 6 chercheurs associés, une post-doctorante et trois doctorants, regroupe ethnomusicologie, linguistique, études visuelles (photographie, cinéma, arts numériques) selon trois thématiques formulées sous forme de questions : comment sonne la ville ? comment parle la ville ? quelles images propose la ville ? Au-delà de ces questions initiales se posent celles de l'audibilité et de la visibilité de la pluralité, réelle ou supposée, des espaces urbains. Qu'est-ce qui est audible/visible et pour qui ? Comment se fait-on entendre dans la ville, sur quelles scènes, à travers quels dispositifs et quels formats ? Dans quelle mesure ces dispositifs décrètent-ils la ville comme « diverse », « multiculturelle », « poly-sensorielle », voire « créative » ? Comment les créateurs (cinéastes, photographes, compositeurs ou autres artistes) s'emparent-ils de ces mondes ? Quels

---

<sup>157</sup> Parmi des références de notre bibliographie collective et transversale : BECK Robert, KRAMPL Ulrike, RETAILLAUD-BAJAC Emmanuelle (dir.), *Les cinq sens de la ville du Moyen Âge à nos jours*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013 ou encore : GUIU Claire, FABUREL Guillaume, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, TORQUE Henry, WOLOSZYN Philippe, (dir.), *Soundspace : Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

<sup>158</sup> En collaboration avec Mélaine Lefront, chargée d'action culturelle et des projets de collectage musical au Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (ethnopôle).

<sup>159</sup> Cf. le travail mené sous la direction de mon collègue angliciste Olivier Glain : GLAIN Olivier (dir.), *English-Speaking Towns & Cities : memoirs and narratives*, Saint-Étienne, PUSE, 2019 (sous presse).

témoignages et savoirs linguistiques ou expressifs les habitants développent-ils à partir de la ville, véritable creuset sensible<sup>160</sup> ?

Le travail en équipe engendre au sein de l'axe une dynamique et une pluralité de points de vue tout à fait salutaires. En particulier, j'ai plaisir à citer Talia Bachir-Loopuyt<sup>161</sup>, dont j'ai co-encadré au CIEREC en 2015 le post-doctorat « Musique, immigration, mémoires ; Le cas des musiques turques en France et en Allemagne » et Hélène Secheyaye, qui poursuit sous ma co-direction sa thèse de doctorat « Des Gnawa à Bruxelles aux Gnawa de Bruxelles ; Analyse de pratiques musicales relocalisées ». Devenues de véritables collaboratrices, tant dans l'organisation de manifestations scientifiques que dans l'écriture, elles ont conforté, par leur intelligence et leur aménité, mon goût pour la recherche collective. De plus, elles m'ont permis d'approfondir les questions de contact et de migration, tout en me faisant bénéficier de leur réseau scientifique.

### 2.2.1. Un axe pluridisciplinaire

Attentives aux territoires urbains considérés comme des espaces pluriels, où les uns et les autres se présentent et se représentent par des manifestations sensibles, nos recherches<sup>162</sup> interrogent notamment les musiques de l'immigration, tant sur le terrain stéphanois que dans des villes plus lointaines, comme Bruxelles, à la faveur du doctorat en co-tutelle sur les musiques gnawa en diaspora sus-cité. L'axe interroge encore la pluralité – audible ou non – des musiques, dans des villes comme Istanbul, et, plus largement, la cohabitation des divers mondes sonores<sup>163</sup>. L'étude des manifestations et des représentations visuelles<sup>164</sup> et sonores de la ville vise à en construire une histoire sensible, qui accorde de l'importance aux pratiques et témoignages des habitants. Ces témoignages urbains ont permis en outre à mes collègues linguistes (Olivier Glain, Rémi Digonnet) de s'interroger, au sein de l'axe, sur le rapport

---

<sup>160</sup> Ces questions ont fait l'objet de plusieurs publications au sein de l'axe : GLAIN Olivier ; JEANNOT-PIETROY Céline (dir.), *Vous avez dit gaga ? Origines, identités et enjeux du français régional stéphanois*, Saint-Étienne, Publications Universitaires de Saint-Étienne, 2017

DAMON-GUILLOT Anne ; LEFRONT Méline, *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne*, Villeurbanne, Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, 2017 (Atlas sonore n° 25)

BACHIR-LOOPUYT Talia ; DAMON-GUILLOT Anne (dir.), *Une pluralité audible ? Musiques en contact*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, collection Migrations, 2019 (sous presse).

<sup>161</sup> Talia Bachir-Loopuyt est aujourd'hui maîtresse de conférences en ethnomusicologie à l'université François Rabelais de Tours.

<sup>162</sup> Les miennes, mais aussi, au sein de l'axe, celles de Talia Bachir-Loopuyt et Hélène Secheyaye.

<sup>163</sup> Cf. BACHIR-LOOPUYT T. ; DAMON-GUILLOT A. (dir.), *Une pluralité audible ? op. cit.*

<sup>164</sup> Cf. les travaux d'Anne-Céline Callens, maître de conférences en sciences de l'art à l'université de Saint-Étienne : « Les Éditions Paul-Martial : un exemple de photographie publicitaire industrielle de la modernité », *Focales*, n° 2, 2018 [En ligne] <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2134> dernière consultation le 17 mai 2019.

étroit, réel ou imaginaire, qui existe entre la perception d'une ville et la pratique d'une langue, à Saint-Étienne, mais aussi dans des villes anglophones. Enfin, les chercheurs se sont penchés lors de plusieurs événements sur les images de la ville industrielle et les modes de coexistence de l'art avec la culture et le monde industriels. Sur ce dernier point, en tant que directrice de l'axe et attachée à la pluridisciplinarité, j'ai par exemple modéré la session « Musiques de la ville industrielle » dans le colloque *La ville industrielle à l'écran* (CIEREC, 2018) porté par Anne-Lise Marin-Lamellet (Université de Saint-Étienne) et Georges-Henry Laffont (École Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne). Ou encore, je me suis investie dans le projet « Cart'Expé<sup>165</sup> » (Expérimentations et cartographies pluridisciplinaires) dans le cadre du « Programme Avenir Lyon Saint-Étienne - Image et Perception Embarquées » (PALSE IPem – ANR-11-IDEX-0007), aux côtés de deux doctorants en Arts Numériques et d'un collègue géographe. Les doctorants ont demandé à des musiciens stéphanois issus de l'immigration de dessiner des cartes rendant compte de leurs déambulations ; ces cartes sensibles, considérées comme des formes subjectives de récits urbains, ont permis de réfléchir sur les parcours de ces habitants-musiciens en partant de leur propre représentation cartographique.

L'axe s'est développé dans des formats très diversifiés, dans l'objectif de s'adresser à un public large, variant les lieux des manifestations – l'Université, l'Université Pour Tous et l'Université Populaire, mais aussi les médiathèques et cinémathèques, les musées, ou encore une galerie et un café-lectures. Plusieurs colloques internationaux et journées d'étude ont été organisés, tout comme des débats et des tables rondes, plus adaptés à l'échange avec les artistes et les habitants. En phase avec la programmation des Archives Municipales de Saint-Étienne sur la thématique « Saint-Étienne cosmopolitaine » (2015-2016), plusieurs chercheurs de l'axe que je dirige ont contribué aux manifestations mises en place par la Ville. Une exposition de portraits sonores et photographiques d'habitants-musiciens stéphanois – *Dévisager des voix* – a été montée, en partenariat avec le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes. Les recherches ont été relayées dans leur progression par trois chaînes de radio locales et une chaîne de télévision régionale, ainsi que par un site internet dédié au projet « Comment sonne la ville ?<sup>166</sup> ». En outre, des concerts – autour des musiques de l'immigration –, des ateliers de pratique musicale et des spectacles ont été mis en place.

---

<sup>165</sup> Cf. la présentation sur le site du PALSE IPem : [https://ipem.univ-st-etienne.fr/wordpress/?page\\_id=178](https://ipem.univ-st-etienne.fr/wordpress/?page_id=178) dernière consultation le 3 mai 2019.

<sup>166</sup> [www.commentsonnelaville.com](http://www.commentsonnelaville.com) dernière consultation le 21 février 2019.

Enfin, dans une perspective large, l'axe s'inscrit d'une part dans le réseau régional Traces<sup>167</sup> spécialisé dans les migrations et d'autre part dans le labex IMU<sup>168</sup> (Intelligences des Mondes Urbains, Université de Lyon), dispositif de recherche et d'expérimentation centré sur la ville, l'urbain, la métropolisation et l'urbanisation. Sur le plan disciplinaire, l'animation de l'axe « mémoires urbaines » s'est articulée entre autres autour de séminaires dédiés à la musique.

### **2.2.2. Les séminaires « musiques migrantes » et « musique et immigrations »**

Plusieurs intervenants – ethnomusicologues, socio-anthropologues, anthropologues – ont répondu à mon invitation à venir présenter leurs travaux à l'université de Saint-Étienne, offrant par là à mes étudiants la possibilité de suivre les conférences. M'investissant également sur le plan national au sein de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE), j'ai systématiquement inscrit mon université dans le programme du séminaire nomade de la SFE en mettant en place des étapes stéphanoises en lien avec les thématiques travaillées<sup>169</sup>.

#### **2.2.2.1. Le séminaire « musiques migrantes »**

Le séminaire « musiques migrantes » que j'ai coordonné à l'université de Saint-Étienne a fonctionné comme un cycle de conférences (2015-2016). À partir de scènes de vie filmées dans une petite épicerie de Vienne (38), la socio-anthropologue Hannelore Girardot-Pennors (Centre Max Weber) a d'abord exploré le commun de l'expérience migratoire à travers son documentaire *Alors... Où est-ce qu'on est chez nous ?!* (2015). Puis cinq autres chercheurs sont venus parler des liens entre musique et migration dans des contextes essentiellement urbains : Hélène Sechehaye (Université Libre de Bruxelles) sur la relocalisation des pratiques gnawa à Bruxelles, Yaël Epstein et Mélaïne Lefront (Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes) sur les collectes et la valorisation des musiques migrantes à Lyon, Talia Bachir-Loopuyt (CIEREC) sur les relations entre sphère diasporique et concerts de musiques du monde à partir du cas des musiques turques en Allemagne et en France et Eckehard Pistrick (Martin-Luther-Universität, Halle, Allemagne). Ce dernier a exposé, lors de deux conférences en anglais, les nouvelles perspectives ethnomusicologiques à

---

<sup>167</sup> Le réseau Traces se concentre sur l'histoire, les mémoires et l'actualité des migrations en Auvergne-Rhône-Alpes. <http://traces-migrations.org/> dernière consultation le 29 avril 2019.

<sup>168</sup> <http://imu.universite-lyon.fr/> dernière consultation le 3 mai 2019.

<sup>169</sup> « Enfants musiciens » en 2017-2018, « Musique et immigrations » en 2018-2019.

partir des questions croisées de musique et mobilité ; il a également présenté son travail sur la fête et la nostalgie en Albanie du Sud, en envisageant la migration comme force motrice pour la créativité musicale. C'est ce dernier point, la créativité impulsée par la situation même de diaspora, qui est apparu comme ligne directrice du séminaire.

### **2.2.2.2. Le séminaire nomade « musique et immigrations » de la Société Française d'Ethnomusicologie**

Après avoir initié le séminaire nomade de la Société Française d'Ethnomusicologie<sup>170</sup> en mettant en place en 2017 sa première édition sur les « enfants musiciens » (*cf.* chapitre 3), j'ai contribué à l'élaboration de la deuxième édition sur le thème de « musique et immigrations » (2018-2019). Je tiens beaucoup à ce séminaire nomade. En effet, travaillant et enseignant en province, j'ai voulu, avec l'appui d'autres membres du Conseil d'Administration, donner un rayonnement national aux réflexions qui animent aujourd'hui les différents acteurs de l'ethnomusicologie, par un rendez-vous régulier et pérenne. Il s'est agi de pluraliser les lieux, en s'appuyant sur le dynamisme de centres universitaires, notamment en régions, et d'investir, à travers ce nouveau format, d'autres espaces que ceux dont la SFE est coutumière en s'adressant à un public élargi. La mise en ligne des conférences et événements sur le site de la Société assure également la diffusion des connaissances.

Le séminaire nomade « musique et immigrations » entend proposer un état des lieux des travaux actuels sur les liens entre musique et immigrations, particulièrement en France, en s'intéressant aux phénomènes de relocalisation des traditions, de création en contexte diasporique, de patrimonialisation et de rapport à des héritages multiples. Il met en avant des approches ethnographiques et historiques, tant sur des formes et répertoires très audibles dans l'espace public que sur d'autres formes moins connues ou moins étudiées.

L'étape stéphanoise a consisté d'une part en une conférence : « Les « bandes de violons » en Europe, cinq siècles de transferts culturels ; Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale » de Luc Charles-Dominique (février 2019) et d'autre part en une journée d'étude : « Musiques gnawa en diaspora » (mars 2019)<sup>171</sup>. La conférence a permis de replacer la thématique du séminaire dans une histoire longue, en révélant le dynamisme et le mouvement des sociétés européennes anciennes. En effet, l'histoire des bandes de violons doit certes être appréhendée dans le cadre des cours mais aussi d'une culture ménétrière urbaine et

---

<sup>170</sup> *Cf.* sur le site de la SFE :

[http://www.ethnomusicologie.fr/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=83&Itemid=833](http://www.ethnomusicologie.fr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=83&Itemid=833) dernière consultation le 3 mai 2019.

<sup>171</sup> Les captations audio-visuelles de ces manifestations sont consultables en ligne sur le même site.

rurale, itinérante et nomade. Les actuelles bandes de violons – tziganes – d'Europe centrale témoignent aussi de l'histoire migratoire tzigane, des échanges entre Tziganes et *Gadjé* et entre Européens eux-mêmes, constituant par là une mémoire interculturelle de l'Europe.

La journée d'étude « Musiques gnawa en diaspora », organisée en partenariat avec le Musée des Civilisations de Saint-Just-Saint-Rambert (Loire, Musée de France), s'appuyait sur l'expertise d'Hélène Secheyaye, doctorante en co-tutelle entre l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne et l'Université Libre de Bruxelles<sup>172</sup>, dont la thèse en cours porte sur les pratiques musicales des Gnawa de Bruxelles. Nous nous sommes associées dans le comité scientifique et organisationnel pour proposer une journée composée d'ateliers de pratique et d'échange avec des musiciens marocellois<sup>173</sup> et d'animations autour de la collection d'instruments de musique du musée que mes étudiants de troisième année de licence et moi-même avons contribué à documenter deux ans auparavant : nous avons approché les instruments de musique des collections en réfléchissant sur leurs circulations d'une région à l'autre, voire d'un continent à l'autre, et sur les formes et significations qu'ils ont pris au cours de leurs voyages. Également, la journée a accueilli des conférenciers spécialistes de la musique gnawa (Hélène Secheyaye, Ilaria Sartori, Gianni Ginesi, Stefano Portelli, Meriem Alaoui Btarny) ; la projection du film *Tagnawittude* (2011) suivie d'une discussion avec la réalisatrice Rahma Benhamou el Madani ; enfin le concert du groupe Gnawa Black Koyo<sup>174</sup>. Descendants d'esclaves subsahariens emmenés au Maroc, les Gnawa ont développé des pratiques rituelles musicales et dansées mêlant animisme, islam et cultes populaires. Leurs pratiques spirituelles synchrétiques mettent ainsi en évidence la relation entre deux régions du monde, souvent séparées et isolées dans les représentations. Des travaux récents ont montré que les musiciens Gnawa s'installent désormais dans des pays européens et se constituent en communautés actives dans des villes telles que Bruxelles, Paris, ou Barcelone. C'est cette seconde migration des Gnawa qui a été au cœur des réflexions de notre journée. Elle soulève de nouvelles questions transversales quant aux liens qui unissent ces trois territoires (Afrique subsaharienne, Maroc, Europe).

---

<sup>172</sup> Hélène Secheyaye travaille à Saint-Étienne sous ma direction et celle de Béatrice Ramaut-Chevassus (PR musicologie), à Bruxelles sous celle de Stéphanie Weisser (maîtresse de conférences) et de Marie-Alexis Colin (PR musicologie).

<sup>173</sup> C'est ainsi que l'on nomme à Bruxelles la communauté importante de personnes venues du Maroc, principalement originaires de Tanger, Fès et Rabat.

<sup>174</sup> Black Koyo est un groupe de musique gnawa basé à Bruxelles. *Black* décrit la couleur de leur peau et le métissage de leur musique, et *koyo* signifie « joueur de *qraqeb* » (crotales) en langue gnawa. Ses membres sont à la fois chanteurs, danseurs et musiciens. Pour le programme complet de la journée :

<https://www.univ-st-etienne.fr/fr/cierenc/agenda/actualites-2018-2019/cierenc-journee-d-etude-musiques-gnawa-en-diaspora-1.html>

Les réflexions collectives menées dans le cadre de l'axe « mémoires urbaines » et des séminaires dont il vient d'être question ont jalonné la mise en place de deux projets questionnant de manière resserrée les contacts musicaux dans les espaces urbains, les rapports entre musique et migration et l'audibilité de la pluralité. Le premier, dont il a déjà été question, avait porté sur les pratiques musicales des Arméniens d'Istanbul, le second a concerné les musiques migrantes de Saint-Étienne.

### **2.3. Les musiques migrantes de Saint-Étienne : mémoires urbaines et portraits de musiciens**

Le projet « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne » s'est déroulé de 2014 à 2017. Mené avec le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA), devenu ethnopôle en 2016, il a été coordonné, pour le CMTRA, par Méline Lefront, chargée d'action culturelle et des projets de collectage musical et, pour le CIEREC, par moi-même. Il confirmait une collaboration déjà engagée avec la même structure lors d'un projet précédent autour de l'harmonica dans le Forez (*cf.* chapitre 4). Mon investissement au CMTRA, dont les nombreuses actions et la qualité des réflexions en ont fait un partenaire évident dans la région Rhône-Alpes-Auvergne, s'est concrétisé ces dernières années par mon intégration et ma participation au Conseil d'Administration et au Conseil Scientifique.

Associant mes étudiants de master<sup>175</sup> et une doctorante, le projet « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne » s'est penché sur les parcours migratoires et musicaux d'habitants-musiciens stéphanois. Nous avons interrogé des récits et des pratiques qui contribuent, d'une part, à écrire une histoire sensible de la ville, façonnée par ses migrations, et d'autre part, à tisser des liens avec un ailleurs réel, reconstruit, parfois imaginé. Les enquêtes – une quarantaine environ – ont été réalisées au domicile des musiciens, dans des locaux associatifs, des centres sociaux, des maisons de quartier ou à l'université quand les musiciens ont souhaité se déplacer jusqu'à nous. Nous avons également assisté à des fêtes ou des événements communautaires (Noël arménien, Nouvel An Russe...) auxquels nous avons été conviés. Les entretiens ont été menés le plus souvent avec un seul musicien ou une seule musicienne, mais aussi avec des groupes, des couples ou des familles. Les collectes documentées sont en cours de dépôt aux Archives Municipales.

Le projet a pris plusieurs formes dans sa restitution : un site internet<sup>176</sup>, une exposition, des concerts, des journées d'étude, des tables rondes, des émissions radiophoniques et un ouvrage assorti d'un disque qui en constitue l'aboutissement : *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne*, co-écrit avec Méline Lefront, paru en 2017 au CMTRA. Ainsi les temps d'enquête et de collecte ont-ils été jalonnés de moments réflexifs lors desquels nous avons interrogé notre démarche : sur les enquêtes collectives, sur les musiques migrantes ou encore sur le portrait de musicien.

---

<sup>175</sup> Trois promotions successives d'une quinzaine d'étudiants.

<sup>176</sup> [www.commentsonnelaville.com](http://www.commentsonnelaville.com) dernière consultation le 1<sup>er</sup> mai 2019.

### 2.3.1. Une dynamique institutionnelle et scientifique

Sur le plan local, le projet a bénéficié d'une véritable émulation et a suscité de l'enthousiasme. Comme le souligne Jean Copans dans sa note de lecture sur « Les Enquêtes de Sainté », Saint-Étienne fait l'objet depuis plus d'une vingtaine d'années d'une attention

aussi bien intellectuelle en matière de recherches architecturales, urbanistiques, historiques, géographiques et socio-anthropologiques que patrimoniales de conservation [...], de rénovation urbaine, de reconversion économique et industrielle, voire d'innovation muséale. Cette préoccupation se manifeste par de fortes implications publiques [...], associatives et éditoriales avec des publications de qualité et surtout d'une très grande portée informative et analytique<sup>177</sup>.

Dernièrement, par exemple, l'ouvrage rédigé par un collectif de sociologues *Saint-Étienne ville imaginée ; Mineurs, artistes et habitants*<sup>178</sup> a analysé comment la mythique « ville noire », souvent mise en récits et en images, habite les imaginaires. De la même manière, quand elle est mise en musique, la ville est chantée pour sa mine, son rapport au travail, son équipe de foot, son parler gaga, ses amicales laïques, ses clubs de gymnastique, ses cliques et ses immigrés qui ont contribué à la construire et en ont enrichi la culture<sup>179</sup>.

Soutenu par la Direction Régionale des Affaires Culturelles et la région Rhône-Alpes-Auvergne, dans le cadre de l'appel « Mémoires du XX<sup>e</sup> siècle », le projet « Comment sonne la ville ? » s'est à la fois inscrit dans l'axe « mémoires urbaines » que je coordonne au CIEREC depuis 2016 et dans les préoccupations des Archives municipales qui ont consacré leur saison 2015-2016 au thème de « Saint-Étienne cosmopolitaine ; des migrations dans la ville ». Enfin, il rentrait également en phase avec les travaux du CMTRA qui s'est spécialisé dans les patrimoines oraux de l'immigration en milieu urbain depuis les années 1990<sup>180</sup>. Aucune recherche sur les musiques et musiciens de Saint-Étienne n'ayant encore été menée, le CMTRA a immédiatement accepté le projet commun que je leur ai proposé.

De manière plus large, la question croisée de la musique et de la migration est travaillée en ethnomusicologie particulièrement depuis deux décennies, en faisant des musiques urbaines et proches un objet d'étude qui a pris de plus en plus d'ampleur, posant un certain nombre de problématiques épistémologiques, bousculant les représentations clivantes de l'ici et de l'ailleurs. Sans faire ici un état des lieux exhaustif – je renvoie à la bibliographie

---

<sup>177</sup> COPANS Jean, « Les Enquêtes de Sainté », *Ethnologie française*, n° 172, 2018, p. 751.

<sup>178</sup> RAUTENBERG Michel, VEDRINE Corine, *Saint-Étienne ville imaginée ; Mineurs, artistes et habitants*, Saint-Étienne, PUSE, collection Sociologie Matières à penser, 2017.

<sup>179</sup> Je renvoie à une chanson symptomatique de cette vision de la ville et de la fierté que les habitants peuvent en retirer : « Champions de Saint-Étienne », sur la mélodie du « Petit âne gris » d'Hugues Aufray. Collectée auprès du groupe « Mémoire du Soleil » qui rassemble des habitants et des anciens résidents du quartier du Soleil autour du désir de sauvegarder et de transmettre la mémoire du quartier et de sa population, elle a été enregistrée à la Maison de Quartier et mise en ligne sur notre site : <https://www.commentsonnelaville.com/groupe-memoire> dernière consultation le 1er mai 2019.

<sup>180</sup> Voir entre autres l'atlas sonore n° 19 *La Guillotière ; Des mondes de musiques* paru en 2007 ou encore le site internet : [www.musiquesdu8.fr](http://www.musiquesdu8.fr) sur le huitième arrondissement de Lyon.

de notre livre-disque (cf. publication n° 21) –, je citerai l'ouvrage pionnier de Martial Pardo et Mahjoubia Mounaïm : *Le tour du monde en 25 voisins : musiques et récits de l'immigration en Basse-Normandie, de 1914 à nos jours*, issu de plusieurs années de collectage et actions de diffusion des musiques de l'immigration en Normandie et le premier à considérer, en 1998, les pratiques musicales et les musiciens de l'immigration dans les termes du voisinage. Ce travail a inspiré, notamment, le projet mené par l'ethnomusicologue Nicolas Prévôt sur le « patrimoine musical des Nanterriens ». Ce dernier projet ne prend pas quant à lui l'immigration comme première entrée. En effet, partant de la conviction que chacun est porteur d'une culture qui s'exprime à travers des patrimoines culturels vivants dont la musique et la danse sont des formes parmi d'autres, ce travail observe ces pratiques et en rend compte de façon à donner une légitimité aux parcours des personnes interrogées, parcours souvent liés à l'histoire de l'immigration locale ; ce dernier aspect, non occulté, reste relativement peu mis en avant, de façon à ce que chacun des musiciens rencontrés ait l'espace de se présenter comme il l'entend.

Nous avons souhaité partagé nos expériences en de nombreux points similaires mais pourtant différentes lors de la journée d'étude « Comment sonnent les villes ? Enquêtes collectives sur les musiques migrantes à Nanterre, Saint-Étienne, Grenoble », organisée en décembre 2015 à l'université Jean Monnet (CIEREC, CMTRA, Université de Nanterre). Cette journée portait sur trois projets en cours menés par des chercheurs, étudiants, artistes et/ou acteurs culturels : « Patrimoine musical des Nanterriens » (master EMAD, Université de Nanterre), « Comment sonne la ville ? » (CMTRA/CIEREC-Université Jean Monnet) et « In Situ » (association Sasfé, Grenoble). Les actes de la journée ont été publiés sur le site du CMTRA<sup>181</sup>. Nous avons questionné les visées et modalités de mise en œuvre de nos projets qui avaient pour points communs le collectage et les enquêtes collectives autour de pratiques musicales en contexte urbain. Comment le terrain de ces enquêtes se fabrique-t-il ? Comment et en fonction de quels critères s'y prend-on pour identifier des territoires ou quartiers à collecter, pour repérer des « habitants », pour capter certains moments de musique et les

---

<sup>181</sup> Pour le projet « Patrimoine musical des Nanterriens » étaient présents : Nicolas Prévôt (MCF Université de Nanterre), Philippe Jobet (développeur informatique) et trois étudiantes du Master d'Ethnomusicologie et d'Anthropologie de la Danse de l'Université de Nanterre. Pour le projet « Comment sonne la ville » à Saint-Étienne : Anne Damon-Guillot, Talia Bachir-Loopuyt (post-doctorante CIEREC), Yaël Epstein et Mélaine Lefront (CMTRA) et trois étudiants de Master (Musique et Musicologie et Administration et Gestion de la Musique). Pour le projet « In Situ » : Christophe Sacchetti et Marie Mazille (association Sasfé). En discutants : Martial Pardo (directeur de l'ENM Villeurbanne et initiateur du projet de collectage mené en Normandie « Le tour du monde en 25 voisins »), Mahjoubia Mounaïm (« Le tour du monde en 25 voisins ») et Marie-Pierre Gibert (MCF anthropologie, Université de Lyon 2).  
[http://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Publications/Actes%20et%20comptes-rendus/COMMENT%20SONNENT%20LES%20VILLES\\_30Aout.pdf](http://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Publications/Actes%20et%20comptes-rendus/COMMENT%20SONNENT%20LES%20VILLES_30Aout.pdf) dernière consultation le 29 avril 2019.

valoriser ? Comment ces pratiques dessinent-elles les contours de « musiques migrantes », de « patrimoines musicaux », de « patrimoines ordinaires » ? Avec quels outils décrire à la fois les musiques et les situations de rencontres ? La comparaison de ces divers projets a été aussi une occasion de questionner l’articulation entre pratiques scientifiques et actions culturelles, pour dégager certains problèmes communs aussi bien que pour préciser des différences de démarche.

De nos échanges, je retiens particulièrement trois points. D’abord, nous avons tous insisté sur la nécessité du temps long dans ces différents projets alors même qu’une temporalité imposée par les divers partenaires ne correspond pas forcément à celle de la recherche. Pourtant, seul ce temps long permet de multiplier les situations de rencontres, dans des cadres différents qui sont autant d’angles d’approche permettant d’appréhender au mieux la complexité des phénomènes. Ensuite, il faut accepter de se perdre, autant dans la ville que dans une fête à laquelle on aurait été convié et dont on ne comprend d’abord pas grand-chose, autant dans une restitution dont on n’est tout à coup plus tout à fait sûr de la pertinence que dans la multiplicité des points de vue de la recherche collective. Cette constante remise en question, accentuée justement par les réflexions collectives qui ont jalonné les trois projets, permet non seulement d’aborder le terrain avec humilité mais aussi d’ajuster sans cesse méthodes et écriture. Enfin, les trois projets relèvent, de manière différenciée, de la « recherche-action pour autant qu’elle fasse participer les populations locales et qu’elle tienne compte de leurs aspirations<sup>182</sup> » – pour reprendre les propos de Nicolas Prévôt. La collaboration ne repose pas sur le fait de « co-construire une problématique, co-écrire des articles, ni même confier la caméra ou le banc de montage aux Nanterriens », mais « davantage au travers des discussions sur les enjeux de cette recherche, la conduite du projet et les actions à mener ensemble<sup>183</sup> ».

Cette dynamique autour des musiques de « l’environnement immédiat<sup>184</sup> » s’est poursuivie, essentiellement par le prisme de la migration, dans les séminaires « musiques migrantes » et « musique et immigrations » sus-cités, ou ailleurs : j’ai eu l’occasion de présenter le projet stéphanois et de le mettre en perspective lors d’une journée d’étude du CMTRA portant sur « La fabrique des patrimoines musicaux » en 2014, dans le cadre du réseau régional Traces<sup>185</sup> dont la rencontre de 2015 avait pour thème « L’actualité de la

---

<sup>182</sup> PREVOT Nicolas, « Ethnomusicologie et recherche-action ; Le patrimoine musical des Nanterriens », *Cahiers d’ethnomusicologie*, n° 29, 2016, p. 140.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>185</sup> Le réseau Traces travaille sur l’histoire, les mémoires et l’actualité des migrations en Auvergne-Rhône-Alpes.

recherche sur les migrations en Rhône-Alpes et Auvergne », lors d'une journée de la Biennale Traces consacrée à « Saint-Étienne cosmopolitaine ; Retour sur un projet de territoire » en 2016, ou encore à l'université de Tours lors de la journée d'étude de 2018 intitulée « À l'écoute des migrations : enquête et médiation culturelle ». Quant à mes communications à l'international sur le projet (Montréal, Genève), elles portaient en grande partie sur sa dimension pédagogique, sur laquelle je reviendrai plus loin. Enfin, la doctorante que je co-encadre, Hélène Secheyne (co-tutelle Université Libre de Bruxelles/Université Jean Monnet), a mis en place en 2018 puis 2019 deux journées d'étude intitulées « Musiques migrantes à Bruxelles ». Alors qu'elle avait suivi le séminaire stéphanois « musiques migrantes », qu'elle l'avait en partie animé et qu'elle avait été associée à plusieurs manifestations du projet « Comment sonne la ville ? », elle m'a à son tour invitée à rejoindre le comité scientifique de son événement, ce qui atteste de la vitalité du sujet et participe à la joie de la transmission.

### **2.3.2. Les musiques migrantes**

Qu'entend-on ici par musiques migrantes ? Nous avons bien évidemment emprunté l'expression à Laurent Aubert<sup>186</sup>, qui a signé la préface de notre livre-disque. Cette expression a le mérite de mettre les musiques au centre des préoccupations, d'éviter par là même l'assignation identitaire des musiciens et de considérer que ce sont les musiques qui bougent et changent. Les musiques migrantes constituent ainsi une notion ouverte mais l'expérience du terrain stéphanois nous montre aussi que ces musiques de la migration sont ressenties et vécues à la fois comme un vecteur privilégié du lien au pays d'origine, éventuellement à une communauté, et comme une manière précise de s'ancrer dans le territoire dans lequel on vit. Il n'est donc pas uniquement question de transformation et de mobilité mais aussi d'attachement et de continuité. Ainsi, nous avons accordé un intérêt particulier aux traces tangibles des musiques de l'immigration en nous intéressant aux écrits produits et/ou conservés par les musiciens eux-mêmes : les partitions, les carnets de chansons, les coupures de presse, les photographies ou encore les programmes de concert précieusement conservés, autant d'éléments qui disent que ce qu'on appelle ici les musiques migrantes ne renvoient pas qu'à du mouvement, de l'éphémère mais aussi à un ancrage *hic et nunc*.

Plus spécifiquement, les musiques migrantes de Saint-Étienne renvoient d'une part à des éléments précis qui dessinent une histoire de la ville et d'autre part elles rejoignent le

---

<sup>186</sup> AUBERT Laurent (dir.), *Musiques Migrantes*, Genève, Musée d'ethnographie, collection Tabou, 2005.

commun de l'expérience migratoire. En effet, nous avons pu appréhender une réalité locale quantifiable recouvrant des réseaux de musiciens, des espaces de sociabilité actifs ou disparus, des quartiers associés à des communautés, des structures associatives qui organisent les activités socio-culturelles, des pratiques musicales qui s'inscrivent dans une historicité. L'histoire sociale et sensible de Saint-Étienne alimente le récit collectif de cette ville qui aime se définir comme lieu cosmopolite, de brassage et de débats. Par ailleurs, dans les différents récits de vie collectés, au-delà de la diversité des vécus, nous avons relevé des constantes et du commun dans l'expérience migratoire. C'est le fameux « ah c'est comme nous » que nous avons souvent entendu dans les temps d'échange. La cuisine sicilienne de l'enfance de Stefano Moscato, les moqueries racistes à l'école, les chansons en dialecte de son père le soir à la maison... « ah c'est comme nous » disait Léonarda Rolewski, retrouvant des souvenirs similaires dans son enfance d'immigrée polonaise.

Enfin, nous inscrivant dans les bornes chronologiques de mon laboratoire spécialisé dans le contemporain, nous avons travaillé sur des immigrations récentes, à partir de la moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Nous appuyant sur une ethnographie menée auprès de musiciens actifs, nous avons tenu compte de leurs propos qui rattachaient systématiquement leur pratique musicale à leur histoire familiale migratoire tout en les définissant comme des êtres pluriels, façonnés par des cultures, des voyages et des rencontres multiples. C'est cette dernière entrée – « être pluriel » – qui a été à la base des portraits sonores que nous avons réalisés pour l'exposition « Saint-Étienne cosmopolitaine » montée par les Archives Municipales.

### **2.3.3. Saint-Étienne et les habitants-musiciens**

Pourquoi Saint-Étienne ? La ville est apparue comme un terrain de choix pour un tel sujet car à l'image d'autres bassins industriels rhônalpins, elle s'est construite au fil des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles avec des populations venant d'un ailleurs proche ou lointain. Son histoire croise l'histoire nationale des migrations. Jusqu'en 1914, des gens viennent à Saint-Étienne pour chercher du travail depuis les campagnes voisines, notamment de la Haute-Loire. Puis, jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, une main-d'œuvre étrangère est sollicitée pour relancer l'économie nationale ; des travailleurs arrivent de Grèce, d'Espagne, d'Italie, de Kabylie et d'autres régions d'Algérie. Après 1945, la France signe des conventions d'immigration avec plusieurs pays ; dans ce cadre, une importante communauté polonaise s'installe à Saint-Étienne. La ville accueille également des réfugiés politiques dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle, issus d'Arménie ou du Portugal. L'immigration de travail se poursuit jusqu'en

1974, date de son arrêt à l'échelle nationale, suivie d'une immigration d'ordre économique. La ville voit alors l'arrivée de personnes du Maghreb, de Turquie, d'Afrique sub-saharienne et d'Asie.

Cette histoire est visible dans le bâti de la ville ; l'arrêt de tramway « Dalgabio » nous rappelle, par exemple, que cette famille italienne a contribué de manière décisive à l'évolution architecturale et urbaine de la ville au XIX<sup>e</sup> siècle. Au-delà de ces traces tangibles, la mémoire du patrimoine immatériel est plus fragile mais l'histoire reste présente dans les esprits de nombreux Stéphanois.

Si les musiques et les musiciens viennent d'ailleurs, s'ils restent parfois connectés à un ailleurs qu'il n'est pas toujours facile de circonscrire, ces mêmes musiques et ces mêmes musiciens se construisent une histoire qui s'écrit à Saint-Étienne. C'est ainsi que s'est imposé le concept d'« habitants-musiciens » familier au CMTRA, qui évoque d'une part celui d'« artiste-habitant » privilégiant une approche située de la création artistique<sup>187</sup>, et qui d'autre part contourne le clivage professionnel-amateur qui n'est ici pas pertinent.

#### **2.3.4. « Une petite prière pour eux » : musique et mémoire de l'immigration**

Dans l'imaginaire stéphanois, l'immigration de travail reste associée à la mine. Comme temps fort du projet, nous avons organisé un concert au Musée de la Mine, dans la « salle des pendus<sup>188</sup> », « espace patrimonial » s'il en est et cher au cœur des Stéphanois<sup>189</sup>. Pascal Demirdjian interprète alors une improvisation de type *taksim* sur son luth *cümbüş*. Tout d'abord, le choix de cet instrument turc n'est pas anodin pour ce musicien d'origine arménienne. Il en apprécie à la fois l'hybridité et la portée rebelle. En effet, le *cümbüş* se compose d'éléments occidentaux et orientaux : il dispose, comme le banjo, d'une caisse en métal recouverte d'une membrane destinée à amplifier le son tandis que son manche, originellement non fretté, permet d'interpréter des musiques répondant au système scalaire du *makam* ottoman. Mais alors que l'instrument, créé dans les années 1930 et adoubé par Mustafa Kemal Atatürk lui-même, s'était voulu représentatif d'une turcité moderne et unifiée,

---

<sup>187</sup> Cf. TRIGANO Sandra, *Les artistes habitants stéphanois ; Appropriations de l'héritage ouvrier par l'exploration pédestre et la production d'images de la ville*, thèse de doctorat, Saint-Étienne, université Jean Monnet, 2015.

<sup>188</sup> Cette salle contient encore les vêtements et affaires des mineurs suspendus au plafond par un système de poulie.

<sup>189</sup> Je développe l'analyse de ce moment et de la performance du musicien dans le livre (cf. publication n° 22).

il devient celui de la classe ouvrière et des minorités, joué particulièrement par les musiciens grecs puis tsiganes en Turquie. Pascal Demirdjian l'associe « à la bringue », aux tavernes.

Alors que Pascal Demirdjian improvise, il s'interrompt soudain pour dire : « un petit mot là, je suis obligé de couper. Mes deux grands-pères sont morts de cette mine et c'est une petite prière pour eux ». Il enchaîne alors avec l'air du *Der Voğormya* (Seigneur prends pitié), issu de la messe arménienne, joué d'abord sur son instrument puis chanté. La puissance émotionnelle de la performance musicale bouscule l'emblématique espace dans lequel elle se déploie, en confrontant, comme le souligne le sociologue Michel Rautenberg dans d'autres contextes<sup>190</sup>, le patrimoine admis – la camaraderie de cette salle dans laquelle les mineurs se changeaient – et une tout autre mémoire – les maladies respiratoires. En effet, en nous associant aux morts de manière intime, le chant de Pascal Demirdjian nous rappelle avec force que ce lieu, décrété et devenu patrimonial, a été aussi et surtout celui de la réalité de la dureté du travail ouvrier et de l'immigration. Les deux grands-pères de Pascal ont partagé la même condition ouvrière. L'un venait de la Corrèze rurale ; l'autre né à Erzurum, dans l'Empire ottoman, avait fui le génocide arménien. Le temps d'un morceau, Pascal Demirdjian les a rendus présents.

Cet exemple confirme aussi que les temps de valorisation, co-construits avec les musiciens, ne peuvent être uniquement pensés que comme des formes de restitution de la recherche. Au contraire, ils la nourrissent tant ils amènent les musiciens à la réflexivité.

Enfin, les quelques lignes consacrées ici à Pascal Demirdjian rentrent dans le format du portrait de musicien que nous avons privilégié dans les deux principales restitutions du projet : l'exposition *Dévisager des voix* et le livre-disque *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne* paru en 2017 et qui a bénéficié d'une aide de la Société Française d'Ethnomusicologie pour sa publication.

### **2.3.5. Portraits de musiciens**

Nous avons voulu mettre en perspective notre pratique du portrait en organisant en septembre 2017 une journée d'étude intitulée « Le portrait de musicien » (CIEREC/Faculté Arts Lettres Langues/CMTRA)<sup>191</sup>. Qu'il soit pictural, photographique, filmique, littéraire ou ethnographique, le portrait de musicien individualise une pratique, une figure, une posture. Que raconte-t-il du musicien portraitisé, de sa musique et comment dépasse-t-il – ou non –

---

<sup>190</sup> RAUTENBERG Michel, *La Rupture patrimoniale*, Bernin, À la croisée, 2003.

<sup>191</sup> Le comité scientifique était composé de Laura Jouve-Villard (CMTRA), Hélène Sechehayé (Université de Saint-Étienne/Université Libre de Bruxelles) et moi-même.

l'individuel en le connectant avec un lieu, une communauté, un groupe ? Quelles apories et quelles vertus rencontre le « pari biographique<sup>192</sup> » ? L'ethnomusicologie a longtemps travaillé sur des pratiques collectives et s'appuie peu, contrairement à la musicologie historique, sur des grands noms de compositeurs ou d'interprètes qui délimitent des périodes et des écoles. Dans son ouvrage *Ethnomusicology ; A very short introduction* datant de 2014, Timothy Rice consacre un chapitre aux « Individual musicians ». Selon lui, la recherche des vingt dernières années a été marquée par une prise de conscience : les cultures et les sociétés ne sont pas homogènes mais souvent fragmentées suivant le genre, la classe sociale, la race et l'ethnicité. Dans le même sens, les individus ne seraient pas simplement modelés par la culture et la société mais agiraient – en tant que doués d'*agency* – dans la formation des cultures musicales<sup>193</sup>. Ainsi, de la même manière qu'on ne peut considérer une communauté comme uniforme, le musicien ne peut être vu uniquement comme un représentant d'une communauté musicale. Il est aussi l'acteur de son propre destin musical, qui peut être complexe. Timothy Rice insiste ensuite sur les mobilités grandissantes des parcours individuels des musiciens, qu'ils soient ordinaires ou exceptionnels. Les ethnomusicologues observent aujourd'hui comment ces musiciens relocalisent et réinventent leurs pratiques.

Si l'approche de l'ethnomusicologie reste peu nominative – hormis pour les grands « maîtres » de certaines traditions musicales –, elle s'intéresse depuis plusieurs années autant aux récits de vie qu'à des personnalités musicales. Parus à dix ans d'intervalle, le numéro 15 et le numéro 25 des *Cahiers de musique traditionnelle* devenus entretemps *Cahiers d'ethnomusicologie* portent respectivement sur les thématiques : « Histoires de vie » et « La vie d'artiste », deux entrées différentes pour aborder le musicien au singulier. En 2002, l'argumentaire du numéro constate que « plus portée sur l'observation de la musique en tant que fait social et culturel, l'ethnomusicologie s'attache généralement davantage à la fonction du musicien qu'à sa personnalité. Et pourtant, le récit d'une vie [devrait] nous inviter à découvrir quelques-uns des secrets dont est faite l'identité musicale des peuples ». En 2012, le

---

<sup>192</sup> Cf. sur la biographie en histoire : LORIGA Sabina, « La biographie comme problème », in Revel J. (dir.), *Jeux d'échelles ; La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil ; Gallimard, 1996.

« [L]'individu n'a pas pour mission de révéler l'essence de l'humanité ; au contraire, il doit rester particulier et morcelé. Ce n'est qu'ainsi, à travers différents mouvements individuels, que l'on peut briser les homogénéités apparentes (par exemple l'institution, la communauté ou le groupe social) et révéler les conflits qui ont présidé à la formation et à l'édification des pratiques culturelles : je pense aux inerties et à l'inefficacité normatives, mais aussi aux incohérences qui existent parmi les différentes normes, et à la façon dont les individus, qu'ils « fassent » ou non l'histoire, façonnent et modifient les rapports de pouvoir », p. 230-231.

<sup>193</sup> RICE Timothy, *Ethnomusicology ; A very short introduction*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 80-85.

numéro s'intéresse à la professionnalisation du musicien traditionnel et à l'hyper individualisation du statut d'artiste.

L'ethnomusicologie du domaine français a quant à elle développé depuis longtemps un rapport particulier aux musiciens. Très tôt, tant dans les publications écrites<sup>194</sup> que discographiques<sup>195</sup>, elle s'attache à des figures. Ces figures peuvent être marquantes par leur maîtrise des savoirs musicaux. Marquantes aussi quand elles sont les dernières détentrices de traditions musicales en voie de disparition. Comment parler de ces pratiques à partir de ces ultimes témoignages singuliers<sup>196</sup> ? Marquantes enfin quand la rencontre interpersonnelle entre le chercheur et le musicien est intense. Tous les ethnomusicologues ont ainsi rencontré des « principal teachers » pour reprendre la formule de Bruno Nettl.

Qu'implique pour le chercheur le fait de s'attacher à un musicien ou une musicienne, de le/la suivre, de s'impliquer dans ses projets musicaux, voire de revendiquer une approche charnelle de la recherche<sup>197</sup> ? Enfin, quelles écritures sont mobilisées dans le portrait de musicien ? La focalisation sur un musicien particulier et la qualité de la relation ouvrent par exemple des possibilités d'écriture empathique qui caractérisent souvent l'exercice du portrait<sup>198</sup>.

Notre journée d'étude a porté d'une part sur la fabrication concrète du portrait de musicien qui relève de « l'art du montage<sup>199</sup> » dans différents médias – ouvrage, disque, film documentaire ou encore réalisation sonore – ; d'autre part sur les enjeux épistémologiques et éthiques du portrait ethnographique. Les enregistrements audio-visuels des différentes interventions ont été mis en ligne sur le site YouTube de l'université Jean Monnet<sup>200</sup>.

Guillaume Veillet (chargé de mission ethnomusicologie et patrimoine immatériel, conseil général de Haute-Savoie) a réfléchi à l'accord que passent le collecteur et le musicien sur la reconstitution d'un répertoire personnel quand il n'est plus chanté. Péroline Barbet

---

<sup>194</sup> CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Portrait d'un ménétrier gascon : Joseph Roméo, violoneux », *Pastel*, n° 2, 1989, p. 7-13.

<sup>195</sup> Je pense au label Modal.

<sup>196</sup> DURIF Olivier, *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*, Paris ; Arles, Cité de la Musique ; Actes Sud, 1998.

<sup>197</sup> Cf. le travail de Clara Biermann avec la chanteuse afro-uruguayenne Chabela Ramírez, notamment autour du CD *De tambores y de amores*, 1 CD Logik Production 36, 2015.

<sup>198</sup> Cf. le beau texte lyrique : TOURNY Olivier, « Abba Bayenne ; Le dernier moine juif éthiopien », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 15, 2002, p. 89-96.

<sup>199</sup> Cf. le programme en ligne sur le site du CMTRA :

[http://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Recherche/Saint-Etienne/programme%20JE%20portrait\\_avec%20resumes.pdf](http://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Recherche/Saint-Etienne/programme%20JE%20portrait_avec%20resumes.pdf) dernière consultation le 30 avril 2019.

<sup>200</sup> Cf. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLpEMKw8jHgdTaNPVcXAbKtWClamjXSbAp> dernière consultation le 30 avril 2019.

(M\_Ondes), à travers son documentaire sonore sur une chanteuse disparue du Val de Cogne, travaille sur l'imaginaire, la mémoire et interroge la trace. Quant à Clara Biermann (université Paris VIII), elle voit en la chanteuse de *candombe* afro-uruguayen Chabela Ramírez, avec laquelle elle entretient une relation privilégiée, une archiviste ; en réactivant des mémoires, la musicienne charismatique écrit une histoire alternative à l'histoire officielle. Eric Desgrugillers (Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne) évoque d'une part comment il a dû travailler sur la chanteuse et dentellière Virginie Granouillet (Emblavez, Auvergne) à travers « un filtre », celui du collecteur qui l'avait enregistrée à la fin des années 1950 ; d'autre part, il évalue la spécificité de la chanteuse qui rejoint toutefois une communauté de savoirs et de savoir-faire. Bernard Lortat-Jacob enfin, dans le film *Chant d'un pays perdu* qu'il a réalisé en 2007 avec Hélène Delaporte, suit le périple d'un chanteur parti revoir le village de son père en Tchameria, territoire que les Albanais musulmans tels que les ancêtres du chanteur avaient été contraints d'abandonner. Portrait en mouvement, le film offre également une réflexion sur l'expression chantée de la nostalgie.

Notre propre approche par le portrait s'est concrétisée dans le montage de l'exposition intitulée *Dévisager des voix*, sur le site internet du projet qui présente plusieurs portraits d'habitants et s'est poursuivie dans les choix éditoriaux faits pour notre livre-disque. L'exposition *Dévisager des voix*, dont Méline Lefront (CMTRA) et moi-même sommes les commissaires, montre dix portraits photographiques associés à dix portraits sonores d'habitants-musiciens stéphanois (cf. les textes de l'exposition n° 30). Elle a été installée pendant plus d'un an dans les structures culturelles (musée, salle de concert), associatives, cafés, institutions (Archives, université) de la ville de Saint-Étienne ainsi que dans plusieurs médiathèques du département et a fait l'objet de nombreuses programmations culturelles associées (ateliers, rencontres débats ou concerts).

Les vingt-deux portraits<sup>201</sup> présentés sur le site internet de « Comment sonne la ville ? » contiennent quelques lignes rédigées sur chacun des habitants-musiciens et un montage sonore faisant entendre parfois quelques propos et toujours une ou plusieurs pièces chantées ou jouées.

Le livre-disque (cf. publications n° 20 à 28) présente quant à lui douze musiciens, répartis sur onze plages musicales, contenant pour la plupart des solos. Le fait de rassembler les musiciens en un même ouvrage et un même disque ne doit pas faire croire à un

---

<sup>201</sup> <https://www.commentsonnelaville.com/portraits-d-habitants> dernière consultation le 1er mai 2019.

kaléidoscope enchanté qui donnerait une image d'une cohabitation parfaite dans la ville. Les profils, les discours, les positionnements, les parcours, les musiques sont éclectiques. Il ne s'agit pas non plus d'un échantillon qui se voudrait représentatif.

Par ailleurs, nous avons choisi de partir de la musique pour parler de musique. Ainsi, chaque chapitre de l'ouvrage est autant consacré à une pièce musicale qu'au musicien qui la joue ou la chante. Notre positionnement ici se justifie de deux manières. Premièrement, nous avons demandé à chaque musicien de proposer une pièce de son choix. Les pièces choisies sont apparues comme autant de programmes, c'est-à-dire de manières dynamiques de se présenter, différentes des discours parlés. Deuxièmement, nous n'avons pas voulu considérer les musiques comme des illustrations des discours, ni comme des témoignages exotiques qui placeraient l'altérité au cœur du projet. Voulant les appréhender ici d'abord comme des savoirs, qui relèvent de compétences techniques et esthétiques, nous avons fait le choix d'enregistrements en studio. Les pièces du disque sont toutes documentées, les textes et les systèmes musicaux contextualisés. Il s'est alors agi de comprendre comment chaque musicien, à partir de son parcours, investit – techniquement, émotionnellement, parfois politiquement – ces musiques, pour certaines des standards, pour la plupart des reprises. Considérer les musiciens comme des experts impose d'aller jusqu'au bout de la démarche avec eux, en prenant en compte leurs avis sur les enregistrements jusqu'à la phase de mixage.

Cette approche par le portrait nous a permis d'accéder à une part de complexité des parcours et des pratiques et d'éviter la réification des discours. Ainsi, nous ne pourrions pas comprendre la musique d'Allaoua Bakha si nous ne prenions en compte que sa kabylité et non l'influence majeure, voire prédominante, du folk et du rock dans son parcours musical et sa construction personnelle. Sa reprise d'une chanson de Slimane Azem, *Ad zzi saâ* (La roue tourne), est en cela exemplaire (cf. publication n° 23). Tout en accompagnant d'accords folk à la guitare cette pièce originellement soutenue par un ensemble de type arabo-andalou (oud, darbouka, violon), Allaoua Bakha s'inscrit dans la tradition de la chanson kabyle immigrée. En effet, les chansons de Slimane Azem, lui-même arrivé en France pour y travailler dans les années 1930, sont devenues des références pour les immigrés algériens contemporains du chanteur car elles expriment leurs souffrances et leurs interrogations, constituant une véritable bande-son de l'immigration. Si Allaoua Bakha porte ainsi la mémoire des travailleurs immigrés de manière engagée, il donne aussi une interprétation nourrie d'écoutes, forte d'une histoire personnelle et collective. Ses influences doivent au « choc Idir » ou encore au blues car c'est bien une « grille » qu'il entend ici – la plasticité des mélodies kabyles a généré des reprises dans des genres très divers. Pour reprendre les idées de Gilles Suzanne, la chanson dépasse

alors les représentations collectives qui naturalisent les artistes migrants comme immigrés et qui essentialisent leurs productions artistiques en tant qu'objets issus de l'immigration<sup>202</sup>.

Enfin, je citerai comme dernier exemple la chanson interprétée par Luis Yanjari Morales, stéphanois d'origine chilienne. Ce dernier a choisi de chanter une pièce de l'auteur-compositeur chilien Víctor Jara, auquel il tient à rendre hommage à chacune de ses prestations publiques : *Luchín* (cf. publication n° 24). Je veux y voir une pièce portrait en creux où se mêlent à la fois la figure du petit *Luchín*, enfant de la misère des bidonvilles du Chili ; celle de Víctor Jara, chanteur engagé pour son peuple et qui veut s'en faire la voix ; celle enfin de Luis Yanjari Morales qui fait ici un geste de mémoire et d'adhésion politique.

En conclusion, je retiendrai cette phrase de la chanteuse et conteuse stéphanoise Phérielle Kelfat, rencontrée au cours du projet. Alors que nous échangeons au sein d'une table ronde, elle lança : « nous n'avons pas que des témoignages à apporter, nous avons aussi des savoirs ». Au-delà de la collecte et de la documentation qui font des habitants-musiciens des témoins – du présent comme du passé, dans leurs formes publiques comme plus discrètes –, les musiciens sont aussi des experts, détenteurs de savoirs qu'ils peuvent transmettre. Dans la bouche de Phérielle, le témoignage restait passif tandis que le partage du savoir devenait une forme d'agir et équilibrait par là-même la relation ethnographique.

---

<sup>202</sup> SUZANNE Gilles, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », *Revue européenne des migrations internationales*, n° 25, 2009.

## 2.4. Musiques et mondes sonores en contact

La question des contacts traversait plusieurs de mes travaux quand j’entrepris de mettre en place en 2016 (4 et 5 avril) à l’université de Saint-Étienne un colloque international intitulé : « Une pluralité audible ? Musiques, langues, environnements sonores en contexte urbain<sup>203</sup> ». En effet, l’examen des contacts, des frictions et en somme de la cohabitation de différents mondes musicaux dans une société plurielle rencontrait mes recherches sur les musiques migrantes de Saint-Étienne mais aussi celles sur les musiques des Arméniens d’Istanbul, tout comme celles concernant les missions catholiques en Éthiopie à l’époque moderne. Si l’urbain constituait l’entrée de notre colloque, il ne fut plus au centre de notre livre *Une pluralité audible ? Musiques en contact*<sup>204</sup> qui place la question de l’entente, dans les diverses déclinaisons du terme, au cœur de l’ouvrage.

### 2.4.1. Le colloque international « Une pluralité audible ? Musiques, langues, environnements sonores en contexte urbain »

Ce colloque, qui s’inscrivait dans l’axe « mémoires urbaines », associait divers partenaires : CIEREC, Centre Max Weber (UMR 5283), CELEC (Centre d’Études sur les Langues et les Littératures Étrangères et Comparées, EA 3069), CMTRA, École Nationale Supérieure d’Architecture de Saint-Étienne et Deutscher Akademischer Austauschdienst. Il est parti des réflexions suscitées par le projet « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne ». Tout en s’appuyant sur les résultats de ce projet, il opérait en même temps un pas de côté vis-à-vis des démarches de valorisation des musiques de l’immigration pour viser un questionnement plus général sur la pluralité sonore des mondes contemporains, en croisant différentes approches et perspectives.

D’une part, en effet, le secteur de l’ethnomusicologie francophone a vu émerger dans les dernières années plusieurs projets sur des pratiques musicales liées aux expériences migratoires – appelées « musiques de l’immigration » ou « musiques migrantes », abordées sous l’angle du collectage de pièces musicales et de récits de vie à l’échelle d’une ville ou d’un quartier. Le projet stéphanois rejoignait ainsi des initiatives similaires ou, plus anciennement, les travaux menés par des associations militant pour la reconnaissance de la

---

<sup>203</sup> Outre les deux organisatrices – Talia Bachir-Loopuyt (Université de Lausanne-ISSRC/CIEREC) et moi-même – le colloque comprenait en son comité scientifique : Dominique Belkis (Centre Max Weber), Ahmed Boubeker (Centre Max Weber), Yaël Epstein (CMTRA), Laura Jouve-Villard (CMTRA/Centre Georg Simmel), Danièle Méaux (CIEREC) Béatrice Ramaut-Chevassus (CIEREC), Michel Rautenberg (Centre Max Weber) et Marielle Rispaïl (CELEC).

<sup>204</sup> BACHIR-LOOPUYT T. ; DAMON-GUILLOT A., *Une pluralité audible ? op. cit.*

diversité culturelle<sup>205</sup> et dont certaines sont aujourd'hui devenues des partenaires précieux pour des projets « d'ethnomusicologie appliquée ». Ces projets ont pu aussi s'inspirer de précédents dans l'ethnomusicologie internationale, anglophone ou encore germanophone, où des travaux explorent depuis les années 1990 la place des pratiques musicales dans les communautés diasporiques, les trajectoires migratoires de musiciens et la diversité musicale de villes grandes ou moyennes<sup>206</sup>, débouchant sur des perspectives qui ont contribué à renouveler la pratique de l'ethnomusicologie et à susciter un questionnement sur ses frontières. Dans l'ethnomusicologie francophone, Laurent Aubert a été un de ceux qui ont évoqué avec insistance l'importance du thème des migrations dans la redéfinition des enjeux contemporains de l'ethnomusicologie<sup>207</sup>. En France, où la thématique est arrivée toutefois de manière plus tardive dans le champ de l'ethnomusicologie, d'autres précédents existaient cependant, du fait du travail mené depuis les années 1990 par des chercheurs d'autres disciplines, en particulier sociologues et historiens, autour des pratiques culturelles témoignant des expériences de la migration et de la place des immigrés dans les sociétés post-coloniales<sup>208</sup>. Par ailleurs, même si les ethnomusicologues français ont jusqu'ici peu écrit sur les musiques de l'immigration, plusieurs enseignants-chercheurs ont encadré des travaux de master portant sur ce domaine – le terrain « proche » permettant alors à l'étudiant de se former, dans un dialogue serré avec son tuteur pédagogique, à l'enquête ethnomusicologique, à un niveau – le master – où les bourses pour des terrains « lointains » sont quasi inexistantes. Je citerai comme exemples les mémoires de master de deux de mes anciennes étudiantes : *Diversité de la musique religieuse dans l'Église protestante chinoise (Wenzhou) de Lyon* de Yingying Liu (M2, 2018) et *Pour une approche interdisciplinaire et interculturelle des berceuses ; Diversité et invariants* de Clémentine Garcia (M2, 2014) qui s'appuyait en grande partie sur des enquêtes menées dans un quartier multiculturel de Saint-Étienne.

Mais d'autre part, les recherches actuelles sur la musique et les phénomènes sonores sont aujourd'hui plus largement marquées par des renouvellements profonds qui entraînent une reconfiguration des relations entre les disciplines, savoirs et démarches de connaissance

---

<sup>205</sup> Outre des projets déjà cités, notamment ceux du CMTRA, j'ajouterai les compilations et actions développées par les Ateliers d'ethnomusicologie à Genève ou encore le projet « Mulhouse capitale du monde ».

<sup>206</sup> Je renvoie à la bibliographie de l'introduction de l'ouvrage *Une pluralité audible ?* (cf. publication n° 32).

<sup>207</sup> Cf. AUBERT Laurent, « Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l'ethnomusicologie », in Bouët J. et Solomos M. (dir.), *Musique et globalisation : musicologie – ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 87-106.

<sup>208</sup> Citons par exemple le numéro 12 de la revue *Volume(s)* : « Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la seconde moitié du XXème siècle » paru en 2015 sous la direction de Yvan Gastaut, Michael Spanu et Naïma Yahi.

visant ces objets<sup>209</sup>. Le développement de travaux sur la musique et sur la dimension sonore de mondes vécus dans divers secteurs des sciences humaines et sociales, tout en remettant en question un monopole de la musicologie sur l'étude des faits musicaux, a contribué à élargir le champ des phénomènes considérés. C'est ainsi qu'ont pu émerger, entre autres aspects, des recherches explorant la place de la musique et du sonore dans la production d'identités collectives, les relations d'attachements à la musique et à des figures du patrimoine, les formes et dispositifs de l'expérience musicale, l'inscription du sonore dans des espaces et territoires urbains ou encore la production des ambiances<sup>210</sup>. Là aussi, l'encadrement des travaux des étudiants nous amène à élargir le spectre de nos objets quand une masterante souhaite étudier « l'histoire musicale » d'un quartier en n'ignorant pas sa dimension sonore au sens large ou quand une autre se penche sur la fanfare d'une petite ville de Sicile qui transforme, le temps de la procession, la perception de l'espace.

Ainsi, plutôt que de cibler le seul thème des musiques des immigrations, le colloque de 2016 proposait d'élargir le questionnement à la notion de pluralité et d'interroger l'audibilité de musiques et de formes sonores dans les sociétés contemporaines. La pluralité ainsi entendue se devait d'aller au-delà du « kaléidoscope enchanté<sup>211</sup> » que donnent à voir les festivals et projets valorisant les musiques du monde sélectionnées pour leur vertu à illustrer la diversité. Les chercheurs invités dans le cadre de ce colloque proposèrent des réflexions sur un spectre plus large d'objets et de pratiques : l'écoute d'une rivière (Pecqueux), les cris et appels dans une gare en Inde (Guillebaud), les cérémonies de musulmans mourides sénégalais en Suisse (Salzbrunn), une fête multiculturelle en Pays Basque (Laborde), les expérimentations d'un collectif toulousain réinventant le folklore occitan (Hammou), entre autres. Venant de différents pays (France, Allemagne, Brésil, Suisse) et travaillant pour certains dans une perspective transrégionale ou binationale, ils s'emparèrent de cette question de la « pluralité audible » en s'inspirant de différents courants de pensée et avec des outils et méthodologies différenciés : en partant de la collecte d'énoncés linguistiques (Rispaïl, Geneix-Rabault) et de répertoires musicaux (Damon-Guillot, Lefront, Geneix-Rabault) à l'échelle d'une ville, de l'ethnographie d'événements (Laborde), de la socio-histoire de formations musicales (zur Nieden), du commentaire d'œuvres de musique et de théâtre (Ramaut-Chevassus, Hennion), ou encore de l'étude génétique d'un projet cinématographique

---

<sup>209</sup> Denis Laborde a significativement contribué à ce renouvellement. LABORDE Denis, « Pour une science indisciplinée de la musique », in Bachir-Loopuyt T., Langenbruch A., Iglesias S., zur Nieden G., *Musik, Kontext, Wissenschaft ; Interdisziplinäre Forschung zu Musik*, Francfort, Peter Lang, 2012, p. 25-33.

<sup>210</sup> Cf. GUILLEBAUD Christine (dir.), *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, Londres, Routledge, 2017.

<sup>211</sup> DAMON-GUILLOT Anne, « Introduction », in Damon-Guillot A. et Lefront M., *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Etienne*, op. cit., p. 17.

(Jouve-Villard). Plutôt que de stabiliser un champ d'objets ou une méthodologie, cette rencontre permit ainsi de constituer une collection de cas.

Un premier faisceau de convergences se dessina autour de la thématique des territoires urbains et des urbanités, motivant le sous-titre du colloque et une entrée en matière par le biais de « l'expérience des villes » :

À travers l'entrée du sonore, il s'agira d'appréhender divers aspects de « l'expérience des villes » (Fassin 1996) : celle des politiques urbaines qui s'appuient sur la musique et les arts pour fabriquer du lien social (Laborde 2015 ; Milliot 2013), celle des artistes qui investissent les centre-villes aussi bien que les périphéries et interstices de la ville (Raffin 2007 ; Rautenberg 2008), celle des contacts quotidiens avec de multiples univers culturels, linguistiques, musicaux, religieux (Gidley 2013) [...]. Qu'est-ce qui est audible et pour qui ? Comment se fait-on entendre dans la ville, sur quelles scènes, à travers quels dispositifs et quels formats ? Dans quelle mesure ces dispositifs décrètent-ils la ville (et certains de ses « quartiers ») comme « diverse », « multiculturelle » ou « créative » ?<sup>212</sup>

Les cinq axes du colloque permirent de tester d'autres recoupements autour de la question de l'écoute des environnements urbains, des liens entre musique et politiques, des musiques de l'immigration et de deux dernières problématiques pensées en miroir : se faire entendre, donner à entendre. Si chacun de ces axes fit émerger des décalages découlant tant des affinités esthétiques que des habitus disciplinaires et cultures scientifiques, l'ensemble du colloque permit cependant surtout de faire ressortir l'intérêt d'un questionnement transversal autour de la problématique de l'écoute et de « l'entente » envisagées comme des activités situées imbriquant des dimensions esthétiques, politiques, sociales, éthiques. Il fut l'occasion de discussions de fond sur les dimensions objectives et subjectives des phénomènes sonores, qui orientèrent, pour la publication, une refonte des diverses contributions ainsi que la sollicitation de nouveaux auteurs.

## **2.4.2. Entendre, s'entendre et se faire entendre**

Notre ouvrage *Une pluralité audible ? Musiques en contact* (cf. publication n° 31) fait de la musique et des phénomènes sonores une entrée pour questionner la complexité des sociétés contemporaines. Les auteurs issus de différents horizons disciplinaires (sociologie, anthropologie, ethnomusicologie, sociolinguistique, histoire de la musique, esthétique) posent la question de la perception et de l'entente dans les diverses déclinaisons de ce terme : entendre la musique ou le « bruit » des autres, les entendre comme des sonorités familières ou étrangères ; se faire entendre (ou pas) dans les divers espaces et lieux d'une ville ou sur une

---

<sup>212</sup> Livret du colloque disponible en ligne sur le site du CMTRA : [https://www.cmtra.org/Nos\\_actions/Recherche/154\\_Coment\\_sonne\\_la\\_Ville\\_/1106\\_Colloque\\_Une\\_pluralite\\_audible\\_.html](https://www.cmtra.org/Nos_actions/Recherche/154_Coment_sonne_la_Ville_/1106_Colloque_Une_pluralite_audible_.html) dernière consultation le 26 avril 2019.

scène artistique ; entendre les autres pour les comprendre et pour inventer parfois de nouveaux récits et versions de cette pluralité du monde.

Cet ouvrage part d'une hypothèse de sens commun qui est celle du lien entre la production et perception des sons et des conceptions du vivre-ensemble, qu'il s'agisse du potentiel vertueux attribué à la musique créatrice de lien social ou, au contraire, des différends autour des nuisances sonores. Elle est ici soumise à l'épreuve d'enquêtes ethnographiques et historiques. Quoique différenciés dans leurs approches et outils, ces travaux posent que pour comprendre la place et le rôle de la musique et de l'expérience sonore dans le monde contemporain, il importe de prendre en compte non seulement une pluralité de répertoires et de formes présents sur un même territoire (ou entrant dans la composition d'une œuvre), mais aussi le regard et l'oreille des personnes qui les entendent et les qualifient, leurs intentions et les formes d'attention qu'ils leur portent autant que les outils, technologies et dispositifs institutionnels qu'ils mobilisent pour les documenter et les rendre audibles.

Les diverses contributions décrivent les contacts et (més)ententes générés par la rencontre de différents mondes et formes sonores dans des espaces communs : que celle-ci ait lieu dans le cadre d'un événement unique ou dans les temps plus réguliers d'un rituel ou d'une activité quotidienne, dans des espaces confinés ou dans des lieux publics (la rue, les scènes de théâtre, l'université) ou encore dans l'espace symbolique d'œuvres et de productions discographiques. Comment ces diverses situations et artefacts contribuent-ils à fabriquer des manières d'être en commun mais aussi à stabiliser des frontières, à faire émerger des malentendus, des troubles voire des conflits ? Certains des phénomènes et événements décrits dans cet ouvrage ne sont que peu audibles dans l'espace public, parce que ne subsistant plus qu'à l'état de survivances (comme le chant arménien *alaturka* que je décris (cf. publication n° 19)) ou parce qu'ils sont perçus comme reliés à des causes minoritaires ou communautaires. Parfois peu audibles sur la scène médiatique, ces pratiques et événements peuvent néanmoins frapper l'attention de certains publics, renforçant l'unité d'une communauté imaginée unie autour d'une même langue et de référents culturels partagés (Salzbrunn, Da Lage) ou contribuant à décloisonner les groupes et à faire émerger de nouvelles voix polyphoniques (zur Nieden). Certaines voix, encore, sont suraudibles, forçant l'écoute, lorsqu'elles rompent un silence imposé par la coutume (Abé) ou qu'elles saturent l'espace sonore jusqu'à susciter le conflit (Pecqueux) ou au contraire, l'acclimatation des auditeurs (Helmlinger). Tous ces cas soulèvent en même temps les mêmes questions concrètes : où, en quelles occasions ces formes sonores sont-elles audibles ? Qui les entend et

comment ? Qu'est-ce qui, dans ces divers faits sonores, « fait événement » ou au contraire, s'impose avec évidence aux oreilles de ceux qui les perçoivent ?

Dans notre ouvrage, certains chapitres privilégient comme entrée l'étude d'un répertoire – les *kaneka* de Nouméa (Geneix-Rabault), le chant liturgique *alaturka* d'Istanbul (Damon-Guillot) – pour en évaluer la publicité et la composition plurielle. D'autres partent de la description d'événements dans lesquels différents répertoires et styles se rencontrent, dessinant des mondes communs (Laborde) et des lignes de démarcation entre soi et les autres (Da Lage). D'autres encore partent de l'exploration d'un territoire – la ville de Trinidad (Helmlinger), le camp de réfugiés de la Linière (Da Lage), les rues de Tokyo (Marié Abé) – et de la manière dont il est investi par des pratiques musicales et des usages du son dessinant des espaces et lieux de vie. Bien souvent aussi, on passe avec les cas traités dans cet ouvrage, d'une entrée à l'autre : de répertoires et œuvres aux intentions et aux trajectoires de ceux qui les font advenir (Damon-Guillot, Geneix-Rabault, Ramaut-Chevassus) ; des œuvres aux institutions qui soutiennent leur création et diffusion (zur Nieden) ; des usages des technologies du son aux différences de perception et de modes d'attention (Pecqueux) ; de moments de musique singuliers à la longue durée d'une histoire locale et nationale (Laborde) ou transnationale (Salzbrunn) et inversement, d'un grand événement à l'observation de menues mobilisations musicales (Abé) ou d'œuvres mettant en scène l'actualité médiatique (Ramaut-Chevassus) ; de territoires et de « mondes vécus » au regard que portent sur eux des artistes pour les documenter ou bâtir de nouvelles fictions (Jouve-Villard, Pecqueux, zur Nieden). Prises dans leur ensemble, ces diverses contributions font ainsi apparaître l'intérêt de varier les entrées et échelles d'investigation pour appréhender toute une chaîne de médiations et la complexité des opérations qui participent à bâtir des expériences musicales ou sonores ancrées dans des contextes historiquement et culturellement situés. Par-là, nous nous appuyons sur les jalons posés par Jacques Cheyronnaud pour une écologie sociale de l'écoute et des expériences musicales<sup>213</sup>.

Une des continuités qui ressort de cet ouvrage est celle qui relie art et connaissance. Elle se lit ici en filigrane à travers la présence de contributions qui interrogent le regard que portent des cinéastes, artistes, compositeurs sur le monde, dans sa complexité, et dont le travail de création incorpore une part d'enquête ou de remémoration d'expériences vécues. Le

---

<sup>213</sup> Cf. notamment sa préface de l'ouvrage : PECQUEUX Anthony et ROUEFF Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille ; Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection En temps & lieux, 2009.

texte de Laura Jouve-Villard, notamment, nous dépeint les pérégrinations d'un Orson Welles en quête des sources de la samba à Rio, pris entre les injonctions et visions contradictoires de ses commanditaires et informateurs, figurant d'une certaine manière le trouble que peut ressentir l'ethnographe. À l'inverse, des contributions interrogent la fabrication d'expériences et d'événements qui incorporent, en un certain sens du moins, une part de « fiction » – une fête multiculturelle, un festival, une manifestation de rue supposant un travail de composition du commun. Sans pour autant déboucher sur une fusion des domaines de la réalité et de la fiction, ces allers-retours permettent de faire apparaître une continuité entre art et connaissance, dès lors qu'on les aborde sous l'angle d'une problématique commune de la compréhension du monde.

L'ouvrage s'organise en trois parties<sup>214</sup>. La première, intitulée « S'entendre en musique ? La fabrique du commun », interroge des situations, des formations musicales, des répertoires qui mobilisent la musique comme un enjeu de conciliation propice à créer du lien social, une expérience partagée. Mais si on s'entend, se comprend-on pour autant ? se demande Denis Laborde en observant une fête interculturelle à Baigorri dans le pays basque, où sont accueillis des migrants en provenance de Calais. Ce cas amène l'auteur à replacer ce moment de musique dans une histoire collective appréhendée à plusieurs échelles et à soulever les contradictions d'une situation qui, tout en mettant en lien des personnes et groupes issus de différents horizons culturels, fait surgir un paradoxe persistant. Pour les participants de cette fête qui ne parlent pas la même langue, que fait et que peut la musique ? Au-delà des malentendus, il est ici question d'émotion, d'hommage, de « sidération » renversant le regard habituellement porté sur les migrants – ceux-ci deviennent, le temps d'une fête, des « artistes virtuoses ».

C'est aussi aux expériences des migrants qu'Emilie Da Lage porte son attention, en enquêtant sur les pratiques musicales des exilés dans le camp de la Linière à Grande Synthe. En repérant l'agencement spatial des dynamiques musicales, elle nous fait voir comment la musique délimite les différents espaces de vie, dans ce lieu contraint, précaire et éphémère du camp. À travers l'exemple d'un joueur de *saz*, elle nous montre à son tour en quoi la musique peut constituer un « pouvoir d'agir » inversant, lors d'un concert réunissant musiciens lillois et exilés, les dynamiques d'hospitalité.

---

<sup>214</sup> Je reprends ici en partie notre introduction à *Une pluralité audible ? Musiques en contact*.

Stéphanie Geneix-Rabault se penche quant à elle sur le *kaneka*, un répertoire de chansons qui a émergé dans la ville multiculturelle de Nouméa, en Nouvelle Calédonie. Elle explique que contrairement aux discours convenus qui définissent ce courant musical comme la musique des Kanak et comme un répertoire unifié, les musiciens, à l'écoute de répertoires et de langues présents dans la ville de Nouméa, créent des interactions et des compositions musicales plurielles, tout en produisant des discours qui érigent cette diversité en « valeur ».

La deuxième partie, « Se faire entendre : stratégies de l'attention », rassemble quatre textes qui relatent des situations où des personnes et collectifs cherchent à conquérir l'attention du public. De manière volontaire ou non, ils forcent l'écoute et manifestent leur présence par des dispositifs sonores doublés d'effets visuels parfois spectaculaires. Pour analyser « l'écoute musicale publique en public », Anthony Pecqueux pose son regard sur le film *Do The Right Thing* de Spike Lee (1989). Il montre comment l'accoutumance extrême d'un jeune de la communauté noire à son *ghetto-blaster* empêche tant l'interaction avec ses pairs (qui s'y sont habitués) qu'avec des tiers, menant à des troubles puis un conflit qui fait basculer le quartier de Bed Stuy dans l'émeute.

La portabilité et la puissance sonore sont également présentes dans la contribution d'Aurélié Helmlinger, qui explore dans son chapitre l'usage des musiques amplifiées en milieu urbain à Trinidad. Le son met en scène des rapports de pouvoir dans une société où les classes se sont toujours distinguées par leur usage du sonore. La puissance sonore, dont l'origine est analysée comme une provocation à l'égard des colons, se manifeste aujourd'hui dans les *sound systems* juchés sur d'immenses camions, maîtres du carnaval où ils monopolisent l'écoute, mais aussi dans les récupérations qu'en ont faites les partis politiques lors des campagnes électorales. Nul ne peut alors se dérober aux refrains diffusés à plein volume, entrant parfois en concurrence ou se neutralisant l'un l'autre dans l'espace auditif.

Le *chindon-ya*, une forme de parade musicale de rue traditionnellement employée au Japon comme un outil de promotion publicitaire, apparaît dans la contribution de Marié Abe également comme un outil de mobilisation politique à la suite de la catastrophe de Fukushima. Face au *jishuku*, une coutume qui prescrit un silence de contrition à la suite d'un drame d'ampleur nationale, des artistes de *chindon-ya* font le choix de rompre ce silence et de se faire entendre dans des manifestations, en détournant cette pratique de divertissement populaire pour en faire un vecteur de revendication et de dénonciation de l'insécurité environnementale et économique.

Travaillant sur l'(in)audibilité et l'(in)visibilité de l'islam en Suisse, Monika Salzbrunn décrit comment la confrérie sénégalaise soufie des Mourides met en scène – par des chants, des acclamations, des costumes – l'accueil à Genève du petit-fils du vénéré Cheikh Ahmadou Bamba. Rompant avec la discrétion qui caractérisait jusqu'alors cette communauté en Suisse, les Mourides pratiquent une stratégie de visibilité qui se déploie dans l'espace d'une communauté transnationale, grâce à l'usage de médias et outils de captation relayant les images et enregistrements de l'événement, mais aussi à un niveau local, témoignant des aspirations à une reconnaissance politique durable.

La troisième partie, « Donner à entendre, composer avec le pluriel », traite de mises en scène et en récits d'un monde pluriel. « Composer avec » renvoie aux compromis et choix effectués par des artistes ou porteurs de traditions musicales face à différents mondes sonores et visions du monde entrant en contact. Béatrice Ramaut-Chevassus étudie, à partir d'œuvres de Luciano Berio et John Adams, comment une composition fait tenir une « pluralité d'expériences musicales familières », en les agençant dans une totalité organisée. Entre utopie et militantisme, la composition permet de « raffiner notre sensibilité aux différences » mais aussi de « densifier et de distancier des objets musicaux trouvés et empruntés, issus de mémoires collectives diverses, qu'ils soient initialement plus ou moins familiers, voire totalement étrangers pour l'auditeur ».

Laura Jouve-Villard raconte l'épopée du réalisateur Orson Welles à Rio de Janeiro, chargé en 1942 d'y capturer le carnaval en tant qu'essence de la culture brésilienne et de documenter la diversité culturelle panaméricaine par le prisme du carnaval de Rio. De ces postulats initiaux, il ne restera pas grand-chose car Orson Welles se concentre sur le quartier populaire de la *Praça Onze*, au cœur d'enjeux urbanistiques et politiques, et berceau de la samba, dont le réalisateur saisit le pouvoir subversif. Plongé dans cet « ouragan » qu'est le carnaval, il coud ensemble les morceaux qu'il recueille, dans une écriture ethnographique consciente de la part de subjectivité et de « fiction contenue dans toute entreprise de description du monde ». Il s'efforce de construire une unité narrative à partir de la pluralité souvent contradictoire des discours, des pratiques et des territoires composant le monde faussement homogène de « la » samba.

Quant à Gesa Zur Nieden, elle étudie différentes formes de mises en récit des musiques des immigrés lors des trente dernières années en Allemagne, questionnant dans les disques et au théâtre le rapport au quotidien, au familial, à l'étranger. Elle oppose l'ironie critique qui caractérise un certain nombre de productions à une « hybridation culturelle »

actuelle qui, au nom d'un « idéal d'échange culturel non hiérarchisé » semble se priver de tout recul historique et politique.

Mon texte (*cf.* publication n° 19), qui s'insère dans la troisième et dernière partie de l'ouvrage, parle tout autant de la pluralité des mondes musicaux des Arméniens d'Istanbul que de leur audibilité. D'une part, il se penche particulièrement sur les deux traditions de chant liturgique arménien qui cohabitent à Istanbul : le chant *alaturka*, qui apparaît comme une survivance fragile du passé ottoman, mémoire d'un temps où le texte liturgique arménien se chantait sur le système modal du *makam* et le chant polyphonique « à la Gomidas » dont il a déjà été question plus haut. Cette cohabitation est parfois conflictuelle car elle renvoie à des histoires, des figures (Gomidas/ Hamparsum), des représentations et des positionnements différents. D'autre part, j'ai développé plus haut la dialectique qui confronte la rhétorique du silence si profondément ancrée dans la communauté et les diverses modalités de la présence sonore arménienne. Pour expliquer la moindre audibilité de certaines formes musicales dans l'espace public, force est de s'en remettre à l'analyse des cas qui font qu'ici, cette « discrétion » s'explique par une injonction au silence entretenue par une situation minoritaire, par la mémoire des drames du passé et par la domination des échelles musicales tempérées. Les pratiques musicales, en particulier le chant liturgique *alaturka*, s'actualisent alors entre discrétion et... résistance, quitte à investir de nouveaux espaces et à risquer un glissement ontologique de la liturgie vers la musique sacrée. En effet, les chorales paroissiales se produisent régulièrement en concert où elles interprètent du répertoire sacré, qui n'est donc plus uniquement réservé à la seule sphère liturgique. Les chants liturgiques arrangés y côtoient des œuvres de Verdi, de Mozart ou de Bizet. Le chef de chœur charismatique Adrushan Haladjyan a appris le chant lyrique en conservatoire. Selon lui, le choix de la polyphonie occidentale est plus apte à une large communication du répertoire arménien<sup>215</sup>.

Le travail collectif réalisé lors du colloque puis lors de la composition de l'ouvrage m'a permis de prendre une certaine hauteur de vue et de confronter mes travaux à d'autres pour mieux questionner le rapport musique/migration, la musique dans les espaces urbains, les contacts culturels, la pluralité et son audibilité. Si en somme, la question des migrations ou celle de « l'expérience des villes » apparaissent moins fédératrices qu'elles ne pouvaient le sembler à des stades antérieurs de ce projet, du moins notre ouvrage devrait-il offrir quelques

---

<sup>215</sup> Entretien avec le chef de chœur Adrushan Haladjyan, salle annexe de l'église Surp Vartanants (Istanbul), 17 février 2013.

outils pour clarifier les bases d'une réflexion plus transversale sur les contacts, échanges et frictions entre des cultures et mondes sonores cohabitant dans une société plurielle.

Collectif, également, a été mon travail sur les enfants musiciens : d'abord par l'écriture à quatre mains d'un article dans le numéro 29 des *Cahiers d'ethnomusicologie* (cf. publication n° 33), puis par l'organisation et la direction scientifique des journées d'étude 2016 et du séminaire nomade 2017 de la Société Française d'Ethnomusicologie, ensuite par la coordination du numéro 31 des *Cahiers d'ethnomusicologie* (cf. publication n° 34), enfin par l'enquête réalisée en école maternelle avec mes étudiants de master et doctorat. Ce sujet m'est devenu plus personnel avec la rédaction d'un manuscrit inédit, que je joins à ce dossier, intitulé *Un, deux, trois, mon ami c'est toi ; Du folklore enfantin à une ethnomusicologie de l'enfance*.

### 3. Du folklore enfantin à une ethnomusicologie de l'enfance

Le manuscrit joint revient d'une part sur les travaux que j'ai déjà effectués sur les enfants musiciens et contient d'autre part un texte inédit. Il ouvre de nombreuses perspectives qui devraient alimenter mes recherches dans les années à venir : sur les jeux chantés des enfants d'aujourd'hui, sur les collectes de folklore enfantin réalisées par d'autres folkloristes que ceux sur lesquels je me suis penchée, sur les archives radiophoniques d'émissions consacrées aux comptines et leur manière d'articuler art (en particulier la poésie) et folklore (en particulier le folklore enfantin). J'ai proposé mon projet de manuscrit aux Éditions du CTHS après avoir eu confirmation que le sujet rentrait dans leurs préoccupations ; l'avis définitif sera formulé dans la seconde partie du mois de juin 2019, après réunion du comité.

Je reprends ici l'introduction de mon ouvrage, en partie remaniée pour répondre aux exigences de cette HDR.

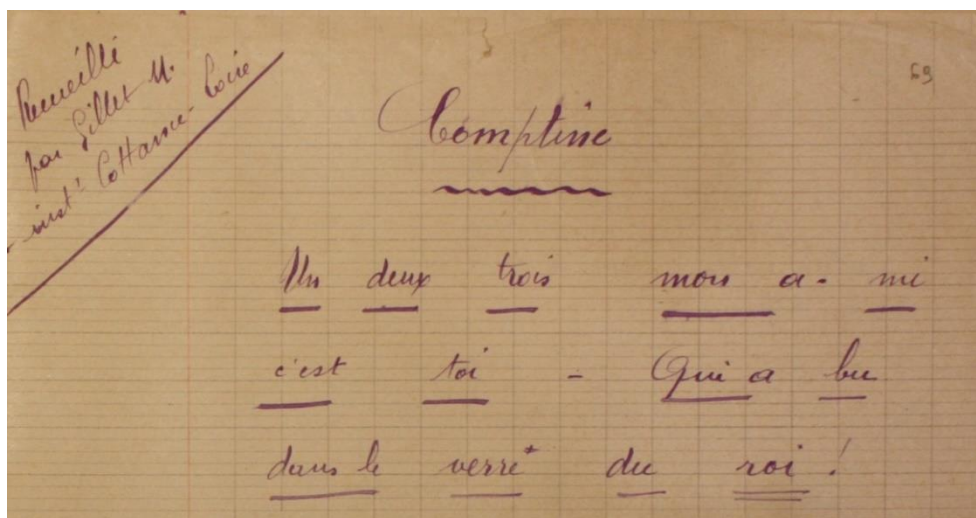


Figure 1 : « Un deux trois mon ami c'est toi », recueilli par M. Gillet, Cottance (Loire), 1931<sup>216</sup>

« Un deux trois mon ami c'est toi ». Ces quelques mots, qui constituent le titre du présent livre, évoquent une comptine enfantine. Ils sont issus d'un corpus conservé aux Archives Nationales, constitué de cahiers remplis par des institutrices et des instituteurs que le *Manuel général de l'instruction primaire*, journal officiel du ministère de l'Instruction publique, avait sollicités en 1931 pour la collecte du « folklore enfantin tout entier ». Le folklore enfantin, tel qu'Eugène Rolland le définit dès 1883 dans ses *Rimes et jeux de l'enfance*, comprend, selon la terminologie de l'époque, les jeux, les formulettes, les

<sup>216</sup> Archives Nationales, site de Pierrefitte, cote 201306486.

virelangues, les cris, les gages, les rondes, les chansons et les devinettes que les enfants pratiquent entre eux.

« Un deux trois mon ami c'est toi » indique alors une recherche fondée d'une part sur un travail en archives, attachée à contextualiser un fonds écrit inédit et à comprendre la constitution du folklore enfantin comme champ d'étude ; d'autre part, en citant cette formule à la première personne recueillie auprès d'un écolier de l'année 1931, je pose de partir de la voix des enfants pour parler de leurs pratiques. En essayant d'imaginer ces voix des années 1930, à partir des indices d'oralité laissés par les collecteurs, je rejoins d'une certaine manière l'ethnographie que je mène sur le terrain rhônalpin auprès d'enfants de 3 à 10 ans.

« Un deux trois mon ami c'est toi »... la formule parle enfin d'amitié et c'est précisément l'entrée que j'ai choisie pour comprendre les interactions sociales à l'œuvre dans les jeux chantés des enfants d'aujourd'hui.

Le folklore enfantin sera ici regardé dans une perspective épistémologique, je m'intéresserai aux méthodes de collecte, d'enquête et d'écriture qui révèlent des conceptions différenciées en fonction des époques, des institutions et des disciplines impliquées. Sur un plan resserré et dans une démarche historiographique, je m'intéresserai aux études sur le folklore enfantin en France entre 1880 et 1960. Sur un plan plus large, observant plusieurs terrains et travaux liés à l'enfance, je porterai mon attention au développement d'une ethnomusicologie de l'enfance ouverte à l'interdisciplinarité, à laquelle j'espère contribuer. Enfin, l'ethnographie permettra d'interroger les processus à l'œuvre dans les productions sonores des enfants quand ils sont entre eux, afin d'évaluer la circulation et le commun des référents culturels. « Un deux trois mon ami c'est toi » n'est pas en effet une formule consacrée comme le serait « Une poule sur un mur » mais elle est aisément identifiable comme comptine, faisant appel à un fonds culturel partagé.

### 3.1. Première approche

La première étude que j'ai consacrée aux musiques liées à l'enfance portait sur les livres-disques de musiques du monde à destination du jeune public<sup>217</sup> (cf. publication n° 33), dans le domaine de l'édition française pour la jeunesse. Il s'agissait de se demander quels contextes d'écoute créent les livres-disques et les différents médiateurs qui les mettent dans les mains des enfants. Menée conjointement avec Claire Damon, professeure des écoles et spécialiste de littérature pour la jeunesse, cette recherche empruntait aux théories de la réception en littérature le concept de « reconfiguration<sup>218</sup> » pour interroger « ce qu'on donne à entendre et ce qui est entendu par le jeune public et pour comprendre de quelle façon, dans ce contexte, les musiques du monde se « ré-inventent »<sup>219</sup> ». Ce premier terrain réalisé auprès des enfants<sup>220</sup> a permis de les observer non pas en tant que producteurs de musique mais en tant que lecteurs-écouters<sup>221</sup> et de s'intéresser à leurs réactions verbales et gestuelles.

Le corpus alors mobilisé – une vingtaine d'ouvrages publiés chez une dizaine d'éditeurs<sup>222</sup> – appelait plusieurs questions : outre celle de la spécificité du support du livre-disque, il y avait celles de la spécificité, réelle ou supposée, du répertoire et du public enfantins. Ces ouvrages, dans des modalités différenciées selon les lignes éditoriales auxquelles ils répondent, se veulent des médiateurs d'interculturalité, misant ainsi sur l'ouverture d'esprit dont feraient preuve les enfants, placés alors en premiers ambassadeurs de cette interculturalité. Cependant, les enfants sont peu audibles dans ces enregistrements dont les adultes restent les principaux interprètes. Laissant alors le monde de l'édition, c'est ailleurs que j'ai cherché la voix des enfants.

---

<sup>217</sup> Ce travail a fait l'objet d'un article que j'ai co-signé avec Claire Damon : « Les livres-disques de musiques du monde à destination du jeune public, quels outils pour quelle médiation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, 2016, p. 73-92.

<sup>218</sup> MAZAURIC Catherine ; FORTANIER Marie-José ; LANGLADE Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

<sup>219</sup> DAMON-GUILLOT A. ; DAMON C., « Les livres-disques de musiques du monde à destination du jeune public, quels outils pour quelle médiation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, op. cit., p. 74.

<sup>220</sup> Janvier 2013, en classe de Petite Section, à l'école maternelle publique Janon à Saint-Étienne.

<sup>221</sup> « Au terme d'auditeur, nous préférons celui d'écouteur, qui marque la particularité de la situation narrative dans laquelle est placé celui qui écoute un texte destiné à être écouté. Dans le livre-disque, le raconteur est l'instance narrative qui correspond au narrateur dans la situation narrative classique. Pour faire le parallèle avec la notion de raconteur, nous employons le terme d'écouteur lorsqu'il s'agit de littérature enregistrée ». DAMON-GUILLOT A. ; DAMON C., « Les livres-disques de musiques du monde à destination du jeune public, quels outils pour quelle médiation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, op. cit., p. 89, note 18.

<sup>222</sup> Principalement : Kanjil, Gallimard Jeunesse Musique (collections « À la découverte des musiques du monde », « Contes du bout du monde » et « Musiques d'Ailleurs »), Naïve, Didier jeunesse (collection « Comptines du monde »), Nathan (collection « Conte des cinq continents »), Actes Sud junior (collection « Les Contes du Musée de la Musique »).

### 3.2. Mises en scène médiatiques *versus* sujet mineur

La question croisée des enfants et de la musique – en particulier celle de la musique des enfants et celle des enfants en tant que musiciens – reste très peu étudiée par l’ethnomusicologie francophone. La thématique des enfants musiciens rencontre pourtant des enjeux sociétaux dans l’actualité culturelle, sociale et politique<sup>223</sup>.

En effet, les enfants chanteurs ou instrumentistes sont de plus en plus mis en avant dans la culture de masse, par la scène – comme l’attestent la tournée et le succès immense du groupe des Kids United – et la télévision – par exemple, l’émission « Prodiges » diffusée sur la chaîne France 2 ou encore « The Voice Kids » sur TF1. Ces concerts et ces images ont un écho certain dans les pratiques musicales des cours d’école, dans les représentations que les enfants se font de la musique et de la notoriété, dans la construction de leurs jugements esthétiques. Ils permettent aussi d’interroger le rapport complexe que les adultes entretiennent avec la musique associée à l’enfance, rempli de sentiments mêlés – la fascination, l’attendrissement, la condescendance ou encore la nostalgie – et questionnent les notions de précocité, de talent, d’innocence et de spectacle.

Dans un tout autre domaine, la musique est mobilisée dans l’accueil des enfants migrants, que ce soit pour valoriser les savoirs musicaux des enfants exilés ou comme moyen d’inclusion de ces derniers. Ainsi, pour ne citer qu’un exemple, l’école du Centre pour migrants d’Ivry-sur-Seine, ouverte en février 2017, intègre dans son équipe une professeure de musique de la Ville de Paris, reçoit la visite du slammeur Grand Corps Malade tandis que la classe des 6-7 ans commence souvent la journée par une chanson en français<sup>224</sup>.

Les vertus généralement attribuées à la musique – la cohésion du groupe, le sens du collectif, l’expression de soi – semblent d’autant plus fortes quand elles touchent les enfants. Elles sont invoquées dans des projets d’envergure nationale, tel le « plan chorale » porté par le ministre de l’Éducation Nationale Jean-Michel Blanquer, ou encore le Dispositif d’Éducation Musicale et Orchestrale à Vocation Sociale, plus connu sous l’acronyme Démos.

Malgré cette visibilité médiatique, l’enfance et les enfants ont constitué pendant longtemps « un petit sujet » en anthropologie sociale<sup>225</sup>. Gérard Lenclud, dans un texte daté de

---

<sup>223</sup> Je reprends ici quelques éléments de l’introduction que j’ai rédigée dans le numéro 31 des *Cahiers d’ethnomusicologie* : « Musiques de l’enfance et enfants musiciens » (cf. publication n° 35).

<sup>224</sup> SOULE Véronique, « L’école du Centre pour migrants d’Ivry-sur-Seine », *Le Journal d’ATD Quart Monde*, n° 479, février 2018, p. 6.

<sup>225</sup> RAZY Elodie ; SUREMAIN Charles-Edouard de ; PACHE HUBER Véronique, « Introduction », *AnthropoChildren*, n° 1, 2012, p. 1 [En ligne] dernière consultation le 1er mai 2018.

2003, s'étonne que les enfants soient « les grands absents de l'entreprise anthropologique » alors qu'observer des enfants, si on les considère, du moins, en « apprenants » de leur culture, « ce serait saisir la culture à l'instant où elle est conquérante et envahit le territoire humain ». Selon lui, c'est la « construction sociale de l'enfance » qui a monopolisé l'intérêt des anthropologues. Bien rares sont, en revanche, « les travaux scrutant les faits et gestes des enfants ou la manière dont se trament, dans la succession des scènes de la vie quotidienne, entre quatre murs ou au grand jour, les innombrables échanges, complices ou officiels, muets ou parlés, dont l'enfant est le partenaire à part entière<sup>226</sup> ».

Le thème des enfants musiciens a, selon Luc Charles-Dominique, suscité « peu d'intérêt<sup>227</sup> » en anthropologie historique et les études sur la culture musicale des enfants restent « rares<sup>228</sup> » en ethnomusicologie. La thématique des musiques de l'enfance et des enfants musiciens, outre qu'elle reste un relatif impensé de l'ethnomusicologie, offre pourtant l'occasion de revisiter des thèmes classiques de la discipline : les processus d'apprentissage, la transmission, ou encore la question de la place de la musique dans l'organisation de la vie collective et de la vie d'un individu, à travers, parfois, des rites de passage. Au-delà de ces questions, cette thématique est aussi l'occasion d'interroger des problématiques plus transversales aux sciences humaines et aux savoirs qui prennent la musique pour objet : les rapports entre inné et acquis ou les représentations de l'enfance dont on sait, au moins depuis Philippe Ariès<sup>229</sup>, qu'elles ont une histoire.

---

URL : <https://popups.uliege.be:443/2034-8517/index.php?id=913>

<sup>226</sup> LENCLUD Gérard, « Apprentissage culturel et nature humaine », *Terrain*, n° 40, 2003 [En ligne] dernière consultation le 18 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1515>

<sup>227</sup> CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Enfants violonistes des siècles passés en France ; Un violon d'enfant dans un musée de Grasse (Alpes-Maritime) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 31, 2018, p. 24.

<sup>228</sup> EMBERLY Andrea, « Les enfants comme collaborateurs ; Comprendre les mondes musicaux des enfants en reconsidérant les constructions de l'enfance », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 31, 2018, p. 67-85.

<sup>229</sup> ARIES Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, 1960.

### 3.3. Enfants musiciens et enfance musicale<sup>230</sup>

Entre 2016 et 2018, j'engageai alors plusieurs initiatives collectives destinées à réfléchir au thème des enfants musiciens et à créer un espace de dialogue. Je proposai à la Société Française d'Ethnomusicologie d'organiser en 2016 ses journées d'étude annuelles sur ce thème. Je parlais du constat que, souvent considérés comme mineurs, les répertoires enfantins rencontrés sur les différents terrains des ethnomusicologues avaient peu fait l'objet d'études spécifiques et la plupart des travaux qui y étaient consacrés restaient anciens<sup>231</sup>, tandis que la production discographique semblait plus active<sup>232</sup>. J'avais toutefois découvert une littérature anglophone plus abondante et même un *handbook*, qui non seulement attestait de l'existence du domaine mais encore, publié chez Oxford University Press, le consacrait<sup>233</sup>.

L'appel à communications incitait les chercheurs à se pencher sur l'univers musical des enfants et sur les représentations de l'enfance musicale dans différentes sociétés et groupes culturels. Plusieurs disciplines étaient sollicitées : l'ethnomusicologie, mais aussi la musicologie historique, l'anthropologie, les sciences cognitives, les sciences de l'éducation et la psychologie de l'enfant.

Dès cet appel, nous nous sommes heurtés, sans grande surprise, au problème de l'attribution ou circonscription des répertoires. Certes, des pratiques et des savoir-faire musicaux semblent réservés à l'enfance et les comptines et autres fabulettes sont largement représentées dans les différentes cultures. Mais le répertoire enfantin ne se laisse pas toujours facilement appréhender, comme l'ont constaté, par exemple, John Baily et Veronica Doubleday en Afghanistan :

Les enfants de Hérat ne possédaient pas une culture musicale distinctive en vertu de laquelle ils auraient créé leurs propres chansons. Il n'y avait pratiquement aucun répertoire enfantin, pas plus que des

---

<sup>230</sup> Il s'agit de l'intitulé des journées d'étude 2016 de la Société Française d'Ethnomusicologie dont le programme se trouve sur le site de cette même société savante :

<http://www.ethnomusicologie.fr/activites/jetu/appele-a-communications-journees-d-etude-sfe-2016>

Le comité scientifique était composé de : Marta Amico, Talia Bachir-Loopuyt, Gérald Guillot, Anitha Savithri Herr et moi-même. Les journées se tinrent à la Philharmonie de Paris du 27 au 29 mai 2016.

<sup>231</sup> Pour citer un ouvrage majeur : BLACKING John, *Venda Children's Songs : a study in ethnomusicological analysis*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1967. Plus récemment toutefois, Polo Vallejo a publié un livre d'une grande clarté pédagogique : VALLEJO Polo, *Mbudi mbudi na mhanga ; L'Univers musical de l'enfance des Wagogo de Tanzanie*, Polo Vallejo, 2004. Il faut ajouter l'article de Susanne Fürniss sur les chants des filles baka qui participent des activités musicales et éducatives entre pairs : FÜRNISS Susanne, « Femmes, maîtresses, mères », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 18, 2005, p. 217-237. Enfin, notons aussi : GENEIX-RABAULT Stéphanie, *Nyima me elo thatraqai haa nekônatr ngöne la gene drehu : Chants et jeux chantés pour enfants en langue drehu. Analyse de l'expression d'un répertoire en évolution constante. (Îles Loyauté – Nouvelle-Calédonie)*, thèse de doctorat d'ethnomusicologie non publiée, Paris IV-Sorbonne-LACITO-CNRS, 2008.

<sup>232</sup> Notamment, Francis Corpataux est à la tête de la très belle collection discographique « Le chant des enfants du monde », distribuée par le label Arion. Cf. <https://www.franciscorpataux.com/disques-collection/>

<sup>233</sup> CAMPBELL Patricia Shehan ; WIGGINS Trevor (dir.), *The Oxford handbook of children's musical cultures*, New York, Oxford University Press, 2013.

chansons d'adultes destinées aux enfants. En faisant de la musique, les enfants de Hérat imitaient avant tout leurs aînés : leurs chansons étaient le plus souvent celles que l'on entendait couramment à la radio, et leurs danses rappelaient celles que femmes et hommes exécutaient à l'occasion des cérémonies de mariage<sup>234</sup>.

Ensuite, les enfants peuvent être aussi acteurs de pratiques musicales qui concernent l'ensemble de la communauté. Enfin, entre la « chanson populaire », le « chant scolaire » ou encore la « chanson enfantine », les frontières sont poreuses et les terminologies classificatoires insatisfaisantes pour qualifier le monde musical enfantin, qui n'est pas, en fin de compte, un « monde à part<sup>235</sup> ».

Les questions posées à l'occasion de ces journées d'étude, nombreuses, reflétaient la richesse du sujet. Comment est considéré l'enfant musicien dans différentes cultures ? Que nous disent les musiques des enfants du monde des adultes ? Comment en intègrent-elles les codes, ou s'en jouent ? Si les pratiques musicales entre enfants ont été privilégiées lors des journées de 2016, nous avons aussi réfléchi aux interactions entre enfants et adultes, aux représentations de l'enfance musicale à travers la figure du prodige par exemple, aux récupérations politiques et identitaires des chants enfantins et des enfants musiciens ainsi qu'aux modalités de transmission. La question des enfants musiciens a également été travaillée à partir des projets portés par les institutions et des programmes « jeunes publics » des établissements culturels, quand on sait que l'interculturalité en musique passe, dans plusieurs pays, en priorité par les enfants<sup>236</sup>. Alimenter ces projets et programmes signifie choisir et agencer des répertoires et des pédagogies mais aussi, et plus largement, contribuer à la fabrication et la perpétuation d'un modèle de « vivre ensemble » qui doit être transmis aux nouvelles générations. Nous nous sommes demandé quels étaient ces choix et stratégies, tant dans le domaine du spectacle vivant que dans celui de l'édition, et comment ils organisent le monde des enfants<sup>237</sup>.

---

<sup>234</sup> BAILY John ; DOUBLEDAY Veronica, « Modèles d'imprégnation musicale en Afghanistan », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 1, 1988 [En ligne] dernière consultation le 14 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2301>

<sup>235</sup> CORSARO William Andy, *The Sociology of Childhood*, London, Sage, 4/2015.

<sup>236</sup> À ce titre, je citerai l'exemple édifiant présenté dans le film documentaire *Mali-Cuba : Music across generations* (dir. : Lucy Durán) qui fait se rencontrer des enfants musiciens issus des deux pays, pariant sur la communication qui devrait naître du partage de la musique et de la danse. Cf. <https://mali-cuba.com/>

<sup>237</sup> Autre exemple de projet transversal, « Enfants d'aujourd'hui ; Musiciens de demain », coproduit par la Mission 2000, Forever Young, « Blois, la cité des Enfants » et dirigé par Alain Weber (2000), a mis en scène des groupes d'enfants musiciens du monde entier, appelés à mettre en valeur « deux aspects particulièrement liés à la musique et l'enfance : la transmission et l'invention ». Je remercie Susanne Fürniss d'avoir porté ce projet à ma connaissance et de m'en avoir fourni la documentation. Au sein du projet, Susanne Fürniss a été la conseillère artistique pour les jeux et danses d'enfants des Pygmées Baka de Masséa (Cameroun). Ce projet, qui utilise l'expression « enfants musiciens », fait état de la richesse de pratiques musicales enfantines : des jeux vocaux des enfants du pays Androy à Madagascar, en passant par les poèmes déclamés par les enfants azeris d'Azerbaïdjan, par le jeu virtuose des adolescents d'un *steel-band* de Trinidad, aux récits chantés des enfants poètes azmaris d'Éthiopie.

Les réflexions menées lors des journées d'étude de la Société Française d'Ethnomusicologie se sont poursuivies d'une part dans le séminaire nomade de cette même société savante que j'ai initié et coordonné à l'automne 2017, d'autre part dans les articles du numéro 31 des *Cahiers d'ethnomusicologie* consacré au thème des « Enfants musiciens », paru en 2018 sous ma co-direction scientifique (cf. publication n° 34)<sup>238</sup>.

Trois départements de musicologie (universités de Saint-Étienne, de Tours et de Rennes 2) se sont engagés dans la première édition du séminaire nomade de la Société Française d'Ethnomusicologie<sup>239</sup>. Sur le thème des « Enfants musiciens », ils ont proposé une programmation variée, correspondant à leurs orientations et leurs réalités locales. Les musiques produites par les enfants dans différents contextes culturels ont permis de réinterroger des problématiques-clés de l'ethnomusicologie, à savoir l'universel et le culturel ou encore le rapport à l'informateur. Les questions de transmission ont été abordées, en s'appuyant, à partir de projections de films suivies de débats, sur des documents issus d'un projet de recherche collectif qu'il est impératif de mentionner dans cette introduction : *Growing into music*. Dirigé de 2009 à 2012 par Lucy Durán, professeur d'ethnomusicologie à la School of Oriental et African Studies de Londres, ce projet a réuni, outre Lucy Durán elle-même, quatre autres ethnomusicologues<sup>240</sup> autour de la question de la transmission musicale auprès des enfants dans cinq aires culturelles du monde, qui ont en commun de relever de la tradition orale : Cuba (rumba, *bata*, *son*), Venezuela (*musica llanera*), Mali (musique des jelis du Mande), Azerbaïdjan (*mugham* et musique des *ashiqs*) et Inde (musique classique hindoustanie, musique des castes Langa et Manganiyar du Rajasthan). Le résultat des enquêtes est une série de films thématiques sur chaque pays, auxquels s'ajoute un film synthétisant et reliant ces différentes enquêtes<sup>241</sup>. L'équipe de chercheurs a réfléchi aux diverses manières dont les connaissances et les capacités musicales sont transmises et développées au sein de familles spécialistes de musique, insistant sur le phénomène de l'enculturation. À propos de son travail auprès d'enfants musiciens au Mali, Lucy Durán

---

<sup>238</sup> DAMON-GUILLOT Anne ; BACHIR-LOOPUYT Talia (dir.), dossier « Enfants musiciens », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 31, 2018.

<sup>239</sup> Le programme exhaustif se trouve sur le site de la Société Française d'Ethnomusicologie, ainsi que la captation des événements :

[http://ethnomusicologie.fr/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=83&Itemid=833](http://ethnomusicologie.fr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=83&Itemid=833)

<sup>240</sup> Il s'agit de Geoffrey Baker, Nicolas Magriel, Sanubar Baghirova et Michele Banal.

<sup>241</sup> Les films sont tous accessibles en streaming sur le site internet : [www.growingintomusic.co.uk](http://www.growingintomusic.co.uk)

Documents exceptionnels pour la compréhension des formes de transmission des musiques de tradition orale, ils constituent aussi un outil pédagogique précieux pour des enseignements en ethnomusicologie et en éducation musicale.

exprime des positions fortes : l'attention portée particulièrement à la petite enfance, souvent négligée ; la prise en compte de l'enculturation comme processus lent, incarné, imperceptible – elle qualifie de la même manière l'acquisition du langage verbal ; l'utilisation du film comme moyen le plus à même de capter « toutes les nuances de ce processus<sup>242</sup> ».

Le séminaire nomade a également accueilli des conférences abordant par exemple, dans une perspective pluridisciplinaire, le rôle de la musique dans les acquisitions précoces et le développement vocal prélinguistique, celui de la performance chantée en public dans un village sicilien qui assoit les places sociales et genrées des enfants en vue de leur future vie d'adultes, ou encore la vocation sociale d'un orchestre d'enfants en Argentine.

Étudier les musiques enfantines à partir des musiciens qui les produisent, c'est-à-dire les enfants eux-mêmes, a été le point de départ du numéro 31 des *Cahiers d'ethnomusicologie* dédié aux « Enfants musiciens ». Les textes d'anthropologie, de sciences de l'éducation, d'ethnomusicologie et de psychologie réunis dans le volume placent notamment la question de « l'entre-enfants » au centre des débats. Ils permettent de considérer les enfants comme doués d'agentivité dans le monde musical complexe qui les entoure, celui des traditions culturelles, des institutions scolaires et religieuses, de la famille, ou encore des médias. Enfin ils évoquent, à travers les réminiscences des adultes, le rôle fondateur de l'expérience musicale dans le développement des enfants.

Le numéro<sup>243</sup> s'ouvre par deux textes (Charles-Dominique et Bisaro) qui se penchent sur les enfants musiciens en France lors de l'Ancien Régime, croisant les approches de l'anthropologie historique et de la musicologie. Ils mettent en évidence l'indigence des sources sur un sujet qui a largement été ignoré. Les traces laissées par ces tout jeunes musiciens permettent néanmoins de redessiner l'importante activité musicale enfantine du passé, sur des scènes éphémères, dans le domaine liturgique ainsi que dans l'enseignement scolaire et religieux<sup>244</sup>.

Un autre groupe de textes fait état de travaux menés au plus près des enfants, afin d'étudier leurs productions, leurs pratiques musicales et leurs discours. Les jeux de tape-mains analysés par Julie Delalande constituent un lieu privilégié de « l'entre-enfants ».

---

<sup>242</sup> Cf. l'entretien mené par Marta Amico avec Lucy Durán : « Grandir en musique chez les jelis du Mande (Mali) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 31, 2018, p. 273.

<sup>243</sup> Je renvoie à la table des matières placée dans le volume comprenant mes travaux publiés (cf. publication n° 34).

<sup>244</sup> Outre les travaux des deux auteurs ici cités, j'indique également l'article de Bastien Mailhot, « Les enfants de chœur de 1790. Quel avenir pour une génération sacrifiée ? », *Siècles*, n° 45, 2018 [En ligne] dernière consultation le 15 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/siecles/3406>

Perpétrés entre pairs, ils mettent en jeu un savoir-faire technique et contribuent à alimenter une culture enfantine. Ils montrent que l'enfant apprend aussi aux côtés des autres enfants. Quant à Andrea Emberly, à partir de ses recherches de terrain auprès des enfants et des adolescents des communautés Vhavenda de Limpopo en Afrique du Sud, elle milite pour une recherche collaborative intégrant les enfants dans l'enquête ethnomusicologique et considère que les enfants ont un rôle à jouer dans la préservation de la musique traditionnelle. Stéphanie Geneix-Rabault insiste quant à elle sur le pouvoir transgressif des variations que des enfants de Nouvelle-Calédonie font subir aux chants. À partir d'un corpus recueilli en milieu scolaire monolingue, elle montre combien les enfants valorisent pourtant le plurilinguisme dans leurs pratiques chantées. L'article de Ebru Yilmaz et Maya Gratier se fonde lui aussi sur des enquêtes, réalisées cette fois auprès de bébés. En tant que psychologues du développement, les auteures montrent comment les échanges narratifs se construisent dans une interaction musicalisée entre une mère et son bébé.

Les deux textes suivants montrent des enfants musiciens qui se retrouvent au cœur d'enjeux adultes qui les dépassent. L'article collectif consacré au projet Démos de la Philharmonie de Paris fait état des attentes que les adultes projettent sur les enfants musiciens : la démocratisation culturelle, la cohésion sociale et la réussite par le biais de la musique classique pour tous. Le projet se fonde sur un double pari : sur le pouvoir de la musique et sur celui des enfants, vus comme ambassadeurs naturels de paix et d'interculturalité. Anne-Florence Borneuf décrit le chant de la *vara*, exécuté par des enfants lors de la fête patronale du village de Fiumedinisi en Sicile. L'apprentissage du chant – comme sa performance lors de la fête – va de pair avec celui des codes et des règles du monde adulte.

Les textes de Corinne Frayssinet-Savy et Ingrid Le Gargasson s'intéressent à des enfants issus de familles de musiciens. Corinne Frayssinet-Savy part des souvenirs d'enfance de musiciens de flamenco qui révèlent un apprentissage par le sensible. Ingrid Le Gargasson explore pour sa part la transmission familiale de la musique hindoustanie au sein de communautés de spécialistes, décrivant précisément les étapes de la formation musicale de l'enfant prédestiné à un avenir professionnel de « musicien traditionnel », porteur d'un héritage familial.

Le dernier texte ne s'arrête pas à proprement parler sur des enfants musiciens mais interroge un répertoire, celui de chansons enfantines allemandes considérées aujourd'hui par certains comme racistes. L'auteur les replace dans l'histoire et montre qu'à travers des airs innocents, une vision raciste de la société peut être inculquée à l'enfant.

Quelques directions majeures émergent de ces travaux collectifs qui ont montré l'ampleur du sujet et la diversité des angles d'approche. Les questions liées à l'éducation musicale et aux stratégies pédagogiques, si elles sont présentes dans le numéro des *Cahiers d'ethnomusicologie*, n'en constituent pas le cœur, afin de sortir d'une étude non seulement adulte-centrée mais aussi portée encore et toujours sur la relation verticale adulte-enfant. Par ailleurs, les notions même d'apprentissage et de pédagogie me semblent devoir être rediscutées, en remettant en cause la conception unilatérale de l'adulte qui donne et de l'enfant qui reçoit, en prenant en compte la singularité de chaque enfant et l'expérience du quotidien. À ce sujet, les propos de Gérard Lenclud sur le travail de Jacqueline Rabain, auteure en 1979 de *L'Enfant du lignage*, sont éclairants :

L'enfant wolof, sous l'œil de J. Rabain, est un être singulier ainsi que tous les adultes qui l'entourent. Il n'est pas le représentant interchangeable d'une catégorie d'âge soumise indistinctement à des conditionnements, ou à des disciplines de base, dont le principe serait énoncé par un collectif ayant nom société, culture ou tradition. Si convergents puissent-ils être, les itinéraires enfantins sont individuels, en pays wolof comme ailleurs. [...] J. Rabain insiste sur l'action pédagogique diffuse : celle qui s'exerce sur d'innombrables registres, contacts corporels, gestes, paroles, regards, soins, jeux, repas, etc. ; celle qui opère par bien des façons, directes ou détournées, explicites ou sur le mode allusif, improvisées ou préméditées ; [...] L'apprentissage culturel est entièrement pris dans l'écheveau des relations quotidiennes ; c'est pourquoi il se déroule à son rythme, sans encadrement d'ensemble ni esprit de méthode. [...] Observons enfin, à ce propos, que dans sa logique le système éducatif lignager vise moins à imposer une loi à l'enfant, la loi de l'adulte, qu'à créer en lui les conditions d'une prise de conscience<sup>245</sup>.

Pour mieux renverser la perspective et comme nous y invite Gérard Lenclud, regarder enfin les enfants, je crois que nous devons néanmoins ré-interroger la manière dont on a écouté – et dont on écoute encore – les musiques des enfants et dont on a regardé les enfants en tant que musiciens. Enfin, le concept d'enfant musicien s'est imposé comme fédérateur et fructueux.

En effet, si, comme il a déjà été souligné plusieurs fois, la musique des enfants a surtout été étudiée à travers le prisme de l'éducation musicale, dans l'objectif pédagogique d'améliorer les mécanismes de transmission, l'anthropologie de l'enfance<sup>246</sup> et une partie de l'ethnomusicologie américaine<sup>247</sup> des vingt dernières années renversent la perspective, en

---

<sup>245</sup> LENCLUD G., « Apprentissage culturel et nature humaine », *Terrain, op. cit.* [En ligne]

<sup>246</sup> En particulier les travaux de Julie Delalande (« Culture enfantine et règles de vie. Jeux et enjeux de la cour de récréation », *Terrain*, n° 40, 2003, p. 99-114) et ceux d'Élodie Razy, éditrice scientifique de la revue *Anthropochildren*.

<sup>247</sup> Parmi les recherches les plus poussées, je citerai Patricia Shehan Campbell (avec WIGGINS T., *The Oxford handbook of children's musical cultures, op. cit.*) et Andrea Emberly (« Ethnomusicology and childhood : studying children's music in the field », *College Music Symposium ; Ethnomusicology Scholarship and Teaching: Then, Now and into the Future*, n° 54, 2014 [En ligne] dernière consultation le 15 septembre 2018. URL :

[https://www.music.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2697:i-ethnomusicology-scholarship-and-teaching-i-ethnomusicology-and-childhood-studying-children-s-music-in-the-field&catid=222&Itemid=3288%20https://www.laposte.fr/particulier](https://www.music.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2697:i-ethnomusicology-scholarship-and-teaching-i-ethnomusicology-and-childhood-studying-children-s-music-in-the-field&catid=222&Itemid=3288%20https://www.laposte.fr/particulier).

considérant ces pratiques à hauteur d'enfant. Elles m'ont amenée à proposer le concept d'enfants musiciens, et à observer les enfants non pas seulement en tant que musiciens en devenir, mais en tant qu'acteurs de leurs musiques, quel que soit leur degré de technicité. Considérer l'enfant comme musicien c'est prendre en compte toute son activité musicale : l'enfant qui produit de la musique, qui en écoute, qui en parle, qui la commente.

Par conséquent, mon attention se porte plus particulièrement sur les musiques produites par les enfants, en particulier celles qui ne sont ni acquises ni pratiquées dans le cadre de la transmission institutionnelle – le milieu scolaire ou l'école de musique. Mais, bien évidemment, les sphères s'interpénètrent et les musiques de l'entre-enfants, transmises de manière informelle, dans des temps qui échappent au contrôle des adultes, se nourrissent de celles apprises auprès de ces derniers et dans les institutions fréquentées par les enfants. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce champ est délimité par l'expression « folklore enfantin ».

---

Cette dernière s'inspire des travaux pionniers de l'ethnomusicologue anglais John Blacking précédemment cité, auteur d'une étude sur la musique des enfants Venda en Afrique du Sud.

### 3.4. Du folklore enfantin à la culture enfantine

Le travail ici présenté contient d'abord une importante part historiographique : quelles études ont été menées sur les musiques de l'enfance et surtout, comment ont-elles été menées ? Je me concentre sur le cas français depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en ne visant pas l'exhaustivité mais en zoomant sur des cas emblématiques : le travail extensif et comparatiste d'Eugène Rolland publié dans ses *Rimes et jeux de l'enfance* (1883) ; l'enquête-concours sur le folklore enfantin instituée par la revue pédagogique *Le Manuel général de l'Instruction publique* au tout début des années 1930 ; la collecte de comptines initiée par la radiophonie francophone à la fin des années 1950, dont l'inspecteur primaire Jean Baucomont dirigea la publication d'un florilège<sup>248</sup>. Si ces enquêtes d'envergure varient en fonction des époques, des courants de pensée et des institutions qui les ont portées, elles offrent souvent une vision primitiviste et idéaliste de la musique enfantine dont nous sommes toujours, en partie, héritiers. D'une part on considère que l'émergence et l'évolution de la musique chez l'enfant rejouent celles de l'Homme, d'autre part que les enfants conservent, de manière quelque peu modifiée mais dont on peut remonter toutefois le fil, des formes anciennes. Non seulement l'enfant est archaïque et rejoue l'histoire de l'humanité, mais encore l'enfance est un conservatoire de vieilles chansons. C'est pour cela que le champ du répertoire enfantin relève alors des « musiques de la tradition<sup>249</sup> », quel que soit le milieu socio-culturel de l'enfant... car la nature enfantine l'emporte sur le milieu.

Je propose une lecture critique de ces enquêtes qui montrent combien le champ s'est trouvé au cœur d'enjeux et de mondes institutionnels relevant à la fois du folklore et de l'éducation. Cette revue historiographique me permet alors d'appréhender de manière très concrète le rôle-clé qu'ont tenu les instituteurs et institutrices dans l'identification et la définition du folklore enfantin.

Ces entreprises collectives ne connurent pas vraiment de postérité et, hormis les travaux isolés de collecteurs passionnés tels Anne-Marie Grosser<sup>250</sup> ou encore Francis Corpataux sus-cité, les recherches sur le « folklore enfantin » se réduisirent

---

<sup>248</sup> BAUCOMONT Jean ; GUIBAT Frank ; TANTE LUCILE ; PINON Roger ; SOUPAULT Philippe (eds), *Les comptines de langue française*, Paris, Seghers, 3/1975 (collection « P. S. »).

<sup>249</sup> Le répertoire enfantin entre alors, selon moi, dans ce qu'Isabelle Mayaud appelle les « répertoires primitivisés » au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, regroupés sous l'appellation générique de « musiques de la tradition » et constitués ensuite en objets de prédilection de l'ethnomusicologie. MAYAUD Isabelle, *Sciences de la musique sans frontières ? Contribution à une sociologie du processus de primitivisation*, thèse de doctorat non publiée, Université Paris 8-Saint-Denis, 2018.

<sup>250</sup> Anne-Marie Grosser a publié plusieurs livres-disques et DVD issus des collectes qu'elle a menés auprès d'enfants. Pour une bibliographie exhaustive, je renvoie à son site internet : <http://www.enfance-et-chansons.fr/?id=publications>

considérablement<sup>251</sup>, passant définitivement, le cas échéant, dans le giron des sciences de l'éducation – perdant dans le même temps leur assise ethnographique pour répondre à d'autres motivations. C'est ailleurs qu'en France que se développe alors un intérêt pour la « culture enfantine » quand, dans les années 1970, apparaissent les *Childhood studies*, aux États-Unis puis dans les pays anglo-saxons et scandinaves. Selon Mathilde Lévêque, le domaine reste « à construire<sup>252</sup> » en France. Il n'en constitue pas moins un véritable tournant épistémologique.

La notion d'*agency* (agentivité) de l'enfant, centrale, le considère comme acteur de son existence. La sociologie de l'enfance<sup>253</sup> s'est également emparée de cette notion d'acteur pour voir l'enfant comme un être au présent qui se socialise au sein des multiples interactions auxquelles il participe ; elle se distingue en cela d'une sociologie de l'éducation, de l'école et de la famille, dans lesquelles les enfants sont étudiés à partir des institutions en charge de leur éducation. L'anthropologue Julie Delalande précise :

Un enfant est acteur quand un adulte (citoyen ou/et chercheur) reconnaît sa capacité d'agir, l'autorise à exercer sa puissance d'agir sur son environnement. C'est un individu susceptible d'apporter sa part au jeu social, susceptible d'être à l'initiative d'actes et de pensées qui participent à construire notre société et qui font l'objet de considérations par les adultes égales à celles qu'ils donnent à leurs initiatives d'adultes. Dans ses interactions avec les adultes, il réagit à ce qu'on lui propose et impose [...] ; dans ses interactions avec ses pairs, il participe à faire vivre une « culture enfantine »<sup>254</sup>.

Le concept de « culture enfantine » est au cœur de l'anthropologie de l'enfance « puisqu'il met le doigt sur la capacité des enfants à produire des éléments culturels et de ce fait à participer à la culture globale<sup>255</sup> ». Il regroupe « l'ensemble de pratiques, de connaissances, de compétences et de comportements qu'un enfant doit connaître et maîtriser pour faire partie du groupe de pairs<sup>256</sup> ». La culture enfantine n'apparaît au chercheur « que s'il accepte de s'intéresser aux enfants en dehors de leur relation aux adultes qui les éduquent ». Julie Delalande poursuit : « Ainsi définie, la culture enfantine nous fait sortir

---

<sup>251</sup> Citons toutefois l'*Anthologie de la comptine traditionnelle francophone* publiée en 2008 par Andy Arleo, Marie-Laurentine Caetano et Rémi Guichard chez Éveil et découvertes. Elle s'inscrit dans une tradition anthologiste de la comptine, considérée ici comme « patrimoine littéraire ».

<sup>252</sup> LEVEQUE Mathilde, « Les *Childhood Studies* en France : esquisses d'un domaine à construire », *Le Magasin des enfants ; Carnet de recherche de l'Afreluce*. [En ligne] dernière consultation le 25 août 2017. URL : <https://magasindesenfants.hypotheses.org/5894/comment-page-1#comment-59536>

<sup>253</sup> SAADI-MOKRANE Djamila (dir.), *Sociétés et cultures enfantines*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2000.

<sup>254</sup> DELALANDE Julie, « Le concept d'enfant acteur est-il déjà périmé ? Réflexions sur des ouvertures possibles pour un concept toujours à questionner », *AnthropoChildren*, n° 4, 2014 [En ligne] dernière consultation le 25 mai 2018. URL : <https://popups.uliege.be:443/2034-8517/index.php?id=1927>

<sup>255</sup> DELALANDE Julie, « Étudier les enfants d'ailleurs et d'ici : initier des étudiants de sciences de l'éducation à l'altérité culturelle et leur montrer les possibilités d'agir des enfants », *AnthropoChildren*, n° 3, janvier 2013 [En ligne] dernière consultation le 13 avril 2018. URL : <https://popups.uliege.be:443/2034-8517/index.php?id=1714>

<sup>256</sup> DELALANDE J., « Culture enfantine et règles de vie. Jeux et enjeux de la cour de récréation », *Terrain, op. cit.*, p. 101.

d'une perception où l'enfant est vu pour ce qu'il sera, futur adulte, pour nous arrêter sur ce qu'il est et ce qu'il vit au présent<sup>257</sup> ».

Les études sur les musiques des enfants résistent mal à la catégorisation disciplinaire. Des raisons historiques et culturelles éclairent la pratique conjointe de l'ethnomusicologie et de l'éducation musicale chez certains chercheurs – les travaux de Patricia Shehan Campbell, par exemple, se situent, depuis les années 1990, à l'interface entre ces deux disciplines<sup>258</sup>. Tout d'abord, l'ethnomusicologie de l'enfance hérite, qu'elle le veuille ou non, du folklore enfantin constitué comme science et pensé en très grande partie par des pédagogues. Ensuite, dans le folklore ou, plus tard, l'ethnomusicologie appliqués, l'idée persiste que le répertoire traditionnel est vertueux pour les enfants – que les raisons soient pédagogiques, identitaires, politiques. La pluridisciplinarité peut s'expliquer aussi par les multiples définitions de l'enfant, d'une part, et de la musique – enfantine –, d'autre part.

La Convention internationale relative aux droits de l'enfant adoptée par l'ONU en 1989 donne un cadre juridique à la définition : « un enfant s'entend de tout être humain âgé de moins de dix-huit ans, sauf si la majorité est atteinte plus tôt en vertu de la législation qui lui est applicable » (article premier). Elle précise aussi en préambule qu'elle tient dûment compte « de l'importance des traditions et valeurs culturelles de chaque peuple dans la protection et le développement harmonieux de l'enfant<sup>259</sup> », reconnaissant d'une certaine manière la multiplicité des définitions culturelles de l'enfance. Philippe Ariès a replacé quant à lui la notion d'enfance dans une perspective historique dans ses travaux sur l'Ancien Régime mettant en évidence l'apparition tardive de la famille nucléaire et l'autonomisation progressive de l'enfance au regard de l'âge adulte<sup>260</sup>, montrant ainsi l'enfance comme une construction sociale. Les modèles développementaux et universalistes de l'enfance suggèrent quant à eux que la distinction entre enfants et adultes est déterminée par des marqueurs biologiques. D'autres, comme Samantha Punch, trouvent que ces modèles sont surestimés au détriment de *pratiques* qui relèveraient de l'enfance ou de l'âge adulte (« *childing and adulting practices*<sup>261</sup> »). D'autres encore tendent à minimiser les différences sociales – fondées

---

<sup>257</sup> DELALANDE J., « Étudier les enfants d'ailleurs et d'ici : initier des étudiants de sciences de l'éducation à l'altérité culturelle et leur montrer les possibilités d'agir des enfants », *AnthropoChildren*, *op. cit.* [En ligne]

<sup>258</sup> Cf. CAMPBELL P. S. ; WIGGINS T. (dir.), *The Oxford handbook of children's musical cultures*, *op. cit.*

<sup>259</sup> La convention est intégralement reproduite à la fin de l'ouvrage : SERRES Alain ; GUEYFIER Judith, *Je serai trois milliards d'enfants*, Voisins-le-Bretonneux, Rue du Monde, 2009, p. 76-89.

<sup>260</sup> Pour une discussion critique des travaux d'Ariès : GROS Guillaume, « Philippe Ariès : naissance et postérité d'un modèle interprétatif de l'enfance », *Histoire de l'éducation*, n° 125, 2010, p. 49-72.

<sup>261</sup> PUNCH Samantha, « Cross-world and cross-disciplinary dialogue : A more integrated, global approach to childhood studies », *Global studies of childhood*, n° 6, 2016, p. 355-356.

sur le pouvoir détenu par les adultes – entre adultes et enfants par la recherche elle-même qui instaurerait une symétrie inédite entre chercheur et informateur<sup>262</sup>. Enfin, à partir de son travail sur les enfants des rues au Pérou, Luis Tejada Ripalda met en cause la violence des catégories en posant la question : « Les petits de la rue sont-ils aussi des enfants ? Vicissitudes de la catégorie enfance<sup>263</sup> ». Il rappelle l'importance des représentations, celle qu'ont les adultes des enfants, « ainsi que ce qui fait que les enfants se perçoivent et s'identifient comme tels<sup>264</sup> ».

Ainsi, les concepts de société et de culture enfantines, développés par la sociologie et l'anthropologie de l'enfance, sont utiles pour l'étude des enfants musiciens car ils délimitent un groupe de pairs qui partagent un certain nombre de codes communs. Partant de là, les enfants avec lesquels j'ai travaillé sur le terrain en Rhône-Alpes sont âgés de 3 à 11 ans, la limite haute étant fixée par la fin de certaines pratiques qui correspondent aussi à une étape sociale : l'entrée au collège. En effet, les activités dans la cour d'école changent à l'entrée en sixième, or elles sont le lieu-clé des jeux chantés entre enfants qui m'intéressent particulièrement et qui prennent généralement fin après l'école primaire. Par ailleurs, même délimité, le terrain nous ramène toujours aux situations singulières de chaque enfant, relatives à son âge, sa santé ou sa situation socio-culturelle et relativise la catégorie généralisante des « enfants ».

Mes enquêtes ethnographiques portant sur la musique que les enfants partagent quand ils sont entre eux tout comme la constitution du champ d'étude dénommé folklore enfantin alimentent des réflexions d'ordre ontologique sur la notion même de musique. D'une part, les jeunes enfants rencontrés en école maternelle, loin de donner une définition unifiée de la musique, rangent sous ce mot un faisceau de faits et de pratiques relevant de niveaux différents. D'autre part, le folklore enfantin, avec Eugène Rolland, puis Arnold Van Gennep, ou encore Jean Baucomont, identifie depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle des objets aux terminologies et aux contours mouvants – formulettes, comptines, rondes –, bien souvent à l'intersection entre jeu, gestuelle, musique, exploration langagière et chant. Outre aux mondes de la

---

<sup>262</sup> EMBERLY A., « Les enfants comme collaborateurs ; Comprendre les mondes musicaux des enfants en reconsidérant les constructions de l'enfance », *Cahiers d'ethnomusicologie*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>263</sup> RIPALDA Luis Tejada, « Les petits de la rue sont-ils aussi des enfants ? Vicissitudes de la catégorie enfance », in Delalande J. (dir.), *Des enfants entre eux, eux ; Des jeux, des règles, des secrets*, Paris, Autrement, 2009 (coll. « Mutations »), p. 128-150.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 131.

pédagogie et de l'ethnomusicologie, les études sur le monde sonore et musical des enfants se mêlent aussi à ceux de l'anthropologie<sup>265</sup>, de la linguistique<sup>266</sup>, de la psychologie<sup>267</sup>.

Je présenterai à la fin de cet ouvrage une étude de cas portant sur ce que j'ai appelé des « chants d'amitié », observés dans des cours d'école de la région Rhône-Alpes et auprès d'enfants de mon entourage entre 2017 et 2019. Dans une moindre mesure, je m'appuierai aussi sur le corpus filmé de jeux enfantins que Gisèle Mansaud, conseillère pédagogique en Éducation Musicale, a bien voulu me confier<sup>268</sup>. Dans tous les cas, il s'agit principalement de productions spontanées, autrement dit de chants inventés.

D'une part, je considérerai l'enculturation et la socialisation qui s'opère entre enfants à travers ces chants qui sont autant de lieux où se dessinent et se confirment des rapports amicaux. Lawrence A. Hirschfeld écrit à propos du « large répertoire de jeux et de chansons – des formes culturelles » que les enfants pratiquent à l'écart des adultes :

En construisant leur propre environnement, les enfants s'engagent dans le même type d'activités, déploient les mêmes types de relations de pouvoir, d'autorité et de statut et font appel aux mêmes expériences significatives que les adultes quand ils créent et habitent leurs propres sphères culturelles<sup>269</sup>.

D'autre part, ces chants me permettront d'interroger la circulation de la culture<sup>270</sup> et de la musique tout autant que les phénomènes de création. Cela exige un travail pluridisciplinaire qui place le musicien et l'activité musicale au centre pour interroger des rapports au monde qui sont autant de rapport aux autres, à la société mais aussi à son propre corps et ses propres capacités. Enfin, cette étude se veut une ethnomusicologie de l'intime, du tout petit, au plus près des musiciens, mettant en lumière des pratiques bien vivantes mais largement ignorées.

---

<sup>265</sup> J'aurai ainsi l'occasion de citer souvent l'anthropologue Julie Delalande, notamment l'étude qu'elle consacre aux jeux de tape-mains : DELALANDE Julie, « Les jeux de tape-mains : l'engagement des enfants dans une pratique musicale inventive », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 31, 2018, p. 55-66.

<sup>266</sup> Le linguiste Andy Arleo a ainsi co-signé avec l'ethnomusicologue André-Marie Despringre : *Chants enfantins d'Europe : systèmes poético-musicaux de jeux chantés (France, Espagne, Chypre, Italie)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

<sup>267</sup> Citons l'article commun des psychologues de la musique Maya Gratier et Colwyn Trevarthen : « Musical narrative and motives for Culture in Mother Infant Vocal Interaction », *Journal of Consciousness Studies*, n° 15 (10-11), 2008, p. 122-158.

<sup>268</sup> Il s'agit d'enregistrements audio-visuels réalisés sous le parrainage de l'O.C.C.E. 94 (Office Central de la Coopération à l'École du Val de Marne) lors d'enquêtes dans différents établissements scolaires publiques et centres de loisirs de 2007 à 2014. Dans l'article qu'elle signe dans les *Cahiers d'ethnomusicologie* (« Les jeux de tape-mains : l'engagement des enfants dans une pratique musicale inventive », *op. cit.*), Julie Delalande exploite également ce même corpus.

<sup>269</sup> HIRSCHFELD Lawrence A., « Pourquoi les anthropologues n'aiment-ils pas les enfants ? », *Terrain*, n° 40, 2003 [En ligne] dernière consultation le 17 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1522>

<sup>270</sup> Je citerai à nouveau le texte de Gérard Lenclud : « Non, l'enfant n'apprend pas tout de la culture de ses aînés, et certainement pas par endoctrinement ou « simple » imprégnation ; de sa culture il apprend ce que l'architecture de son esprit lui permet d'en apprendre et selon les modalités propres au fonctionnement de cet esprit ». LENCLUD G., « Apprentissage culturel et nature humaine », *Terrain*, *op. cit.* [En ligne]

J'ai évoqué dans cette introduction à mon ouvrage *Un, deux, trois, mon ami c'est toi ; Du folklore enfantin à une ethnomusicologie de l'enfance* la part qu'avait eue l'échange avec mes étudiants au cours du travail sur les enfants musiciens. Dans le souci d'articuler enseignement et recherche et parce que l'un et l'autre se nourrissent mutuellement, nous co-construisons, particulièrement avec mes masterants, l'étude des différents objets qui nous occupent au fil des années en pratiquant ensemble des enquêtes de terrain. C'est donc à ma pratique et ma vision de l'enseignement à l'université que je vais consacrer ce dernier chapitre.

## 4. Enseigner

Outre les cours, le suivi personnalisé des étudiants, le contrôle des connaissances, les tâches administratives font partie de mon quotidien d'universitaire. Toutes chronophages qu'elles soient en temps et en énergie, elles témoignent de mon engagement dans mon département et mon université<sup>271</sup>. Ainsi, après avoir dirigé pendant trois ans (2011-2013 puis 2014-2015) le Master 2 « Administration et Gestion de la Musique », j'ai été directrice du département de musicologie de 2016 à 2018.

Dans le département de musicologie de l'université de Saint-Étienne, l'ethnomusicologie fait partie intégrante de la formation. Elle est enseignée durant les trois années de licence pendant lesquelles les étudiants acquièrent les bases de la discipline et lors des deux années de master sous forme de séminaires thématiques. J'encadre chaque année plusieurs mémoires de master 1<sup>272</sup> et de master 2 (voir liste des mémoires dans le CV joint). Depuis 2015, à la faveur d'un agrément obtenu auprès de l'École Doctorale 3LA (Lettres, Langues, Linguistique et sciences du langage, Arts ; Université de Lyon/Université de Saint-Étienne) pour la co-direction de thèses, je co-encadre trois doctorants. Outre la thèse d'Hélène Sechehaye plusieurs fois évoquée, je suis les travaux d'Aymen Louati sur le *rabab* arabo-andalou en Tunisie aujourd'hui (organologie, système scalaire et esthétique) et ceux d'Orane Murail-Zimmermann sur le groupe Malicorne et le folk revival français de 1972 à 1981 (histoire, répertoires, arrangements – doctorat « recherche et pratique » préparé conjointement au CNSMD de Lyon).

Ayant été recrutée sur un double profil de musicologue et d'ethnomusicologue, j'enseigne régulièrement des matières techniques : harmonisation au clavier, solfège ou encore analyse auditive. Assurant la totalité des cours d'ethnomusicologie, je m'efforce autant que possible de faire intervenir d'autres enseignants, musiciens et conférenciers, afin que les étudiants bénéficient de points de vue et d'approches divers<sup>273</sup>. J'ai déjà cité dans cette synthèse plusieurs événements (colloques, journées d'étude, concerts...) que j'ai organisés et

---

<sup>271</sup> Je renvoie à mon CV joint pour la liste exhaustive de ces tâches.

<sup>272</sup> Je n'ai pas joint la liste des nombreux mémoires que j'ai encadrés en master 1 car il s'agit seulement d'une étape de la recherche qui trouve son aboutissement en master 2 – si toutefois l'étudiant choisit le parcours à finalité recherche « musique et musicologie ». À titre d'exemple, j'encadre cette année cinq mémoires de master 1 sur des sujets variés : « Les *bande* (fanfares) de la province de Trapani (Sicile) comme lieux de sociabilité », « La réception de la méthode Ward en Allemagne ; L'exemple de la *Domsingschule* de Cologne », « Le jeu pan arabe du violoniste Sami al-Shawwa », « Musiques de l'Église de la Moisson ; Christianisme évangélique afro-caribéen à Saint-Étienne » ; « La flûte *shinobue* dans le festival japonais *Gion Matsuri* ». Deux de ces cinq sujets seront poursuivis l'année prochaine lors d'un master 2 à finalité recherche « musique et musicologie ».

<sup>273</sup> Plusieurs ont été cités dans les pages précédentes, j'ajouterai encore les noms de : Véronique de Lavenère, Susanne Fürniss, Julien Debove, Madeleine Leclair ou encore Lucianna Penna-Diaw.

qui ont contribué à renforcer la place de l'ethnomusicologie à Saint-Étienne. En particulier, la venue de Simha Arom lors d'un séminaire de deux jours sur les polyphonies vocales géorgiennes en 2014 a été un moment marquant pour les étudiants<sup>274</sup>. J'ai également mis en place un partenariat de mobilité enseignante avec la Faculté de Musique de l'Université de Montréal (2014-2017) ; il m'a permis d'aller enseigner à Montréal dans les séminaires de Flavia Gervasi et Nathalie Fernando et nous avons reçu cette dernière à Saint-Étienne pour plusieurs heures d'enseignement. De même, j'ai monté en 2014 un partenariat Erasmus avec Istanbul Technical University (Center for Advanced Studies in Music) qui a engendré au niveau du master une mobilité enseignante entrante – l'ethnomusicologue Robert Reigle est venu faire cours à Saint-Étienne – et sortante – je suis intervenue dans son séminaire à Istanbul.

Aussi illustrés d'exemples sonores, iconographiques, audiovisuels que peuvent l'être les cours, ils ne sont jamais autant assimilés que quand les étudiants ont la chance d'être initiés à la pratique des musiques abordées. Aussi interactif que possible dans les échanges autour des textes, des transcriptions, des écoutes, aussi attentif aux questions et préoccupations des étudiants, l'enseignement se fait aussi, j'en suis convaincue, en dehors des salles de classe. Enfin, la collaboration avec les étudiants dans la valorisation de la recherche, dès la licence, fait à mon sens pleinement partie de la formation.

---

<sup>274</sup> Le séminaire a été mis en ligne sur la chaîne YouTube de l'université : <https://www.youtube.com/watch?v=zPqbZl69Qu4&t=39s> dernière consultation le 18 mai 2019.

## 4.1. Jeu musical et écoute

Les ateliers, animés par des spécialistes – des musiciens bien souvent également ethnomusicologues – sont toujours des moments où mes étudiants appréhendent par le sensible des notions vues en cours de manière plus théorique : l'organisation du temps dans les musiques d'Afrique subsaharienne, mise en pratique lors des master-classes de percussions mandingues avec Julien André ; les questions de modalité, resituées et contextualisées dans les séances de musique hindoustanie de Nicolas Delaigue ou avec Aram Kerovpyan pour le chant modal arménien ; la mise en polyphonie, expérimentée à travers les ateliers d'Olga Velichkina autour des polyphonies russes ou des musiciens gnawa ; l'ornementation vocale, partagée par le merveilleux chant turc de Gülay Hacer Toruk. Enfin, depuis 2016, j'ai pu pérenniser, en les inscrivant dans la maquette pédagogique des étudiants de deuxième année de licence, des ateliers de musique orientale animés par Thomas Loopuyt. Comme dans les concerts (celui, entre autres, des musiciens du groupe gnawa *Black Koyo* ou encore du danseur et joueur de *veena* Ragunath Manet) organisés dans le cadre de l'université, les ateliers sont l'occasion de découvrir de nouvelles esthétiques, de nouvelles techniques et de travailler directement avec les musiciens.

Mes étudiants en musicologie ont pour point commun d'être tous musiciens. Cela s'est avéré essentiel dans la construction des relations humaines qui se sont tissées sur les différents terrains de recherche que j'ai partagés avec eux. Ainsi, dès l'issue du second entretien au domicile de l'harmoniciste Jean Damon, Pascal a naturellement pris sa guitare pour interpréter une pièce de musette avec ce dernier. De même, Bedi est rapidement devenu le bassiste du groupe de musiques latino-américaines *Caleuche* fondé par Luis Yanjari Morales, rencontré au cours de nos enquêtes sur les musiques migrantes de Saint-Étienne. Enfin, quand nous avons quitté l'école maternelle des Frères Chappe après plusieurs semaines de travail, c'est en musique que nous avons dit au revoir aux enfants, Laurène au trombone et Yingying à la cithare *qin*. Outre la qualité relationnelle qu'elle engendre, l'expérience musicale partagée a toujours été cruciale dans le dialogue sur le terrain avec les musiciens et par là-même la compréhension de leurs pratiques.

C'est bien ainsi que je conçois l'enseignement de l'ethnomusicologie au sein d'un département de musicologie : faire l'expérience de l'altérité ; apprendre à écouter les musiciens, à les regarder, à entendre leurs discours ; bousculer et questionner les certitudes, modifier son point de vue.

## 4.2. Écriture collective de la connaissance

Par ailleurs, il me semble important de donner, à l'écrit comme à l'oral, la parole aux étudiants en tant que musicologues et de laisser une trace de leur contribution à la recherche que nous co-construisons avec eux dans notre double tâche d'enseignant-chercheur. En 2017, mes étudiants de troisième année de licence se sont chargés de vérifier et de compléter la documentation afférente à la collection d'instruments de musique du Musée des Civilisations de Saint-Just-Saint-Rambert (42), labellisé Musée de France. Leur travail est à la base de l'exposition permanente dédiée aux instruments et installée au Musée au milieu de l'hiver 2019. Une étudiante de master, dans le cadre de son stage obligatoire, met en place la médiation autour de cette exposition en ce printemps 2019. Dans le cadre du projet « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne », les étudiants de master sont intervenus dans plusieurs tables rondes, lors de journées d'étude ou d'émissions de radio<sup>275</sup>. Ils ont contribué à l'écriture de l'ouvrage du même nom, par les données qu'ils ont collectées et l'analyse qu'ils en ont faites<sup>276</sup>. Ils ont enfin rédigé des billets et monté des portraits sonores mis en ligne sur le site internet du même projet<sup>277</sup>. Dans le cours de méthodologie de master, je les ai amenés à rédiger de courts articles visant à valoriser les fonds du réseau documentaire dédié aux archives sonores en Rhône-Alpes. Certains ont été publiés sur le carnet de recherche Hypothèses du Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes<sup>278</sup>. Je vais à présent revenir sur trois projets d'enseignement de la recherche par la recherche, menés dans le cadre de mon séminaire de master, réunissant des étudiants de master 1 et master 2, rejoints parfois par des doctorants.

---

<sup>275</sup> Par exemple, lors de la journée d'étude *Comment sonnent les villes ? Enquêtes collectives sur les musiques migrantes à Nanterre, Saint-Étienne, Grenoble* en 2015 (actes de la journée :

[http://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Publications/Actes%20et%20comptes-rendus/COMMENT%20SONNENT%20LES%20VILLES\\_30Aout.pdf](http://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Publications/Actes%20et%20comptes-rendus/COMMENT%20SONNENT%20LES%20VILLES_30Aout.pdf)) ou lors des émissions consacrées au projet dans le cadre de notre partenariat avec la radio locale RadioDio : <http://radiodio.axperia.net/podcasts/des-mots-des-sons-sans-cible-aux-archives-municipales-20092015/>

<sup>276</sup> DAMON-GUILLOT Anne et LEFRONT Mélaïne, *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne*, *op. cit.*

<sup>277</sup> <https://www.commentsonnelaville.com/portraits-d-habitants> dernière consultation le 1er mai 2019.

<sup>278</sup> Voir entre autres le texte de Lila Jeunet sur « Le mariage malheureux » : <https://cmtra.hypotheses.org/2416>

### 4.3. Saint-Étienne comme laboratoire : comment sonne la ville ?

Les objectifs de « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Étienne » tels qu'ils ont été définis avec le CMTRA au début du projet étaient triples : produire des connaissances sur les pratiques musicales liées à l'immigration dans la ville de Saint-Étienne ; valoriser la diversité des parcours et des cultures musicales des habitants en favorisant la rencontre ; former des étudiants par une approche pratique et humaine de la réalité musicale de leur ville. Partant du principe que Saint-Étienne était un terrain riche pour une recherche sur les musiques migrantes, il s'agissait d'amener les étudiants à regarder autrement la ville de leurs études, à l'écouter avec d'autres oreilles<sup>279</sup>. Trois promotions de masterants (2014-2017) ont participé au projet.

Nous avons tâtonné ensemble. En petits groupes, nous avons commencé par une approche par quartier, frappant aux portes, tentant de saisir des ambiances sonores qui caractérisent ici ce qui fait qu'on est presque à la campagne, là ce coin de la ville marqué par le bruit de l'autoroute<sup>280</sup>. Les problématiques se sont avérées d'une part trop larges et trop nombreuses dans le temps imparti et dans le cadre du cours universitaire, d'autre part les musiciens rencontrés se caractérisaient par leur mobilité dans la ville, même si nous pouvions identifier des lieux de musique privilégiés – associations communautaires, bars, lieux de culte... – dont l'histoire pouvait être retracée. Nous avons alors resserré notre perspective ; chaque groupe, composé de deux ou trois étudiants, a travaillé dans une relation privilégiée avec un musicien – parfois avec un duo (un couple, un père et sa fille, un père et son fils) – pendant plusieurs semaines. La rencontre à domicile, qui a été notre principal environnement de travail, a eu pour intérêt premier, dans son format intimiste, d'instaurer un dialogue fondé sur la confiance et la proximité. La personne interrogée prend le temps de se raconter, dans un lieu qui lui est familier et rassurant. C'est là qu'on peut entendre les musiques de l'intimité, celles du quotidien. C'est là aussi, à domicile, que sont conservées des archives personnelles : des livres, des photos, des instruments, des partitions, des cahiers. C'est là également que nous pouvons recueillir le témoignage d'autres membres de la famille qui se joignent à l'échange convivial pour commenter, ajouter quelque chose ou contredire la personne interrogée. C'est là enfin, au milieu des souvenirs, que l'émotion souvent naît, au détour

---

<sup>279</sup> Sur les enjeux de la recherche portant sur l'endroit dans lequel on vit (ou on travaille ou étudie) : ARAUJO, Samuel, « Ethnomusicologists researching towns they live in : theoretical and methodological queries for a renewed discipline », Музикологија *Musicology*, 9, 2009, p. 33-50

<sup>280</sup> Ces balades urbaines ont été valorisées en devenant des créations sonores dans le cadre du cours d'ethnomusicologie que je dispensais alors en master « Réalisateur en informatique musicale ».

d'une chanson ou du récit du passé. Rares enfin sont les collectes à domicile qui ne nous ont pas menés vers un événement communautaire, l'invitation à un concert ou à une fête. Finalement, le musicien nous ouvrait les portes de son réseau.

Mes étudiants, musiciens et (ethno)musicologues en herbe, aiment surtout manipuler les instruments, jouer, chanter, écouter et transcrire. C'est de là qu'il fallait alors partir. Nous avons travaillé sur des pièces proposées par les musiciens eux-mêmes, comme je l'ai expliqué plus haut. En réalité, l'aspect pédagogique du projet a accentué avec les musiciens notre position d'élèves. Avec ceux qui étaient particulièrement experts, nous sommes allés bien au-delà de la collecte du récit de vie et avons bénéficié de véritables cours. Avec l'oudiste Fayçal El Mezouar par exemple, nous avons décortiqué le mode (*tba ʿ*) *mūwel* dans lequel est joué la pièce *Mata nastarihou*. C'est ainsi que les étudiants ont pu entrer dans le monde savant de ce musicien formé à l'école arabo-andalouse *El Cordobia* à Tlemcen en Algérie et s'initier au système des modes *tubu ʿ* (cf. publication n° 28).

Les allers-retours entre le terrain et la salle de classe ont alimenté l'analyse des données collectées, leur mise en perspective – puisque les groupes d'étudiants travaillaient sur des esthétiques, des techniques, des systèmes différents – et la réflexion sur les formes que prendrait la valorisation dans les différents lieux de la ville<sup>281</sup>. Les questionnaires que nous avons préparés au préalable comme autant de trames pour se rassurer, les conseils quant aux techniques d'enquête, la formation à la prise de son et d'image, la prise de connaissance de la littérature sur Saint-Étienne... tout fut éprouvé et remis en question au contact du terrain. Les lectures collectives de textes touchant aux problématiques liant musique et migration ainsi que les interventions des conférenciers du séminaire « musiques migrantes » évoqué plus haut prirent enfin, pour les mêmes raisons, une dimension incarnée.

Enfin, le projet fut sensible à l'insertion professionnelle des étudiants puisqu'il permit d'accueillir au CMTRA plusieurs stagiaires, de solliciter des étudiants de musicologie pour des captations et des montages et de travailler avec des étudiants d'Arts Plastiques spécialisés en photographie pour la mise en images.

Un autre projet m'avait déjà permis d'expérimenter les enquêtes collectives avec mes masterants. Lors de mes trois premières années à l'université en tant qu'enseignant-chercheur (2011-2014), nous avons travaillé ensemble sur l'harmonica dans le Forez.

---

<sup>281</sup> Nous avons souhaité travailler en « circuit court » autant que possible. Ainsi, notre livre-disque est diffusé par la structure stéphanoise Inouïe Distribution, union d'artistes et de labels, qui pratique la vente directe de « paniers musicaux ».

#### 4.4. L'harmonica dans le Forez : pratiques discrètes et fonds commun

Rien dans mon parcours préalable de chercheuse spécialisée dans le chant liturgique éthiopien ne m'amenait à travailler sur l'harmonica. C'est sans l'avoir provoqué que je découvris en 2008 quatre harmonicistes dont le jeu virtuose me frappa. Ils étaient venus animer une pause lors d'un colloque sur la mutation du monde rural ligérien depuis les années 1950<sup>282</sup>, auquel j'assistais par intérêt personnel et par amitié pour un certain nombre des organisateurs et participants. Les quatre musiciens, âgés, jouaient avec entrain et passion un répertoire de type musette. Je m'approche d'eux à la fin de leur prestation. Ils sont timides ; ils ont l'air content d'avoir eu un auditoire mais ils ne veulent pas qu'on leur accorde trop d'importance : « c'est rien du tout ! c'est pas grand-chose ! ». Ils m'expliquent qu'ils se sont rencontrés dans le cadre de l'atelier « patois vivant<sup>283</sup> » qui se tient régulièrement dans les locaux du Centre Social de Montbrison (Loire), là même où a lieu le colloque. À la fin de ces veillées en patois<sup>284</sup>, ils sont toujours sollicités pour faire entendre un air d'harmonica. Avant leur participation à l'atelier, ils ne se connaissaient pas et ne jouaient jamais à plusieurs. En dehors de l'atelier, leur pratique est essentiellement individuelle – « on joue comme ça, pour soi ». Ainsi donc, leur musique, qui, suite à ce que je venais d'entendre, avait dû nécessiter des heures d'entraînement, restait confidentielle ? Autre chose attise mon intérêt. Ils ne sont pas là par hasard : le monde rural sur lequel porte le colloque les concerne de près ou de loin, le patois les réunit ; je comprends que l'harmonica aussi fait partie de cette « *koinè* culturelle constitutive de l'identité », les parlers régionaux et le patrimoine musical local renvoyant à « ces divers idiomes contribuant à élaborer une *langue* commune », comme l'écrit Luc Charles-Dominique<sup>285</sup>.

Mais je ne suis pas là par hasard non plus. J'ai des liens familiaux avec la ruralité et le patois foréziens et si l'harmonica m'interpelle, c'est qu'il est l'instrument des pique-nique de mon enfance et des lendemains de mariage.

---

282 Le colloque avait été organisé par le Centre Social de Montbrison (42), dans le cadre du « Printemps de l'Histoire », en avril 2008.

283 Cf. <http://forezhistoire.free.fr/patois-du-forez.html> dernière consultation le 19 mai 2019.

284 Il s'agit des patois du Haut-Forez (franco-provençal).

285 CHARLES-DOMINIQUE Luc, « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français », *Cahiers de musique traditionnelle*, n° 9, 1996, p. 257-288.

En 2009, avec Péroline Barbet (CMTRA), nous entreprenons quelques enquêtes à titre informel. Nous avons en effet constaté la pauvreté de la littérature sur l'harmonica<sup>286</sup>, instrument délaissé par l'ethnomusicologie, du moins pour le cas français<sup>287</sup>. De plus, les musiciens, âgés, sont peu nombreux. Ils jouent, pour la plupart sur harmonica diatonique, un répertoire plutôt ancien – les mélodies qu'ils « repiquent » sur leur instrument datent d'avant les années 1960 – et conservent pour certains la mémoire de sociabilités musicales qui n'ont plus cours. Par ailleurs, nous relevons des constantes tant dans leurs discours que dans leurs répertoires, mais une singularité du jeu en fonction des personnalités musicales. Appelée par d'autres travaux – la préparation du CAPES d'éducation musicale et de chant choral, puis le post-doctorat au Musée du Quai Branly –, je laisse l'harmonica en suspens avant d'en faire le cœur d'un projet pédagogique de 2011 à 2014 quand j'intègre l'université.

#### 4.4.1. Une rencontre intergénérationnelle

L'intérêt du sujet s'ajoute à une relative proximité du terrain et à la disponibilité des musiciens. Il s'ensuit une rencontre intergénérationnelle entre des musiciens de cultures différentes que près de 50 ans séparent : les jeunes musicologues ont une formation classique ou en musiques actuelles tandis que les harmonicistes, qui ne lisent pas la musique, jouent d'oreille un répertoire quasi inconnu des étudiants – des bourrées, du musette, de la variété française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour mener à bien les enquêtes, je m'associe au CMTRA. Péroline Barbet et Yaël Epstein, alors directrice de la structure, encadrent avec moi des groupes d'étudiants, qui se rendent par deux ou trois chez les harmonicistes<sup>288</sup>. Le CMTRA s'engage à publier en ligne la vulgarisation des résultats du travail dont j'assure la synthèse (*cf.* publication n° 36). L'université de Saint-Étienne se mobilise également pour soutenir le projet, à travers le département de musicologie, le CIEREC, le service audiovisuel et l'association des étudiants. Enfin, le centre social de Montbrison nous apporte un soutien logistique.

Parallèlement à la formation à la prise de son et d'images, à la collecte et à l'enquête, les étudiants bénéficient d'un cycle de trois conférences complémentaires, qui nous plongent

---

<sup>286</sup> Je signale toutefois : HERZHAFT David et Gérard, *Le Livre de l'harmonica*, Paris, Fayard, 2008. Et aussi : DETAMMAECKER Daniel, *Cas particulier d'instruments populaires à anches libres : l'harmonica*, mémoire de DEM de musiques traditionnelles non publié, CRR de Limoges, 2011. Nous pouvons aussi compter sur tout un réseau éclairé d'amateurs, comme cette page personnelle en témoigne :

<http://fpnoel.pagesperso-orange.fr/music/harmo/harmo.htm> dernière consultation le 19 mai 2019

<sup>287</sup> L'instrument est beaucoup plus documenté pour son rôle dans le blues. Alan Lomax l'a enregistré plusieurs fois dans l'est des États-Unis à la fin des années 1930 (et pas uniquement dans la musique blues), comme on peut le constater dans les archives Lomax consultables sur le site de la *Library of Congress*.

<sup>288</sup> Nous avons rencontré une douzaine d'harmonicistes.

dans la littérature et le réseau de l'ethnomusicologie de la France. Françoise Etay (CRR Limoges) vient partager ses méthodes d'enquête et d'analyse à partir de ses recherches sur la bourrée et les violoneux du Limousin et des régions limitrophes. André Ricros (Agences des Musiques des Territoires d'Auvergne), à l'occasion de la sortie de son ouvrage sur *Bouscatel ; Le Roman d'un cabretaïre*<sup>289</sup>, replace le musette dans une histoire longue en racontant la vie des cabretaïres d'Auvergne, créateurs des bals musette de Paris. Enfin, Yaël Epstein présente les méthodes de collectages et les modalités de valorisation des patrimoines rhônalpins au sein du CMTRA dont elle est directrice.

Du dépouillement collectif des données, quatre points ont particulièrement retenu notre attention : l'existence en creux de l'harmonica, l'individualité du jeu, la question de l'ergonomie instrumentale et le rapport des musiciens à l'écrit.

#### 4.4.2. « C'est pas grand-chose »

Pour plusieurs de nos musiciens interrogés, leur premier harmonica leur a été offert en cadeau lorsqu'ils étaient enfants. L'instrument est alors considéré comme un jouet. Ce statut particulier marque d'ailleurs l'histoire de l'harmonica dès son invention. En effet, dans les années 1820, son ancêtre l'*aura* ou *mundaeoline*<sup>290</sup>, créé par l'horloger allemand Christian Friedrich Buschmann, rencontre un franc succès en Autriche et en Basse Allemagne auprès des enfants. À New York, Lewis Zwahlen construit des harmonicas « vendus [...] dans les catalogues de ventes par correspondance (1830) au rayon des « curiosités » ou des « jouets »<sup>291</sup> ».

Par ailleurs, l'harmonica est souvent un instrument par défaut : les musiciens auraient préféré jouer de l'accordéon. Pour certains, l'harmonica a été un préalable à l'accordéon, coûteux, qu'ils n'ont pu acquérir qu'à un certain âge. Le choix de l'harmonica fut parfois motivé pour sa neutralité sociale en regard de celle, sulfureuse, de l'accordéon. Jean Chavaren, âgé de plus de 80 ans, raconte que son père, « quelqu'un de sobre », n'a jamais voulu qu'il joue de l'accordéon, lié au bal du dimanche, « à la bringue et à la bagarre », tandis que l'harmonica ne posait pas problème et faisait même « plaisir à la mère<sup>292</sup> ». La discrétion de l'instrument se retrouve aussi dans son histoire clandestine : pendant la Seconde Guerre

---

<sup>289</sup> RICROS André, *Bouscatel ; Le Roman d'un cabretaïre*, Riom, AMTA, 2012.

<sup>290</sup> HERZHAFT D. et G., *Le Livre de l'harmonica*, op. cit., p. 27. Il s'agit d'un « jouet musical avec un corps de métal de quatre pouces de large mais qui permet de jouer 21 notes à condition de souffler et d'aspirer ».

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>292</sup> Enquête menée par Péroline Barbet et moi-même le 27 avril 2009 à Montbrison, au domicile de Jean Chavaren.

Mondiale, c'est l'harmonica, et non l'accordéon, qui animait les bals de Montbrison et des alentours<sup>293</sup>.

L'harmonica apparaît surtout comme un instrument de la solitude. Les quelques prestations publiques de nos harmonicistes sont rarement programmées, rarement attendues. Elles surgissent dans des temps d'attente – le service militaire – ou des réunions conviviales – les vendanges autrefois, les fêtes de famille encore aujourd'hui. Certains musiciens viennent jouer à la maison de retraite ou à la veillée patois, entretenant, comme on l'a vu, des pratiques et références générationnelles qui appartiennent plutôt au passé.

Enfin, l'harmonica ne possède pas de répertoire spécifique. Les joueurs d'harmonica l'assument : ils reprennent – et adaptent – essentiellement des standards d'accordéon<sup>294</sup> et certains excellent dans l'art de faire sonner leur instrument comme un accordéon<sup>295</sup>. Si Jean Chavaren joue le répertoire « des thés dansants et des accordéonistes chevronnés [Jean Ségurel, André Verchuren] », conformément à son expression, d'autres musiciens reprennent plutôt des pièces traditionnelles auvergnates transmises par les groupes folkloriques<sup>296</sup>. Aux polkas, javas et bourrées s'ajoutent également des pièces provenant de la chanson de variété – les chansons de Tino Rossi par exemple. L'harmonica est donc un instrument de la reprise.

#### 4.4.3. Individualité du jeu

Les pièces, pour certaines communes aux musiciens, sont actualisées différemment par ces derniers. Cela dépend de leur rapport à la danse : les danseurs aguerris – maîtrisant la valse, la bourrée, la polka, la java, le paso doble, le tango – proposent un jeu plus rythmé que les autres. Cela dépend aussi de leur rapport à l'Auvergne, les habitants de Montbrison et ses environs étant pour beaucoup issus du monde rural du Haut-Forez, limitrophe avec le Puy-de-Dôme, certains ayant parfois passé une partie de leur vie professionnelle du côté auvergnat ; ainsi, quelques musiciens jouent à la fin de leurs pièces des formules de conclusion caractéristiques. Cela dépend, enfin, de l'assiduité musicale de chacun : si aucun ne sait lire la

---

293 Montbrison est une ville de 20 000 habitants, située sur les coteaux du Forez, dans la Loire. Plusieurs musiciens, parmi les plus âgés, se souviennent des bals clandestins et du rôle qu'y tenait l'harmonica.

<sup>294</sup> Sur l'adaptation d'un répertoire instrumental à un autre, voir : DEHOUX Vincent, « Touche-à-tout », *L'Homme*, n° 171-172, 2004, p. 125-134. Il montre comment à la *sanza* s'adapte la technique instrumentale du xylophone et de la harpe-cithare. Et également, sur le jeu de répertoires vocaux et instrumentaux à plusieurs parties sur un seul tambour-de-bois : DE LANNOY Michel, « Musiques en filigrane : un tambour de bois chez les enfants Fodonon de Côte-d'Ivoire, le *sukorè* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 31, p. 217-232.

<sup>295</sup> Pour un exemple magistral, issu d'Auvergne, voir DESGRUGILLERS Eric, « La Galinette » <https://lafeuilleamta.fr/2012/02/la-galinette> dernière consultation le 19 mai 2019.

<sup>296</sup> Comme le célèbre « Que venez-vous chercher, garçons de la montagne », très populaire dans les Monts du Forez. L'Auvergne est toute proche de cette partie du Forez (le montbrisonnais) et l'a profondément marquée de sa musique.

musique et si tous jouent par imitation, certains musiciens s'entraînent quasi quotidiennement à reprendre des pièces de musette à partir des disques qu'ils possèdent ou à partir d'émissions d'une radio locale qui diffuse ces mêmes pièces.

Tous attestent d'une écoute concentrée qui remonte à leur jeunesse, quand, après le bal où ils étaient restés tout près de l'accordéoniste, ils tentaient de rejouer chez eux sur l'harmonica jusque tard dans la nuit les pièces entendues dans la soirée. Les processus d'adaptation et de variation dépendent des goûts et des aptitudes de chacun mais également de contraintes ergonomiques de l'instrument et de la spécificité de son jeu.

#### 4.4.4. Ergonomie instrumentale

En avril 2014, après nous avoir joué « La marche des anges<sup>297</sup> », l'harmoniciste Noël Marcoux déclare : « elle est facile à jouer car elle fait peu naviguer ». Il voulait dire par cette expression que ce sont essentiellement les cases conjointes de l'instrument qui sont sollicitées et que le musicien n'a pas à trop déplacer ses lèvres.

La problématique de l'ergonomie musicale a été bien travaillée par l'ethnomusicologie dans ces deux dernières décennies. John Baily a montré, à propos de deux luths à cordes pincées d'Afghanistan, le *dutâr* et le *rubâb*, comment certains aspects de la structure mélodique s'adaptent ergonomiquement à la morphologie de l'instrument<sup>298</sup>. L'ergonomie instrumentale est, avec la cognition musicale, au cœur des recherches d'Aurélié Helmlinger sur les *steelbands*<sup>299</sup>. Les recherches menées dans le cadre de la Chaire Geste-Acoustique-Musique (GeAcMus) ont également interrogé le jeu instrumental à travers le geste musical qui dépend notamment de l'ergonomie<sup>300</sup>.

Partant de là, nous décidons avec les étudiants du master « musique et musicologie » de réfléchir à un système de notation qui s'appuie sur la facture même de l'instrument et fasse état de l'alternance sons soufflés/sons aspirés caractéristiques du jeu de l'harmonica. En effet, si on voit les doigts d'un flûtiste qui joue, le jeu de l'harmonica est caché : tout se passe contre les lèvres du musicien. L'entreprise allemande Hohner, fabricante d'harmonicas, publie

---

<sup>297</sup> « La marche des anges » renvoie au célèbre cantique de Noël « Les Anges de nos campagnes ». Dans le film *Un taxi pour Tobrouk*, sorti en 1960, Charles Aznavour en reprend la mélodie en y adaptant de nouvelles paroles. La chanson est ainsi rebaptisée « La marche des anges ». Cette dernière est régulièrement interprétée dans sa version musette pour faire danser. Elle est alors jouée en *paso doble*.

<sup>298</sup> BAILY John, « L'interaction homme-instrument. Vers une conceptualisation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 14, 2001 [En ligne] dernière consultation le 19 mai 2019

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1835>

<sup>299</sup> HELMLINGER, Aurélié, *Pan Jumbie ; Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2012 (coll. « Hommes et musiques »).

<sup>300</sup> MARANDOLA Fabrice ; MIFUNE Marie-France ; VAHABZADEH Farrokh, « Approche interdisciplinaire du geste musicale ; Nouvelles perspectives en ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 30, p. 45-72.

des méthodes contenant des tablatures qui, par un système chiffré renvoient aux cases devant être jouées et par des symboles variés (comme des flèches pointant vers le haut ou vers le bas) indiquent si la note doit être jouée en inhalant ou en expirant<sup>301</sup>. Cherchant quant à nous une manière de transcrire qui parte du casier même de l'harmonica, afin de visualiser les déplacements, nous nous associons aux étudiants du master « Réalisateur en Informatique Musicale » au sein duquel je dispense alors un cours d'ethnomusicologie.

L'un deux, Pierre Cochard<sup>302</sup>, propose une transcription animée qui nous paraît convaincante (cf. publication n° 36). Alors que la musique se déroule, un curseur se déplace simultanément sur la partition classique placée à gauche de l'écran. À droite de l'écran, un schéma représente les 12 trous du casier<sup>303</sup> nécessaires à exécuter la mélodie ; quand la note est soufflée, un rectangle coloré apparaît simultanément vers le haut, en face de la case jouée ; quand la note est aspirée, le rectangle apparaît vers le bas, en face de la case concernée.

Cette transcription, qui ne prend pas en compte le jeu polyphonique du musicien<sup>304</sup>, permet alors de mettre à jour ce qui apparaît comme une constante dans les pièces jouées par nos harmonicistes : la recherche d'un principe d'économie et de confort de jeu. En effet, les musiciens préfèrent l'alternance soufflé/aspiré, moins fatigante que la succession de soufflés ou celle d'aspirés, du moins dans les pièces de tempo modéré, comme c'est le cas ici. Ils préfèrent aussi jouer les cases voisines ou peu éloignées<sup>305</sup>. Ainsi, la pièce apparaît confortable car elle évite tout saut et tout essoufflement. Cela est une des raisons pour lesquelles elle est jouée par tous les harmonicistes rencontrés. Par ailleurs, les alternances préférentielles entre soufflé et aspiré peuvent influencer sur la mélodie et ainsi expliquer les modifications qui surgissent par rapport au modèle. Enfin, les plus virtuoses savent dépasser

---

<sup>301</sup> Cf. p. 33 :

[http://www.sonor.com/fileadmin/hohner\\_group/company\\_hohner\\_france/00\\_website/Catalogue\\_French/Harmonica\\_mini\\_guide\\_FRENCH.pdf](http://www.sonor.com/fileadmin/hohner_group/company_hohner_france/00_website/Catalogue_French/Harmonica_mini_guide_FRENCH.pdf) dernière consultation le 19 mai 2019.

<sup>302</sup> Pierre Cochard, étudiant en Master 2 « Réalisateur en Informatique Musicale » (promotion 2013-2014), a principalement utilisé pour sa programmation le logiciel Max/MSP avec une librairie additionnelle, appelée *Bach* (<http://bachproject.net/>) similaire à OpenMusic ou PWGL permettant le traitement de partition directement sous Max.

<sup>303</sup> Il s'agit d'un harmonica diatonique 48 trous, organisés de la manière suivante : sur chacune des deux faces de l'instrument se trouvent une rangée de 12 trous surmontant une autre rangée de 12 trous. La superposition des deux rangées sur chaque face permet un jeu polyphonique.

<sup>304</sup> Pour faire une seconde voix, il suffit de souffler ou d'aspirer dans plusieurs cases en même temps. Il est difficile toutefois d'évaluer à quel point cette polyphonie est contrôlée, au vu de la proximité très serrée des cases entre elles. Il apparaît très possible que Noël Marcoux ne maîtrise pas exactement la voix qu'il ajoute à la mélodie principale. En effet, de son propre aveu, il est « peut-être plus difficile » de jouer isolément les notes de la mélodie, plutôt que de les jouer en y ajoutant des voix, car il faut dans le premier cas cibler plus précisément les cases dans lesquelles on souhaite souffler.

<sup>305</sup> Cela ne signifie pas que la mélodie jouée soit conjointe. En effet, l'harmonica, adapté pour jouer une musique tonale reposant sur la quinte juste et la tierce majeure et mineure, est accordé selon l'accordage diatonique de Richter qui place côte à côte les notes de l'accord parfait.

ces contraintes et se créent alors un répertoire privilégié qui n'est pas partagé avec le commun des autres joueurs.

#### 4.4.5. Carnets de chansons et listes de blagues

Je l'ai dit, les harmonicistes rencontrés ne lisent pas la musique. Ils consignent pour certains leur répertoire dans des carnets constitués de photocopies de paroles ou de textes recopiés à la main. Pour nous jouer une pièce dont il ne se souvenait pas bien, un harmoniciste est allé chercher son carnet et a joué en ne quittant pas les paroles des yeux, pour « bien jouer l'air ». Curieux phénomène où le texte devient une forme de partition... Les paroles réactualisaient pour le musicien sa référence vocale, lui donnant des indications formelles, prosodiques et mélodiques.

Enfin, d'autres possèdent des listes de chansons qu'ils conservent dans le boîtier même de l'harmonica, « au cas où » on leur demanderait de jouer. Un de nos harmonicistes avait écrit au verso de sa liste de « chansons à jouer »... une liste de blagues, également conservée dans le boîtier de l'harmonica. Airs connus de tous et blagues participent d'une même sociabilité de la fête. L'harmoniciste ne nous paraît plus si discret qu'au début de nos enquêtes... Finalement, n'est-ce vraiment « pas grand-chose » ? Quand nous nous rendons sur la tombe de Fifi Epinat, disparu pendant nos enquêtes, nous sommes émus de voir son épitaphe : c'est une photographie de lui en train de jouer de l'harmonica.

Ce travail collectif sur l'harmonica, pensé avant tout comme un projet pédagogique, a été relativement peu valorisé. Outre dans les quelques pages grand public mises en lignes sur le site du CMTRA, j'ai présenté ces recherches lors d'une restitution devant tous les harmonicistes dans une cave coopérative en 2014, à l'instigation d'un projet d'une étudiante. J'en ai également fait état lors de la journée d'étude du CMTRA *La fabrique des patrimoines musicaux* qui s'est déroulée en 2014 au Rize (69).

Le travail tout récemment engagé sur l'harmonica par l'Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne<sup>306</sup>, dont je me suis rapprochée à la faveur de deux récents mémoires et stages d'étudiants – l'un sur des collectes d'harmonica en Haute-Loire (M1), l'autre sur un violoneux de l'Artense (M2) – ouvre des perspectives de recherche commune sur l'harmonica

---

<sup>306</sup> Voir « Joueurs d'harmonica de Basse et Haute Auvergne » : <https://lafeuilleamta.fr/2019/04/joueurs-dharmonica-de-basse-et-haute-auvergne> dernière consultation le 19 mai 2019, et aussi dans la base inter-régionale du patrimoine oral : « L'harmonica traditionnel en Rhône-Alpes » <http://patrimoine-oral.org/dyn/portal/index.seam?page=alo&aloId=34000&fonds=3&nat=4&cid=574> dernière consultation le 19 mai 2019.

dans le Massif Central. J'en viens à présent au dernier exemple de mon enseignement par projet, en présentant les recherches menées en école maternelle.

## 4.5. Le monde musical des enfants : enquêter à l'école maternelle

Le travail à l'école maternelle n'a concerné pour l'instant qu'une promotion de masterants (2017-2018) au sein du séminaire que j'ai consacré aux enfants musiciens. Étant en Congé pour Recherches ou Conversions Thématiques (CRCT)<sup>307</sup> pendant le premier semestre 2018-2019, je n'ai pu poursuivre ce projet pédagogique lors de la présente année universitaire. J'entends bien le reprendre dès la rentrée 2019 prochaine. Je le considère comme un projet en cours et les résultats que je vais livrer ici sont encore à approfondir. Bien évidemment, ce projet rencontre mes préoccupations actuelles sur l'ethnomusicologie de l'enfance. Il s'en distingue toutefois – et le complète d'une certaine manière – pour plusieurs raisons : l'organisation de l'année universitaire limite le temps que nous pouvons passer sur le terrain et nous ne pouvons pas engager avec les enfants rencontrés une relation de longue durée comme je peux le faire personnellement par ailleurs ; pour des raisons logistiques, juridiques et institutionnelles, nous travaillons uniquement en milieu scolaire, ce qui pose un cadre particulier aux enquêtes.

Tout comme pour les deux séminaires précédemment cités<sup>308</sup>, les étudiants ont bénéficié d'un cycle de conférences et d'une expérience de terrain partagé. Les conférences se sont inscrites dans le cadre du premier séminaire nomade de la Société Française d'Ethnomusicologie que, alors vice-présidente de cette même société savante, j'ai initié et coordonné en 2017 sur le thème des « Enfants musiciens<sup>309</sup> ». Grâce au soutien de la SFE et de mon université, j'ai pu accueillir quatre conférencières apportant des regards diversifiés à partir de terrains variés. Nous avons échangé avec l'anthropologue Ingrid Le Gargasson (Centre de Recherche en Ethnomusicologie, UMR 7186, Université Paris Nanterre) sur la transmission intra-familiale de la musique hindoustanie dans la petite enfance<sup>310</sup>. La psychologue Maya Gratier (Laboratoire Ethologie, Cognition, Développement, EA 3456, Université Paris Nanterre) a présenté son travail sur la notion de musicalité communicative, considérée comme une aptitude sociale fondamentale permettant au bébé de se coordonner à

---

<sup>307</sup> Ce congé m'a été accordé par le Conseil académique de mon université pour le projet : « Enfants musiciens ; Pour une ethnomusicologie de la musique enfantine ».

<sup>308</sup> Celui sur les musiques migrantes et celui sur l'harmonica dans le Forez.

<sup>309</sup> Le programme exhaustif se trouve sur le site de la Société Française d'Ethnomusicologie, ainsi que la captation des événements. J'avais en effet insisté auprès du CA de la SFE pour qu'une captation audiovisuelle, réalisée par les universités partenaires, assure le partage des connaissances.

[http://ethnomusicologie.fr/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=83&Itemid=833](http://ethnomusicologie.fr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=83&Itemid=833)  
dernière consultation le 16 mai 2019.

<sup>310</sup> À l'issue du visionnage collectif du film *Sangeet ka Khel [la musique en jeu]: Sarwar Hussain and his sons* de Nicolas Magriel (SOAS, London University, 2012), issu du projet *Growing into Music*.

ses partenaires de manière expressive, dès les premières semaines de la vie. L'ethnomusicologue Anne-Florence Borneuf (CREM) a parlé du chant sicilien de la *vara*, qui, exécuté pendant la fête du village lors d'une représentation sacrée de l'Annonciation, est réservé aux enfants ; ce chant, perçu comme une cantilène rudimentaire, se révèle pourtant comme un puissant vecteur qui, à l'issue du rite et de la fête, mènera les enfants au seuil de leur tout nouveau statut d'adulte, citoyen et chrétien. Enfin, Julie Lewandowski, doctorante à l'EHESS et à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne<sup>311</sup>, a communiqué sur un orchestre d'enfants du nord-ouest argentin qui tente de conserver son statut de dispositif d'inclusion sociale, malgré l'incertitude de ses conditions d'existence.

En parallèle de nos lectures partagées et des échanges avec les conférencières, mes étudiants et moi-même nous sommes rendus plusieurs fois à l'automne 2017 dans des classes de grande section à l'école maternelle publique des Frères Chappe à Saint-Étienne, dans le cadre d'un partenariat avec l'Académie de Lyon. L'âge des enfants (cinq ans) présentait deux avantages : il n'y aurait pas de problème de langage pour communiquer avec eux et le fait qu'à cinq ans ils n'aient pas commencé d'éducation musicale en institution spécialisée, limitait, de manière relative toutefois, les écarts entre eux et un discours déjà trop formaté. J'ai eu la chance d'avoir à mes côtés pour ces enquêtes collectives Hélène Secheyaye, dont je co-encadre le doctorat<sup>312</sup>, qui a fait preuve de grandes qualités pédagogiques, tant dans la préparation méthodologique que sur le terrain lui-même. La question initiale était : quel est le monde musical de ces enfants de cinq ans<sup>313</sup> ? Partant de là : qu'est-ce que la musique pour eux ? en entendent-ils, en écoutent-ils ? en font-ils, en chantent-ils ? que chantent-ils ? à quels moments, dans quels lieux, avec qui ? intervient-elle dans les jeux ?

Les difficultés de la relation ethnographique se sont posées très concrètement – ce qui donne matière à discuter ensuite en cours ! Mener des enquêtes auprès d'enfants n'est en effet

---

<sup>311</sup> Julie Lewandowski poursuit sa thèse d'anthropologie sous la co-direction de Denis Laborde à l'EHESS et de Béatrice Ramaut-Chevassus à l'université de Saint-Étienne. Je suis quant à moi membre de son comité de thèse.

<sup>312</sup> Hélène Secheyaye, dans le cadre de sa co-tutelle Université Libre de Bruxelles/Université de Saint-Étienne, a passé le premier semestre 2017-2018 à Saint-Étienne et s'est alors investie dans la vie du département de musicologie et du CIEREC, en dehors des préoccupations directement liées à son doctorat (elle mène une thèse sur la musique gnawa en diaspora). De même, une étudiante de Master 2, Camille Vigneron, qui travaillait alors sous ma direction sur la musique des bébés à la faveur d'une convention avec le babylab de Grenoble (Centre d'études grenoblois du nourrisson et du jeune enfant, CNRS UMR 5105) a été très active dans l'animation de ce séminaire.

<sup>313</sup> Nous rejoignons d'une certaine manière la question posée par Trevor Wiggins à propos des enfants de Nandom au Ghana : « Whose songs in their heads ? ». À l'ère de la mondialisation, qu'est-ce qui arrive jusqu'aux oreilles des enfants et qu'en font-ils ? Selon Wiggins, ils ne cesseraient de reconfigurer des éléments aussi divers que ceux issus de la culture populaire de masse, de l'Église, de l'école et du monde traditionnel, dans un plurilinguisme musical assumé. WIGGINS Trevor, « Whose songs in their heads ? », in Campbell P. S. et Wiggins T. (dir.), *The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures*, op. cit., p. 590-608.

pas tâche facile. Lors des entretiens, ils ne se plient pas à la même discipline que celle observée par la plupart des adultes. Ils bougent, ils ne veulent pas parler, ils en ont assez, ils ont soudain besoin d'aller aux toilettes ! Kathleen Corrigan rappelle que sur le plan cognitif, les enfants ont par rapport aux adultes des capacités de concentration limitées dans le temps et des capacités de mémorisation moindres<sup>314</sup>. Tout cela implique d'ajuster constamment ses méthodes de travail. Précisément, « partir des enfants, avec lesquels le bricolage et l'innovation méthodologiques sonnent comme un « impératif catégorique » dans une grande partie de la littérature, en raison, implicitement ou explicitement, de leur supposée « nature » d'enfants, constitue un terrain de réflexion paradigmatique<sup>315</sup> ». Enfin, il y a entre les adultes et les enfants un rapport dominant-dominé, complètement intériorisé par les seconds<sup>316</sup>, qui peut impacter les enquêtes ; les enfants « risquent » en effet de répondre comme ils répondent à un maître ou à une maîtresse, pour bien faire, pour répondre juste ou juste pour répondre. Nous avons alors réfléchi à notre manière de parler, de nous présenter, de nous tenir, afin de créer une relation plus horizontale que celle, souvent verticale, du cadre scolaire.

Nous avons voulu multiplier les situations d'enquête. Outre l'observation en classe, dans la cour et lors des moments interstitiels – le trajet vers la cantine, le retour de la patinoire – particulièrement propices aux chansons inventées, nous avons interrogé les enfants alors qu'ils étaient en classe entière et que la maîtresse était présente. Nous avons travaillé également avec les seules enseignantes pour recueillir leurs observations. Enfin, nous avons discuté avec des petits groupes d'enfants (quatre ou cinq) sans la présence des adultes enseignants, dans une autre salle que la salle de classe. Nous nous sommes aperçus combien il est difficile d'avoir un accès « direct » aux enfants – particulièrement dans le milieu scolaire, où ils sont constamment encadrés par des adultes. La question des « barrières<sup>317</sup> » s'est alors posée de manière saillante. Barrières d'âge, barrières de statut, mais aussi barrières pour échanger avec ce jeune garçon handicapé que l'auxiliaire de vie scolaire avait obligation de

---

<sup>314</sup> CORRIGALL Kathleen A. ; SCHELLENBERG Glenn E., « Music cognition in childhood », in McPherson G. E. (dir.), *The Child as musician, A handbook of musical development*, Oxford, Oxford University Press, 2/2016, p. 93.

<sup>315</sup> Cette réflexion sur la méthode fait l'objet du passionnant séminaire de méthodologie « Les apports de l'anthropologie de l'enfance », dont la dixième édition (« Retour à la méthode. Bilan et perspectives anthropologiques ») s'est déroulée en décembre 2018 à l'université de Liège (Laboratoire d'Anthropologie Sociale et Culturelle (LASC)). La citation est issue de l'appel à communication.

<sup>316</sup> LIGNIER Wilfried ; PAGIS Julie, *L'Enfance de l'ordre ; Comment les enfants perçoivent le monde social*, Paris, Seuil, 2017 (coll. « Liber »). Partant du constat que le monde social est structuré par des différences, des inégalités et des rapports de domination, les deux sociologues, en voulant comprendre comment les perceptions dominantes du monde social se reproduisent au fil des générations, démontrent que la reproduction de ces perceptions joue précisément un rôle central dans la reproduction de l'ordre social lui-même.

<sup>317</sup> Cf. SARCINELLI Alice Sophie, « Réflexions épistémologiques sur l'ethnographie de l'enfance au prisme des rapports d'âge », *AnthropoChildren*, 2015 [En ligne] dernière consultation le 16 mai 2019.  
URL : <https://popups.uliege.be/2034-8517/index.php?id=2241&file=1>

suivre partout où il allait. Cette dernière, qui connaissait bien le petit groupe d'élèves avec lequel nous travaillions et dans lequel était le garçon, a alors complètement orienté l'entretien – « mais si, vous en connaissez, des chansons ! ».

Sans vouloir faire ici une liste des pistes ouvertes par ces enquêtes qui sont, je l'ai dit, à approfondir, j'en retiendrai néanmoins quelques-unes. Les situations individuelles et le rapport à la musique sont bien évidemment différents d'un enfant à l'autre, en particulier dans cette école multiculturelle, à l'image de la ville de Saint-Étienne. Le monde musical des enfants est certes celui de la famille, mais aussi celui de l'école : les chansons apprises en classe, mais aussi celles de l'école apprises à l'école par l'intermédiaire d'autres enfants. Les chansons sont apparues comme autant de repères temporels, mémoriels et identitaires, induisant un rapport collectif à la musique et à son appropriation : « *Au Bessat c'est trop bien*, c'est la chanson de la classe nature » ; « *La souris verte*, c'est la chanson de l'année dernière » ; « non *La chanson des bruits*, c'est pas la nôtre, c'est la chanson de la classe de Marie ». La chorale de la classe fédère le groupe – Ayomide ne parle pas français mais il chante les chansons de la chorale avec les autres –, elle crée une culture commune et un plaisir manifeste d'un savoir partagé.

Les jeux dans la cour insèrent spontanément des chansons, souvent issues des dessins animés, comme les chansons de *La Reine des neiges* qui sont devenues des classiques. La répartition genrée est parfois affirmée : la chanson de *La Reine des neiges*, « c'est pour les filles », alors que « Sur ma route » du chanteur Black M, « c'est pour les garçons ».

Les questions ontologiques ont été de première importance. La question « Qu'est-ce que la musique ? » a passionné les élèves de grande section qui bousculent joyeusement les catégories instituées. Si elle est associée à la danse, la musique est avant tout liée à un support matériel : les instruments, le smartphone de Papa, le lecteur CD de la classe. Thomas Gennen explique que les enfants d'âge scolaire sont capables de généraliser les significations des concepts mais pas de définir ceux-ci de façon abstraite. Les enfants auront ainsi plutôt tendance à énumérer des exemples<sup>318</sup>. En effet, à la question « Qu'est-ce que la musique ? », les enfants ont systématiquement répondu : « C'est, *par exemple*, quand on joue d'un instrument » ou « C'est, *par exemple*, un micro » etc. La capacité de représentation conceptuelle est en cours de maturation.

---

<sup>318</sup> Je me réfère à sa communication « Limites et perspectives méthodologiques de l'anthropologie du développement cognitif de l'enfant : l'apprentissage des représentations conceptuelles symboliques dans les écoles Steiner de Belgique », séminaire « Les apports de l'anthropologie de l'enfance », Université de Liège, décembre 2018. Thomas Gennen est doctorant en anthropologie à l'Université Libre de Bruxelles.

Le monde musical des enfants de la maternelle des Frères Chappe ouvre des questions ethnomusicologiques qui nous occuperont avec intérêt, mes étudiants et moi-même, dans les semestres à venir : elles touchent à l'articulation de l'individuel et du collectif, du cognitif et du culturel, de l'invention et des normes.

## Conclusion : écrire sa musique

Les quatre chapitres développés dans cette synthèse ne correspondent qu'en partie à un déroulement chronologique. En effet, les projets de recherche collectifs, ceux menés à titre individuel et les activités d'enseignement se croisent souvent et des recoupements apparaissent.

Mon intérêt pour le chant liturgique chrétien monodique m'a conduit dans les hauts-plateaux éthiopiens, à Paris, à Istanbul et à Jérusalem. Dans mon travail doctoral sur la musique liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie, mon approche a été essentiellement synchronique et systématique. Cela devait à ma formation en musicologie, à l'enseignement reçu de Nathalie Fernando puis de Simha Arom et à mon intégration dans le laboratoire « Langues, Musiques, Sociétés » (UMR 8099, CNRS-Paris-Descartes). Le monde du *zemā* (le patrimoine liturgique) m'apparaissait non seulement comme extrêmement complexe mais aussi comme tout à fait cohérent. Les chantres m'en parlaient avec une grande certitude, évoluant dans un monde fermé et incontestable, qu'ils jugeaient immuable depuis le VI<sup>e</sup> siècle.

L'ambiance était tout autre à Istanbul comme à Jérusalem et la tension qui régnait dans la communauté arménienne me frappa immédiatement. Aucune certitude chez les chantres, toutes les questions suscitaient une forme de méfiance : le monde n'était pas clos, il était mouvant et incertain. Je suis alors partie de ces conflits, de ces inquiétudes et de ces positionnements identitaires pour aborder la musique liturgique de l'Église apostolique d'Arménie. Parallèlement, j'ai porté un regard historique sur une part de mes corpus et l'étude de l'approche de diverses manifestations sonores m'a particulièrement intéressée : la parole des missionnaires catholiques en Éthiopie bien sûr, mais aussi, plus tard, celle des folkloristes sur le folklore enfantin.

La question des contacts culturels a émergé particulièrement lors de mes recherches sur les écrits des missionnaires partis en Éthiopie à l'époque moderne. Alors que je cherchais des informations sur la musique éthiopienne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, je trouvais surtout des propos en faveur de la musique à même, selon les missionnaires, de catholiciser la population : la musique romaine de l'époque baroque. À défaut de traces tangibles – pas d'enregistrements bien entendu, pas de partitions non plus –, il fallait se confronter à la bataille rhétorique : les sons du bien, les sons du mal, ceux de l'Eden et ceux de l'enfer.

La question de la cohabitation des mondes sonores fut au cœur de mes préoccupations dans l'animation de l'axe de recherche du CIEREC « mémoires urbaines ». Les deux villes observées, Saint-Étienne et Istanbul, le furent sous des angles d'approche différents. Les musiques migrantes constituèrent l'entrée pour comprendre comment « sonne » Saint-Étienne. À travers des portraits d'habitants-musiciens se dessina une histoire sensible de la ville, dans ses trajectoires singulières comme dans ses parcours collectifs. Pour Istanbul, il s'est agi d'évaluer la présence sonore des Arméniens, à partir du cas symptomatique du chant liturgique *alaturka*, vestige d'un temps où le *makam* ottoman circulait entre les répertoires, les cultes et les communautés. Enfin, dépassant mes études de cas particuliers pour prendre de la hauteur, j'engageai une réflexion collective sur l'audibilité de la pluralité, au-delà de la question de la migration et de l'espace urbain.

Le terrain stéphanois fut l'occasion de poursuivre une pratique pédagogique déjà engagée avec un projet antérieur sur l'harmonica dans le Forez et poursuivie à l'école maternelle : former les étudiants à la recherche par la recherche, les investir dans les enquêtes, les collectes et les différentes formes d'écriture. Si l'encadrement individuel des travaux de recherche, au niveau du master comme à celui du doctorat, constitue pour moi la part la plus satisfaisante de mon métier – pour l'émulation qu'elle procure, pour la relation privilégiée qu'elle construit, pour l'échange concentré de savoirs qu'elle apporte –, le travail collectif amène à une réflexion toujours renouvelée tant sur le contenu des recherches que sur les formats de sa restitution qui gagnent d'autant en diversité.

Enfin, le sujet des enfants musiciens constitue l'actualité de ma recherche. Mon premier travail liant enfance et musique concernait les livres-disques de musique du monde à destination du jeune public. Il faisait suite à des réflexions que j'avais élaborées après plusieurs sollicitations émanant du secteur de l'éducation populaire (Ligue de l'Enseignement par exemple) ou de l'enseignement spécialisé (Cefedem). Ces outils de médiation culturelle, les livres-disques, utilisés par les éducateurs ou les professeurs des écoles, n'avaient pas encore été interrogés alors que toutes les classes de maternelle chantent en chœur « Uélé molíba mákási », titre phare du très populaire *Comptines et berceuses du baobab*<sup>319</sup> mais aussi... de *Tintin au Congo*. Comme dans les « randonnées » enfantines, ces disques me firent

---

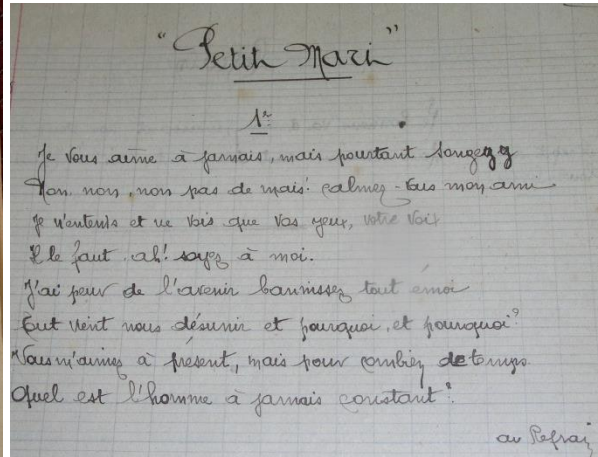
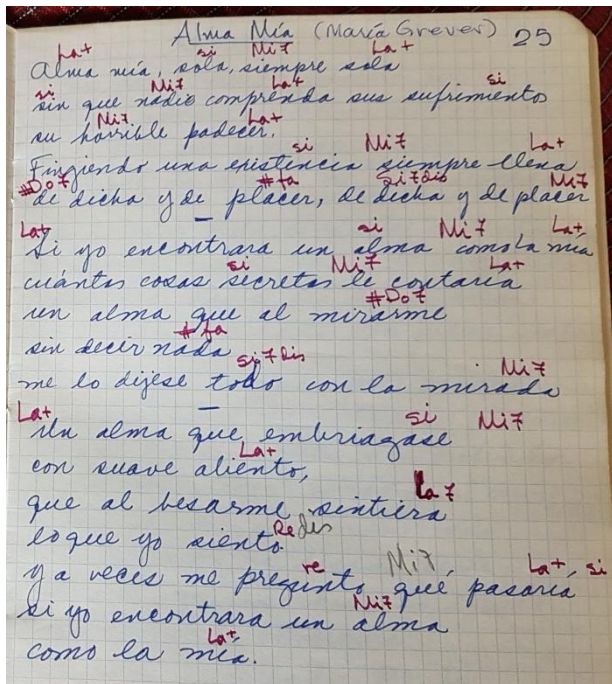
<sup>319</sup> GROSLEZIAT Chantal (collectage), MINDY Paul (réalisation musicale), NOUHEN Élodie (illustrations), *Comptines et berceuses du baobab ; L'Afrique noire en 30 comptines*, Paris, Didier jeunesse, collection Comptines du monde, 2002.

rentrer dans les classes, les classes rencontrer les enfants, les enfants voir et entendre leurs jeux chantés, leurs jeux chantés découvrir le folklore enfantin. Je découvrais en effet une littérature folkloriste peu connue traitant d'un sujet considéré comme mineur et je me plongeais dans quasiment un siècle d'archives. Le manuscrit que je propose met à jour trois fonds quasi inédits : celui de l'enquête-concours de 1931 sur le folklore enfantin initié par le *Manuel général de l'instruction primaire*, celui des ATP recueilli entre 1937 et 1939 par l'intermédiaire du Syndicat des Instituteurs, celui du concours-référendum de la Radiodiffusion Télévision Française sur les comptines initié en 1957 par le poète Philippe Soupault.

Si les musiques enfantines constituent le parent pauvre de l'ethnomusicologie, il convient tout d'abord d'en retracer l'historiographie et les diverses approches épistémologiques avant de pouvoir les aborder avec les méthodes renouvelées de l'anthropologie de l'enfance, parmi d'autres.

Retournons aux sources et terminons par un florilège subjectif de documents, joints ci-après, que j'ai plaisir à présenter : ils sont autant de jalons dans le parcours de recherche que j'ai suivi jusque-là ; ils sont aussi des gages de confiance de la part des musiciens qui me les ont montrés, avec fierté ou gêne. Ces documents n'ont aucun lien géographique entre eux, pas plus que de rapport chronologique, culturel ou thématique. Ils sont de nature et de statut différents. Mon propos n'est pas ici de les analyser mais ils reflètent mon goût du texte – quand il est sublimé, transporté par le chant intense d'une personne aussi bien que celui d'un collectif dans une liturgie. Ils reflètent aussi mon goût de l'écrit, bouclant la boucle avec ma première formation en lettres classiques et mon intérêt pour les « vieux papiers ». Qu'il s'agisse de chant noté (fig. 1 et 2), de cahiers de chansons (fig. 4 et 5), de transcription (fig. 3), ces documents montrent tous une manière de penser la musique, de l'écrire et de la décrire. Enfin, ils disent l'importance que les musiciens qui les ont rédigés donnent à leur pratique et à leur savoir : conserver et transmettre pour les maîtres de chant liturgique (fig. 1 et 2), vaincre la distance en couchant sur papier ses souvenirs d'exil (fig. 4) ou les souvenirs d'un passé de plus en plus lointain (fig. 5), documenter les expressions sonores de ceux qu'on a sous les yeux tous les jours (fig. 3). Dans ces diverses formes de réflexivité qu'ils laissent, j'aime à penser que je m'inscris d'une certaine manière dans la continuité de leur écriture.





Figures 4 et 5 : « Alma Mía » de María Grever (1885-1951), noté par la chanteuse d'origine chilienne Rodela Rubio dès son arrivée à Saint-Étienne les années 1980, cliché de l'auteure (Saint-Étienne, 2017) ; « Petit mari », issu de l'opérette *Le comte de Luxembourg* de Franz Lehár (1909), noté par l'harmoniciste Jean Damon dans les années 1980, cliché d'un étudiant de musicologie (Savigneux (Loire), 2012)