

Pour une anthropologie de la musique

Les limites de l'intuition

Ce qu'est la musique relève apparemment de l'évidence. On le sait par intuition et même les scientifiques les plus exigeants ne semblent pas s'inquiéter de sa définition. Mozart, c'est de la musique bien sûr. Le bruit du TGV, non. Qu'en est-il du « free jazz », de la techno ou du rap ? Dans les journaux et dans la rue, certains n'y voient que du bruit, et les avis commencent à diverger.

Le problème est ancien (on se souvient de Berlioz comparant la musique chinoise à des hurlements de chats). Obsessionnellement attelée à la tâche généreuse de réconcilier tout le monde, la science mit à un certain temps à lui trouver une réponse. La plus communément admise consiste à considérer la musique comme du « son humainement organisé » (Blacking 1995). Mais cette définition n'exclut pas la langue. Elle n'écarte pas non plus les sérinettes du XVIII^e siècle, les cloches des vaches, les klaxons, les sonneries des téléphones portables, les indicatifs radiophoniques, et ni même ce TGV, dont les acousticiens travaillent à aménager les propriétés sonores pour qu'elles satisfassent l'oreille d'un son rassurant, confortable, plaisant enfin. Si le musical se définit de cette façon, il nous faut revoir nos pratiques scientifiques, qui accordent une place dès lors disproportionnée à ses manifestations les plus prestigieuses.

À peine suffisante pour reconnaître notre propre musique, l'intuition l'est encore moins pour aborder et définir celle des autres. Dans une grande partie du monde arabe, peut-on parler de musique dans une situation où le chant est essentiellement un embellissement de la parole, et la musique instrumentale une imitation du chant ? (pour un exemple yéménite, cf. Lambert 1997, pp. 26-29). Dans le Nord du Canada, les « jeux de gorge » sont, pour les Inuit, des jeux, au même titre que les jeux de balle (qui n'ont rien de sonore), mais sans rapports avec les chants des chamanes, qui pour eux sont d'une autre espèce. Les Pygmées Aka de la forêt centrafricaine utilisent des formes complexes de jodel pour communiquer durant la chasse mais n'y voient de la musique que lorsqu'une pulsation régulière sous-tend la polyphonie (disque Chant du monde 1996). En Roumanie, les lamentations funéraires ont beau être versifiées selon un mètre régulier et portées par des courbes mélodiques bien identifiables, on ne les classe pas moins parmi les pleurs (*bocete*), non parmi les chants (*cântece*) (Brăiloiu 1973; Bouët, Lortat-Jacob & Rădulescu 2002).

Face à ce problème, certains chercheurs proposent d'abandonner purement et simplement le

concept de musique ou d'en restreindre l'usage aux traditions où les acteurs eux-mêmes l'emploient (dans la tradition classique occidentale et dans certaines musiques populaires d'Europe, d'Amérique du Nord, de l'aire latino-américaine, pour l'essentiel). D'autres, au contraire, proposent de redéfinir la notion, et de l'aborder comme une forme d'action.

Les faits musicaux ne sont pas des choses

Dans la tradition classique occidentale, il est courant de distinguer les « œuvres » (matérialisées par des partitions écrites) de leurs « interprétations ». Les apprentis musiciens (et les musicologues) étudient les premières comme des objets finis, dûment référencés. Mais lorsqu'on la rapporte à l'ensemble des pratiques musicales observables dans le monde, cette manière de séparer les choses devient un cas particulier. Ce qui se donne à voir est le plus souvent une interaction, en partie sonore, dans un système de vaste échange impliquant les sons bien sûr, mais aussi des objets, d'autres humains, des animaux, des divinités, etc. Dans le Haut-Atlas marocain par exemple, on appelle *ahwash* non seulement une forme musicale exécutée collectivement, mais aussi la fête dans laquelle elle s'inscrit. Il est en fait bien difficile de séparer la musique, comme objet, de la fête, comme processus. Lorsque celle-ci « ne prend pas », on dit communément non pas que l'*ahwash* n'a pas réussi, mais, plus radicalement, qu'il n'a pas eu lieu (Lortat-Jacob 1994). Les tambours résonnèrent pourtant, et l'on chanta, et le magnétophone put même enregistrer tout cela. À la fois cause et reflet de l'échec, la musique n'apparaît pas comme un « objet », posé au milieu de la collectivité, mais comme une forme d'interaction qui l'infuse toute entière. D'autres exemples indiquent qu'à l'échelle du monde, cette façon de voir les choses n'est nullement anecdotique.

Dans la forêt tropicale de Nouvelle-Guinée, les Kaluli chantent leurs émotions (surtout les plus tristes) en imitant le chant de certains oiseaux qui les entourent. Aux yeux des Kaluli, ces derniers reflètent les âmes des morts, en chantant eux aussi leur nostalgie à proximité de certains lieux marquants de la vie collective (près du village, de certains cours d'eau, de certaines clairières, etc.). Dans un écosystème sonore et spirituel aussi étroitement imbriqué, aucun ensemble ne se prête à être isolé comme « de la musique », au sens que le terme recouvre habituellement. S. Feld (1990) propose donc d'abandonner cette notion, et de suivre plutôt la manière dont les Kaluli construisent et ressentent leurs émotions, en s'appuyant sur l'acoustique, la topographie et l'ornithologie vernaculaires.

D'autres anthropologues préfèrent conserver l'usage du concept de musique, en s'appuyant sur l'idée que l'Homme dispose d'une capacité à détacher les sons de leurs causes physiques manifestes. Cette capacité serait à la fois commune et propre à l'espèce humaine. Comme le rappelle R. Scruton

(1997, p. 23) : « pour entendre la musique, il faut être capable d'entendre un ordre qui ne nous informe pas sur le monde physique, qui se tient à l'écart de l'enchaînement habituel des causes et des effets, et qui est irréductible aux réalités qui lui ont donné physiquement naissance » (cf. également Meyer 1974, p. 23). Une telle aptitude est exploitée dans toutes les sociétés humaines, et il est improbable que les animaux la partagent (alors même qu'ils sont eux aussi sensibles aux sons et aux informations qu'ils véhiculent).

Cependant, pour parvenir à une définition anthropologique de la musique, il faut aussi prendre en compte le fait que la musique n'est jamais totalement autonome : comme toute production humaine, elle entretient des liens profonds avec les autres réalités de la vie sociale. S'y incarnent des normes et des valeurs collectives mais aussi (et, surtout), elle est un moyen d'action. Le champ musical se dote ainsi d'une grande extension, qui recouvre toutes les organisations impliquant le sonore et auxquelles les humains attribuent des effets sur d'autres humains, des animaux, des divinités ou l'ordre cosmique.

Un son n'est jamais seul

D'une façon générale, l'anthropologie s'attache à montrer les liens qui unissent les expressions sonores d'un groupe à des événements rituels, à des périodes de l'année, à des occasions festives, à des pas de danse, etc. Présentée ainsi, sa démarche semble fondamentalement distincte de celle des sciences exactes. Loin du foisonnement de déterminants qui caractérise l'objet des ethnomusicologues, l'expérimentation implique au contraire de mesurer et contrôler avec minutie les paramètres sonores et la manière dont les sujets interagissent avec eux. En d'autres termes, les sciences exactes paraissent étudier la musique « hors contexte », tandis que les sciences humaines et sociales la verraient « en contexte ». Mais cette opposition est largement fallacieuse. Comme l'a montré la sociologie des sciences, une expérience de laboratoire est elle aussi saturée de déterminants. Elle met en oeuvre des réseaux complexes d'humains et de machines — appareils de mesure, opérateurs, outils statistiques, locaux, revues, crédits, etc. — qui chacun, pour leur part, participent à la construction du fait de science. Comme le dit joliment Bruno Latour (1996, p.32), « Sous l'épreuve, le contexte et le contenu fusionnent », et ce sans doute autant, ajouterons-nous, dans un laboratoire new-yorkais que dans une fête du Haut-Atlas ou une cérémonie kaluli. Ce que sait, en tout cas, l'anthropologue, c'est que la musique – sa production, son audition et toute opération qui vise à en appréhender la structure – mobilise toujours un ensemble d'humains et souvent aussi d'objets. Postuler une autonomie ontologique du musical est une vue de l'esprit – selon nous étroite – qui est d'autant moins heuristique que l'anthropologie contemporaine aspire à

s'ouvrir à des pratiques nouvelles, centrées sur les techniques de reproduction elles-mêmes facilitées par l'utilisation du son digital. Aisément dupliqué, réutilisable de multiples façons, un même enregistrement peut alors se prêter à un jeu d'expériences esthétiques théoriquement illimité, chacune de ses écoutes offrant un cadre de compréhension renouvelé. La musique techno par exemple, selon Butler (2006) s'écoute aussi bien sur une piste de danse qu'en voiture ou chez soi. La soumettre à une analyse musicologique (avec les méthodes et les concepts que cela suppose) n'est jamais qu'une manière parmi d'autres de l'écouter et de la comprendre. Cette diversification des contextes d'écoute fait écho aux pratiques des DJs eux-mêmes. Le principe du mixage est de donner à écouter conjointement des disques différents, faisant émerger, par une forme de « déterritorialisation » (Deleuze & Guattari 1980), des propriétés musicales nouvelles.

La musique en action

Du fait des interactions complexes où elle intervient, il est souvent difficile de déterminer les effets que la musique aurait en propre. Au Kerala par exemple, les rituels propitiatoires destinés aux divinités serpents combinent des offrandes de nourriture et de musique (textes, chants, musique instrumentale) jouée par des musiciens spécialistes, qui réalisent également à cette occasion des dessins de sol représentant les serpents grâce à du sable coloré. L'efficacité du rituel repose sur l'intime fusion de l'ensemble, dont la musique est un élément essentiel mais qui ne déploie ses effets qu'en lien avec les autres (Guillebaud 2008). Elle ne se prête donc pas à être isolée comme un « stimulus » auquel correspondraient des effets spécifiques. Un tel découpage ne permettrait de comprendre ni pourquoi ni comment les formes sonores varient, et il ne rendrait pas non plus compte du pouvoir dévolu aux rituels où elle intervient. Pour comprendre ces aspects fondamentaux de la musique il est nécessaire de la considérer comme un mode de relation et d'action.

En Transylvanie non plus la musique ne peut être réduite à un simple stimulus: les musiciens professionnels tsiganes de la région savent qu'il est possible de faire pleurer l'assistance, dans un enterrement, avec des mélodies de danse destinées en principe aux occasions festives (comme les mariages). Au chevet d'un mort, l'allégresse et les souvenirs évoqués par une mélodie des jours heureux peuvent provoquer une nostalgie bien plus grande que les airs lents et tristes que l'on associe normalement à ce genre d'événement (Bonini-Baraldi s.p.). Si la même forme musicale provoque des réactions à ce point contrastées, c'est que son efficacité dépend, là encore, autant du réseau où elle apparaît et qui lui donne un sens (ici le mort, ses proches, la communauté villageoise, le souvenir des autres morts...), que de ses caractéristiques structurelles intrinsèques.

Illustrée par des cas particuliers, l'hypothèse se prête donc à être généralisée. Elle pose la

musique non comme un objet que les individus auraient à percevoir et analyser, mais comme une construction active, dotée d'une forme d'efficacité au sein d'un ensemble de relations sociales. Cette orientation est commune à de nombreux travaux menés actuellement par les anthropologues, qui renoncent à chercher des universaux dans les propriétés de la musique elle-même (on aura compris qu'elle se prête mal à un traitement isolé), pour explorer les relations que cet objet, fondamentalement polymorphe et poly-sémantique, entretient avec l'imaginaire et les pratiques sociales des Hommes.

Références citées

- Blacking, J., 1995. *How musical is man?*, Washington: University of Washington Press.
- Bonini-Baraldi, F., 2009 s.p.. « All the joy and pain of the world in a single melody. A Transylvanian case-study on musical meaning and emotion », *Music perception*.
- Bouët, J., Lortat-Jacob, B. & Rădulescu, S., 2002. *Á tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie.*, Nanterre: Société d'ethnologie.
- Brăiloiu, C., 1973. *Problèmes d'ethnomusicologie*, Minkoff Reprint.
- Butler, M.J., 2006. *Unlocking the groove. Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F., 1980. *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*, Paris: Editions de Minuit.
- Feld, S., 1990. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression 2* éd., Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Guillebaud, C., 2008. *Le chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala*, CNRS.
- Lambert, J., 1997. *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Nanterre: Société d'ethnologie.
- Latour, B., 1996. *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris: La découverte.
- Lortat-Jacob, B., 1994. *Musiques en fête*, Nanterre: Société d'ethnologie.
- Meyer, L.B., 1974. *Emotion and meaning in music*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Scruton, R., 1997. *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Stoichita, Victor A., 2008. *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tzigane de*

Roumanie, Nanterre: Société d'ethnologie.