



HAL
open science

Du son à l'expression : matériaux pour une ethnoesthétique musicale

Gervasi Flavia

► **To cite this version:**

Gervasi Flavia. Du son à l'expression : matériaux pour une ethnoesthétique musicale. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours - EHESS, Nov 2009, Paris, France. halshs-00670566

HAL Id: halshs-00670566

<https://shs.hal.science/halshs-00670566>

Submitted on 16 Feb 2012

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.

Du son à l'expression : matériaux pour une ethnoesthétique musicale

Introduction

Musiques rituelles, chants de travail, répertoires de danse constituent des traces esthétiques de l'expérience humaine. Toutefois, les études ethnomusicologiques qui portent sur l'évaluation esthétique de ces pratiques musicales ne s'avèrent pas très nombreuses. La cause d'une telle lacune doit être recherchée dans l'influence indirecte qu'une certaine esthétique de matrice néoplatonicienne et postkantienne a exercé sur les recherches ethnomusicologiques. En particulier, le courant culturaliste inauguré par l'anthropologue de la musique Alan Merriam a tracé une ligne de démarcation assez nette entre la fonctionnalité des musiques de tradition orale et l'esthétique des musiques savantes, décrétant qu'une musique ne relève pas de l'esthétique si elle exerce une fonction. De surcroît, comme l'observe Jean Molino, « la séparation des musiques d'en haut et d'en bas a exclu du champ musical les genres – danse et chanson – dans lesquels la dimension motrice-affective est essentielle et irréductible ; de l'autre s'est progressivement imposée comme modèle l'écoute orientée vers l'analyse formelle des œuvres, les autres modalités apparaissent comme bâtardes et impures »¹. Ces diverses attitudes ethnocentristes et réductionnistes ont négligé les formes artistiques comme la musique, dont la spécificité réside dans l'implication directe des exécutants, et souvent du public même, dans la pratique artistique. Pour utiliser une expression de

¹ Molino J., « Du plaisir à l'esthétique: les multiples formes de l'expérience musicale », in Nattiez J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 1172.

Molino, la musique est foncièrement un *performing* art qui, étant avant tout *activité*², demeure ainsi – sous l’influence des attitudes spéculatives que nous venons de présenter – ontologiquement étranger à la quête esthétique.

L’expérience de terrain nous montre que les pratiques musicales traditionnelles impliquent l’être humain dans toute sa complexité d’être biologique, culturel et émotionnel. Or, cette complexité ne devrait pas être la cause de l’exclusion de ces pratiques du domaine esthétique, mais plutôt la raison de leur intégration. Leroi-Gourhan relève en fait que « les références de la sensibilité esthétique, chez l’homme, prennent leurs sources dans la sensibilité viscérale et musculaire profonde, dans la sensibilité dermique, dans les sens olfacto-gustatifs, auditif et visuel, enfin dans l’image intellectuelle, reflet symbolique de l’ensemble des tissus de sensibilité »³. Ce constat nous incite ainsi à réviser et à rétablir les rapports entre esthétique et musiques extra-occidentales en ouvrant une réflexion dont le but ne serait pas simplement de donner aux répertoires musicaux de tradition orale une place parmi les objets d’attention esthétique, mais de remettre en discussion l’angle d’observation et la méthode d’observation elle-même face à l’expérience musicale.

Tout d’abord, nous essaierons de prendre la mesure de deux attitudes qui catalysent la réflexion esthétique : la recherche du « beau » et l’évaluation du jugement de goût, afin de récupérer une dimension anthropologique du « ressenti » musical, dans la complexité de ses articulations esthétiques. Ainsi, l’observation de l’expérience prendra en compte tout geste symbolique et expressif : du choix, par exemple, du registre vocal, à la façon d’accompagner une mélodie à travers les mouvements du corps.

² *Ibid.*, p. 1171.

³ Leroi-Gourhan A., *Le geste et la parole. I La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 82-3.

Dans cette vision, un timbre, un son grave, une voix poussée dans les aigus sont eux-mêmes porteurs d'un discours esthétique : à l'ethnomusicologue ou au chercheur d'observer le fait musical pour en dégager les composants qui sont eux-mêmes chargés esthétiquement. Par exemple, l'expérience du chant étudié auprès des chanteurs-paysans du Salento, terrain privilégié de notre recherche ethnoesthétique, se présente comme une façon d'occuper l'espace qui les entoure. La voix, dominant et organisant cet espace, devient pour les travailleurs-chanteurs l'expression de leur être au monde *hic et nunc*. Alors, si le choix d'un timbre ou d'un registre, qui pour les chanteurs du Salento est souvent un registre très aigu, répond à des critères d'identification au sein de la communauté, ce choix musical se révèle de même un expédient expressif capable de contrôler l'ampleur des espaces de travail, en la circonscrivant à travers la voix chantée. Cette voix résonne dans les champs de blé ou de tabac – cultures caractéristiques de l'agriculture du Salento – comme un index autour duquel se concentre l'écoute. En effet, la constitution phonologique, tout comme l'articulation de l'émission vocale, véhiculent une dimension émotive qui se fait expression par le biais de l'organisation formelle. De cette façon, le chant fait tourner l'espace tout autour de la voix-signal. Les structures musicales, organisées en pratiques codifiées, contiennent donc des indices esthétiques précis, qui ne vont pourtant pas toucher directement la dimension de la « beauté » au sens néoplatonicien ou postkantien. Le chant des Salentini s'inscrit donc dans une expérience esthétique car il agit sur le plan à la fois affectif et expressif de l'être humain. En d'autres termes, il en appelle à la sensibilité esthétique que Leroi-Gourhan veut fonder, comme on l'a remarqué plus haut, sur la perception biologique et intellectuelle.

En bref, nous venons, à l'aune de ces premières réflexions, de repenser l'esthétique sur la base de présupposés théoriques qui, plutôt que se concentrer uniquement sur la recherche du beau et des jugements qui s'y réfèrent verbalement, vont repérer les traces d'une intention esthétique dans l'organisation interne des pratiques musicales, pour en dévoiler le sens humain et social. Il va de soi que, dans cette vision, la problématique axiologique perd sa place dominante en faveur d'une esthétique conçue en tant qu'expérience expressive complexe. Au sein de cette conception, le fait musical déclenche une chaîne sémantique dont la recherche du «sens» affectif et expressif constitue le véritable intérêt. Ainsi, tout comportement musical qui est individuellement et socialement doté d'une valeur sémantique devient l'objet d'une compréhension en termes esthétiques. Par compréhension, nous entendons ici une notion pragmatique et pénétrante d'observation, capable de porter à la surface les connexions du réseau expressif scellées derrière l'articulation des propriétés immanentes de l'objet.

Cependant, le produit matériel - l'artefact - ou immatériel - la pratique musicale - ne constituent que la trace d'une expérience plus complexe. Repartons de cette trace : l'organisation structurelle sous laquelle elle se manifeste n'est que le résultat d'une intention expressive, explicitée ou non, conscientisée ou non, qui se fait « objet » par le biais d'une *praxis*, d'un savoir-faire. Or, l'acte de *poiesis* musical, chargé d'une intention expressive, rend décelable cette intention à travers l'observation des choix des composants structurels qui caractérisent l'objet d'attention. En d'autres termes, la pratique musicale relève de l'esthétique car elle est porteuse d'intentions expressives que le savoir-faire du musicien, de l'interprète ou du chanteur lui a conféré.

Dans ce sens, l'expérience esthétique se révèle complexe : le plan des composantes structurelles et le plan poïétique se croisent et se mêlent. Par ailleurs, une expérience esthétique porte, par définition, sur un troisième plan, celui de la perception sensible. Alors, à la trace conçue comme matérialisation d'un acte de création défini expressivement, s'ajoute la perception. La dimension de l'esthétique se présente ainsi comme une confluence de plusieurs plans qui se mêlent dans une combinaison complexe. En d'autres termes, nous sommes ici face aux trois axes des niveaux immanents, poïétique, esthésique, sur lesquels s'organise la tripartition sémiologique de Molino et Nattiez⁴.

Or, en ce qui concerne en particulier le niveau esthésique, nous voulons préparer le terrain pour une étude de la perception qui ne se concentre pas exclusivement sur la formulation du jugement de goût. La quête esthésique doit porter sur le jugement conçu en tant que conséquence d'une expérience esthétique, mais non en tant que composante nécessaire. La verbalisation de l'expérience d'appréciation n'est qu'une socialisation de l'expérience elle-même. D'ailleurs, l'ἁισθησιμότητα⁵ – forme verbale contenue dans le mot « esthétique » qui indique la perception par le sens – se réalise bien avant la formulation du jugement de goût. C'est pourquoi l'étude de l'expérience de perception ne saurait se résoudre avec l'évaluation axiologique. Par contre, la perception et l'appréciation deviennent tangibles dans la réussite d'un rituel thérapeutique, dans l'appel des ancêtres, dans l'injonction à la danse, dans la prière au divin, etc. Tout ce qui concerne la bonne réussite des intentions expressives du créateur de musique lors de la perception de cette musique

⁴ Cf. Molino J., « Fait musical et sémiologie de la musique » in *Musique en jeu*, n. 17, 1975, p.37-62 et Nattiez J.-J., *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.

⁵ Dans l'ouvrage *Méditations philosophiques* (1735), Baumgarten définit l'esthétique comme « la science du mode de connaissance et d'exposition sensible ». Dans l'étymologie du mot « esthétique » nous trouvons la racine grecque *aisthêsis* qui indique la sensation et le verbe *αἰσθησιμότητα* qui renvoi à la perception par le sens.

rejoint en définitive le domaine de l'esthétique, bien avant la formulation d'un jugement verbal.

Si nous concevons l'esthétique dans cette perspective, il va de soi que les musiques de tradition orale peuvent devenir objets de recherche privilégiés, tout en évitant le réductionnisme tiré d'une certaine vision purement fonctionnaliste, qui nie que ces musiques puissent être porteuses d'une intention à la fois fonctionnelle et esthétique. En définitive, nous nous libérons ainsi du risque de poursuivre une conception univoque de l'expérience esthétique pour nous ouvrir, comme le suggère Jean Molino, à son hétérogénéité⁶.

Approches réductionnistes aux études esthétiques

La recherche d'une catégorisation de la « beauté » musicale bâtie sur les critères issus de la philosophie occidentale, a conditionné les études ethnomusicologiques et d'anthropologie musicale, comme le montre l'expérience d'Alan Merriam, premier partisan d'une théorie esthétique auprès des sociétés dites primitives⁷. Dans le domaine ethnologique, Monique Jeudy-Ballini observe une

⁶ Molino J., « Du plaisir à l'esthétique: les multiples formes de l'expérience musicale » in Nattiez J.-J. (dir.), *L'unité de la musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 1154-1196.

⁷ Dans un chapitre contenu in *The Anthropology of Music* et consacré à l'esthétique des musiques des cultures dites primitives, Alan Merriam a isolé ce qu'il appelait les facteurs constitutifs de l'esthétique dans la pensée philosophique occidentale, et les a appliqués à des sociétés différentes de la nôtre, les Basongye de la province du Kasai dans le Congo belge et les Indiens Flathead du Montana. Ces deux populations ont constitué son champ d'étude et c'est avec les discours sur la musique des Basongye et des Flathead qu'il a confronté les critères d'appréciation qui viennent de la tradition cultivée. Il constate qu'il n'existe aucune action qui soit esthétique en soi, par conséquent c'est celui qui a créé l'objet ou celui qui l'observe qui assigne à l'action ou à l'objet une qualité esthétique. À partir de ce présupposé, il trace une grille d'évaluation qui contient six facteurs de validation. Le premier considère la distance psychique comme le signe d'une capacité de s'éloigner de l'objet musical pour en

attitude semblable : « à l'inverse de certaines notions dont l'usage ne semble guère problématique, la référence à la beauté à propos des sociétés non occidentales est de celles qu'on suspecte aussitôt d'ethnocentrisme »⁸.

Revenons pour l'instant aux enquêtes de Merriam, dont la dimension ethnocentrique a dominé l'approche des recherches en ethnoesthétique musicale. Il nous informe que les Basongye, population de la province du Kasai dans le Congo belge, utilisent trois différents concepts pour parler de la beauté. Ils se servent du mot « bibuwa » qui correspond au concept de « bien », mais par rapport aux objets ; du mot « biya », qui indique par contre le « bien » en référence à l'être humain. Le troisième, « Kutaala » est, en revanche, un terme plutôt rare et difficile à traduire, qui, même s'il se réfère à l'eau des fleuves, est le plus proche de notre notion de beauté. De toute façon, le seul de ces mots applicable à la musique est le « bibuwa », mais, étant donné son sens, il ne coïncide guère avec une appréciation esthétique. Dans le cas des Flathead, les Indiens du Montana, trois termes peuvent nous suggérer une ressemblance avec notre vocabulaire esthétique. Toutefois, pour Merriam le lien entre ce vocabulaire et la musique n'est pas démontrable. Par ailleurs, ce qui devrait être « beau » pour ces cultures est « bien » donc ce qui est « bien » pour les Basongye et les Flathead, n'est pas le « beau » au sens philosophique que Merriam recherche. Ainsi, l'absence d'un vocabulaire, et d'un mot qui désigne de façon catégorique la beauté d'une musique, confirme pour l'ethnomusicologue américain qu'il faut nier l'hypothèse d'une ethno-esthétique musicale.

donner un jugement ou pour l'analyser en tant que musique absolue. Le deuxième apprécie l'action de manipulation de la forme pour le plaisir de la forme elle-même. Le troisième juge la capacité de la musique à produire des émotions. Le quatrième s'intéresse ensuite à l'attribution d'un jugement de beauté et au processus ou au produit artistique. Le cinquième envisage l'intention de créer un produit esthétique et, pour finir, le sixième estime la présence dans la culture étudiée d'une philosophie esthétique.

⁸ Judy-Ballini M., « Dédommager le désir », in *Terrain*, n. 32, 1999, p. 9.

L'expérience de terrain que nous avons menée au Salento nous a montré qu'une enquête d'ethnoesthétique musicale, si elle reste simplement circonscrite à la recherche d'un mot indiquant la beauté, pourrait nous conduire à un questionnement inadéquat par rapport à la véritable complexité des plans – immanent, poïétique et esthétique – qui caractérise l'expérience esthétique. Par exemple, nous avons découvert que dans la langue autochtone, appelée *grico*⁹, les anciens chanteurs avec lesquels nous travaillons distinguent le mot *kali* du mot *orria* pour apprécier une voix, clarifiant que le mot *kali* atteint à la justesse, tandis que le mot *orria* touche à la « beauté » du chant. Par ailleurs, ils nous informent qu'une voix qu'ils apprécient est qualifiée d'*orria*. Cependant, lorsqu'ils s'expriment en parlant le dialecte du Salento ou l'italien, ils définissent la même voix comme *buona* [bonne]. En définitive, les chanteurs sont capables de s'exprimer utilisant une langue allophone, le *grico*, un dialecte local et l'italien. Pourtant, lorsqu'ils utilisent le *grico* ils distinguent un mot pour apprécier la justesse d'une voix et un mot pour en apprécier la beauté. Lorsqu'ils s'expriment en dialecte ou en italien cette distinction s'annule. Devrions-nous, tout comme Merriam, conclure à une absence d'esthétique face à l'impossibilité de faire coïncider leur vocabulaire de la beauté avec le nôtre ? Ou plutôt s'interroger sur la raison du clivage entre les deux concepts – *orria* et *kali* – dans l'appréciation de la voix salentine ?

L'expérience de recherche de Jeudy-Ballini peut nous venir en aide. Elle observe : « tandis qu'on admet sans discuter qu'un Mélanésien fasse état de la fertilité d'un jardin, on ne concède qu'avec prudence qu'il puisse le trouver « beau ».

⁹ Le dialecte appelé *grico* est une langue néo-grecque parlée dans 9 communes du territoire du Salento. Selon le linguiste Gerhard Rohlfs, les origines de la langue, aussi dénommée *grecanica*, remontent à l'époque de la colonisation de l'Italie du Sud par les Grecs. Le *grico* serait une variante dorique du grec ancien qui a évolué de façon indépendante par rapport à la *koinè* hellénique dont découle le grec moderne. Les habitants des 9 communes du territoire appelé *greçia* parlaient couramment cette langue, dans des situations familiales, jusqu'aux années 1970 environ.

Pourtant, et pour continuer sur cet exemple, on ne saurait interroger la pertinence d'une notion (beauté) sans interroger la pertinence de l'autre (fertilité), la recherche de l'effet esthétique constituant en l'occurrence une dimension fondamentale de l'activité horticole dans cette partie du monde »¹⁰. De même, on ne saurait s'interroger sur la pertinence des mots *orria* et *kali* auprès des chanteurs du Salento sans évaluer la pertinence de la puissance de leur voix. Il faudrait donc mettre en relation l'usage des mots avec la pratique vocale. La quête esthétique va alors bien au-delà du constat d'existence ou non, dans une langue, d'un mot pour indiquer la beauté. Cette fausse approche de l'expérience esthétique des cultures extra-occidentales nous rappelle les discussions, imprégnées d'ethnocentrisme, sur la pertinence de considérer comme « musique » une pratique extra-occidentale ne possédant pas un qualificatif traduisible dans les langues occidentales. En somme, l'histoire de l'ethnomusicologie aurait dû nous enseigner qu'un simple mot – musique ou beauté – ne peut suffire à déclarer l'existence d'un domaine à étudier. L'intention esthétique est contenue dans la pratique musicale avant que cette intention soit formalisée en discours. Toute verbalisation concerne la socialisation de l'expérience esthétique, mais n'en décrète pas l'existence au sein d'une culture.

De surcroît, l'esthétique est beaucoup plus qu'une théorie de l'art, en dépit de la correspondance habituelle entre les deux domaines qui caractérisent les traités philosophiques. Pour le philosophe français Jean-Marie Schaeffer, l'affirmation d'une esthétique ainsi conçue remonte à un moment précis de l'histoire de la discipline, coïncidant avec la nécessité, pour la philosophie, de s'appuyer sur l'esthétique, afin de consolider sa propre légitimation dans la perspective d'une philosophie comme

¹⁰ *Ibid.*, p. 9

théorie systématique de la connaissance. Pour clarifier le concept, essayons d'expliquer la fonction attribuée à l'œuvre d'art, objet esthétique par définition, dans la philosophie du XIX^e siècle. Cet objet y représente le point de contact entre le monde sensible et l'univers du concept philosophique. Schaeffer affirme *a fortiori* que la naissance de l'esthétique philosophique répond à la volonté de complétude de la philosophie, où s'inscrivent l'utopie kantienne et schillérienne – qui voient dans l'esthétique la conciliation entre l'individualité subjective et l'universalité transcendante de l'humanité. « La dimension esthétique » – pour le dire à travers les mots du philosophe – « s'y résorbe dans la mise en œuvre d'une activité extatique, accessible uniquement à l'art »¹¹. Pourtant, une doctrine esthétique qui fonctionne comme une religion, c'est-à-dire dont le but est de rassurer l'homme quant à la plénitude de l'être, se fonde sur un paradoxe. En effet, une discipline ainsi conçue contient deux forces qui s'opposent ontologiquement : une condition réellement vécue - l'individualité subjective – et un état contemplatif universellement partagé dans la plénitude de l'être – l'universalité transcendante de l'humanité – qui est supposé échapper à l'expérience vécue. Pour Schaeffer, cette attitude a eu comme résultat « qu'au lieu d'essayer de comprendre un ensemble de faits empiriques qui relèvent d'une façon particulière de se rapporter au monde – la relation esthétique -, on s'est borné à des réinterprétations en boucle d'une des formes de discours qui commentent cette relation, et plus précisément de la forme qui l'a instrumentalisée afin qu'elle serve ses propres buts doctrinaires »¹².

Toutefois, il constate qu'au cours des dernières années, en opposition avec la tradition philosophique, ce sont les questions purement esthétiques, et non les problématiques liées à la philosophie de l'art, qui forment le véritable objet des

¹¹ Schaeffer J.-M., *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2000, p. 3.

¹² *Ibid.*, p. 6.

spéculations récentes. Dans les réflexions esthétiques qui s'engendrent dans les années quatre-vingt-dix, les deux domaines, esthétique et philosophie de l'art, bien qu'étroitement liés, s'adonnent à des questionnements différents. Cette attitude envers l'objet esthétique, adoptée tout au long de la dernière décennie, constitue donc un virage considérable par rapport aux procédés de la discipline philosophique, depuis sa naissance au XVIII^e siècle. Notamment, la théorie de l'art romantique, négligeant la quête épistémique, a dogmatiquement imposé, pour le philosophe français, une hiérarchie des arts qui correspond à un idéal esthétique fondé sur la nostalgie d'un paradis perdu et sur l'espoir d'une renaissance à venir, sans en considérer la finalité cognitive. Schaeffer lui oppose alors une esthétique qu'il définit comme naturalisée. Il voit ainsi dans l'intégration des préceptes issus des sciences le parcours souhaitable pour une esthétique renouvelée.

En raison de la nature foncièrement biologique de l'homme, les sciences nous obligent à redéfinir certaines questions au cœur de la philosophie, telles que l'éthique, la théorie du sujet et de la connaissance. L'être humain, en fait, au-delà de sa nature transcendante, est doté d'une histoire et d'une généalogie. L'homme se définit sur la base de ses attitudes et de ses structures mentales, de règles sociales, et chacun de ces éléments se fonde sur une filiation biologique qui rapproche l'être humain des autres organismes vivants. La philosophie a souvent été tentée d'évacuer les connaissances empiriques issues des autres domaines d'étude, mettant en acte une dichotomie entre corps et esprit, nature et culture, empirisme et transcendant. La philosophie de l'esprit, telle qu'adoptée par Schaeffer face aux questions de conscience, de connaissance, d'éthique ou d'esthétique, a intégré une vision de l'être humain comme être biologique avant qu'il ne soit sujet social et culturel.

La raison pour laquelle nous reprenons ici certaines réflexions théoriques de Jean-Marie Schaeffer provient de son mérite quant à la remise en cause du statut de la discipline esthétique. Il a établi des ponts entre l'esthétique et la philosophie de l'art, entre le plan analytique d'étude de l'expérience esthétique et le plan critique du discours sur la production artistique. Et, après avoir affranchi la discipline d'une attitude dogmatique et doctrinale, il l'a refondée sur un nouveau présupposé ontologique : l'esthétique est une expérience grâce à laquelle l'être humain prend connaissance du monde environnant. À quelles possibilités spéculatives se prête alors la conception schaefferienne de l'esthétique ? Quels horizons de réflexion et d'analyse inaugure-t-elle ? Il serait peut-être trop généreux de lui attribuer le titre de précurseur d'une vision culturellement et « étic-ment » universelle de l'esthétique, toutefois il représente parmi les philosophes l'un des promoteurs de la relativisation de l'« artistique » par rapport au discours esthétique. D'ailleurs, l'expérience artistique n'est pour Schaeffer qu'une des expériences esthétiques possibles, mais pas la seule. Sa proposition théorique s'ouvre ainsi à l'universalité.

Au cours de l'histoire de la pensée philosophique, la superposition entre esthétique et Art a évacué toute possibilité de considérer les pratiques musicales extra-occidentales comme des expressions esthétiques. Or, l'angle d'observation adopté par Jean-Marie Schaeffer nous invite au moins à une réflexion sur les conséquences apportées par son changement de perspective. Il contribue à tirer un trait sur le réductionnisme stérile qui réside encore au sein d'une certaine anthropologie, de même que, selon Schaeffer, d'une certaine philosophie, mue par la recherche d'un terme définissant la beauté, ou pire, d'un appareil catégoriel qui puisse décréter l'existence ou l'absence d'une forme quelconque d'esthétique auprès des cultures étudiées. En revanche, la théorie esthétique de Schaeffer s'ouvre à une

conception transculturelle du fait esthétique, récupérant une vision naturaliste de la pensée philosophique ancrée dans les préceptes philosophiques de David Hume.

Le philosophe français fait coexister dans l'étude esthétique une composante « biologique » et une composante « culturelle ». Il soutient l'hypothèse que la conduite esthétique, dans sa nature avant tout « biologique », est un trait universel de la conduite humaine, qui s'épanouit à la multiplicité de formes envisagées auprès des cultures à la suite d'un apprentissage, celui-ci étant par contre « culturel ». Toute conduite esthétique, alors, qu'elle s'adresse à un tableau, à un spectacle naturel ou à un événement de la vie quotidienne, s'inscrit pour Schaeffer dans la typologie d'une expérience esthétique. Cette révélation offre un soutien épistémologique valable aux philosophes et surtout aux anthropologues impliqués dans des études pionnières sur les expériences esthétiques des « autres ». Schaeffer lui-même, après un survol des recherches conduites à ce sujet, constate que trop peu a malheureusement été réalisé dans cette direction. Il serait souhaitable, à son avis, de procéder à une collecte systématique de témoignages montrant que ce qu'il appelle « relation esthétique » existe effectivement dans d'autres cultures de même que dans la nôtre, avant la naissance de l'esthétique en tant que discipline philosophique. Alors, selon cette nouvelle approche, la question n'est guère de montrer l'existence des catégorisations autochtones concernant la beauté de l'objet, mais d'étudier un comportement esthétique que la théorie schaefferienne suppose être universel.

Même le discours qui porte sur le jugement sort de la réflexion schaefferienne complètement révisé. Il y introduit une relativisation par rapport à l'expérience esthétique tout en examinant sa place au sein de la conduite esthétique, son propre statut et son statut dans l'évaluation des œuvres d'art.

Étant donnée la conception schaefferienne d'une relation esthétique comme un processus cognitif avant tout, dans cette vision le jugement de goût n'est qu'une conséquence de l'expérience esthétique et non une composante structurelle. La possibilité d'une conduite esthétique, même en absence de tout acte de jugement évaluatif, le démontre. Par contre, la place excessive accordée au plan axiologique dans la doctrine esthétique est la conséquence de l'identification automatique, présentée plus haut, que l'on réserve dans le domaine philosophique, à la sphère esthétique et au domaine des œuvres d'art. Si un jugement n'existe jamais avant l'acte verbal de communication portant sur l'expérience esthétique, le contraire ne peut toutefois pas être affirmé car celle-ci subsiste même en l'absence de communication évaluative. En définitive, en tant qu'acte externe, le jugement ne représente ni le constituant, ni davantage la finalité de la relation esthétique.

En dépit de la valeur que nous accordons à la pensée de Schaeffer, nous ne prenons sa vision de l'esthétique, détachée des contraintes et des réductionnismes doctrinaux d'une théorie de l'art et du beau, que comme point de départ à développer à partir d'autres présupposés théoriques. Nous allons nous appuyer principalement sur l'universalité de la conduite esthétique. Toutefois nous évoluerons dans un espace spéculatif, où la compréhension de l'attitude esthétique est conçue comme expérience humaine complexe, dans laquelle se mêlent les plans de l'intention émotive/expressive de l'action poïétique – visible dans la structure sensible de la trace – et le plan de la perception.

Il est évident que notre visée nous conduit là où il ne s'est pas lancé. En premier lieu, ses justifications biologiques d'une attention esthétique, remontant à la théorie cognitive de la reconnaissance des visages des congénères et du signal

sexuel¹³, écartent, dans leurs développements culturels, tout caractère constructeur de la forme symbolique. Par conséquent, si l'ancrage biologique représente une explication fiable à l'hypothèse de l'universalité de l'expérience esthétique, les implications sémantiques et émotives, individuelles comme sociales ne trouvent pas de place dans son appareil théorique. En deuxième lieu, la conduite esthétique dans la vision de Schaeffer est pensée foncièrement en tant que relation par rapport à l'objet. En d'autres termes, en tant qu'expérience relationnelle, elle constitue une modalité cognitive grâce à laquelle l'être humain prend connaissance du monde environnant. Ainsi, la dimension esthétique ne découle pas d'une propriété ontologique des objets, mais de l'action mentale que les objets mêmes engendrent. Comme il l'a ponctuellement expliqué dans un article publié en 2004 dans la revue *L'homme*, la relation qu'un sujet entretient avec un objet reproduit exactement le rapport que Jean Bazin avait envisagé entre un sujet et un objet rituel : cet objet constitue une entité avec laquelle le sujet crée une interaction¹⁴. Il n'existe donc pas d'objet spécifique dont les propriétés intrinsèques feraient de lui un objet esthétique. En somme, comme l'avait déjà remarqué son maître Gérard Genette dans *L'œuvre de l'art* [1997], ce n'est pas l'objet qui rend esthétique une relation, mais c'est la relation qui rend esthétique l'objet¹⁵.

Tout compte fait, cette vision empiriste nous semble trop déséquilibrée du côté relationnel pour constituer une référence théorique fiable, vu que plusieurs composants constitutifs de l'expérience esthétique restent négligés ou pénalisés par le

¹³ Comme le dit le Schaeffer, « cette attraction esthétique universelle possède peut-être une double source : d'un côté, les mécanismes d'imprégnation visuelle génétiquement activés durant la première enfance ; de l'autre côté, la fonction de signal sexuel des visages de congénères de l'autre sexe. Les mécanismes d'imprégnation visuelle seraient ainsi les précurseurs de l'activation de l'attention, la fonction de signal sexuel livrant quant à elle la source énergétique de l'investissement affectif provoquant l'appréciation ». *Ibid.*, p. 41.

¹⁴ Schaeffer J.-M., « Objets esthétiques ? » in *L'Homme*, n. 170, 2004, p. 25-46.

¹⁵ Genette G. *L'œuvre de l'art, II. La relation esthétique*, Le Seuil, Paris, 1997.

caractère dominant de la théorie de la relation. Bref, la complexité des plans se réduit dans l'esthétique schaefferienne à une relation sujet/objet où l'objet ne représente qu'un effet de cette relation et où le psychologisme surclasse l'objet dont la structure est dépourvue de son autonomie.

Par contre, les points les plus fiables dans la spéculation du philosophe français restent, d'une part, la relativisation – aussi bien du domaine artistique que du jugement de goût par rapport à la quête esthétique – et de l'autre l'universalisation de l'attitude esthétique sur la base d'un ancrage biologique. Nous saluons ainsi le défi qu'il a lancé aux anthropologues de procéder à une collecte systématique des comportements relevant de l'esthétique. Toutefois, notre intention ethnomusicologique nous entraîne plus loin, jusqu'à l'analyse des articulations internes aux plans croisés de l'expérience esthétique, porteurs d'une sémantique et d'une émotivité scellées derrière la pratique musicale.

Paradoxalement, dans un terrain de recherche qui privilégie les sociétés simples et principalement sans écriture - comme les derniers exemples vivants d'une sous-culture paysanne européenne - il serait probablement plus fructueux de se consacrer à une étude vouée à l'analyse esthétique-expressive de la pratique musicale et pas simplement à la « beauté » ou au jugement de goût. La recherche auprès des cultures primitives ou simples pourrait permettre de comprendre la complexité de l'expérience esthétique humaine, en montrant au chercheur une dynamique expressive « autre ».

L'ethnomusicologie, l'esthétique et le préjugé fonctionnaliste

L'ethnomusicologie ne dispose que depuis peu d'outils heuristiques permettant d'affranchir la quête esthétique, parmi les cultures primitives et traditionnelles, d'un tabou méthodologique auquel la plupart des ethnomusicologues culturalistes l'avait soumise. Cependant, si dans le domaine des arts plastiques, des travaux où l'on s'interroge de façon systématique sur la notion d'ethnoesthétique ont vu le jour, il n'existe à l'heure actuelle aucun ouvrage ethnomusicologique consacré aux musiques de tradition orale qui aille dans cette perspective.

En général, le mécanisme conceptuel – qui, jusqu'à une époque récente, a totalement influencé l'évaluation de l'art et de la musique des cultures dites primitives – obéissait à un cercle vicieux selon lequel les sociétés archaïques n'ont pas d'art, ni d'esthétique puisqu'elles n'ont pas la même conception de l'art que les occidentaux. Ceux-ci ont fondé leur conception sur la spéculation philosophique, en décrétant que la « distance » que l'art prend par rapport au monde habituel représente la propriété essentielle de l'expérience esthétique. En d'autres termes, le « beau » est une expérience « absolue » et intellectuelle, et les cultures qui ne partagent pas la même conduite spéculative n'ont pas d'esthétique.

Pour commencer à doter les études anthropologiques et ethnomusicologiques d'une réflexion esthétique, il faut être persuadé qu'une telle attitude est tout à fait inacceptable. D'ailleurs le philosophe, tout comme l'esthète, fournit des définitions générales, en évaluant les autres expériences artistiques et musicales sur la base de la coïncidence de ces expériences avec un modèle conceptuel élaboré au sein de la culture occidentale. Selon cette perspective, les musiques et les objets artistiques traditionnels sont produits uniquement parce qu'ils occupent une fonction relative à

d'autres aspects de la vie sociale. Pour Jean Molino, cette conduite a entravé la démarche des études ethnologiques en termes esthétiques, mais elle a aussi empêché la compréhension de notre propre histoire de l'art et de l'esthétique. Denise Dutton, dans un article paru en 2000, montre comment l'art européen a été pendant tout son développement un art religieux ou un art social, dont l'interprétation selon les critères d'une beauté absolue n'engendrera qu'une conception partielle¹⁶.

Le discours esthétique en général semble donc être assujéti à une logique stérile et univoque qui réduit les expériences à l'unité, au simple et à l'homogène : si l'art est fonctionnel, si un objet ou une musique sont fonctionnels, ils ne peuvent pas avoir de valeur esthétique. Par contre, une œuvre d'art perçue et interprétée dans l'absolu – et donc prête à être exposée et admirée dans les musées – est toujours détachée de tout composant fonctionnel. Mais, devant un pluralisme qui – comme l'avait très lucidement prévu Leonard Meyer en 1967 déjà – domine la pensée et la réalité du XXI^e siècle, les temps semblent désormais mûrs pour se débarrasser des spéculations qui ont répondu – avec les concepts de l'essentialisme déterministe – aux questions esthétiques des cultures primitives et traditionnelles. Une nouvelle piste de recherche doit ainsi se fonder, comme le propose Molino, sur la conscience de l'hétérogénéité¹⁷.

Au cours des années soixante, la parution de l'ouvrage *The Anthropology of Music* d'Alan Merriam représente un virage pour les études ethnomusicologiques. Cette parution ouvre une réflexion systématique à propos du statut de la discipline – caractérisée par la difficulté de concilier ontologiquement et méthodologiquement sa

¹⁶ Dutton D., « But they don't have our concept of art », in Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press, 2000, pp. 217-38.

¹⁷ Molino J., 2007.

double nature *humanities* et *social* – et de la relation entre la musique et son contexte social. D'ailleurs, Merriam est l'auteur d'une conception « culturelle » de la musique, selon laquelle les sons prennent forme sur la base de ce que la culture, qui produit cette musique, considère comme « musical ». La musique est composée par des hommes, pour les hommes, donc il s'agit d'un comportement social puisqu'il se fonde sur une interaction d'individus. Pour cette raison, l'ethnomusicologue américain est convaincu que pour la compréhension de la musique, aucune étude qui privilégie l'approche analytique ne peut vraiment expliquer la globalité du phénomène musical. C'est pourquoi il propose d'utiliser ce qu'il appelle la *folk evaluation* comme test de validation d'une spéculation basée sur les critères analytiques et descriptifs. En substance, l'anthropologie de la musique fondée par Merriam se pose alors la question des évaluations, des commentaires et des opinions que les sujets étudiés fournissent en parlant de leur propre musique. Et à l'intérieur d'un ouvrage-charnière dans l'histoire de la discipline comme *The Anthropology of Music*, l'évaluation esthétique occupe incontestablement une place éminente. Merriam y consacre en effet un chapitre.

Le principe sur lequel l'ethnomusicologue américain fonde la méthode pour une étude esthétique en ethnomusicologie est clair dès l'entame du chapitre. Il s'inscrit d'emblée dans la tradition philosophique occidentale d'où il cherche à tirer les concepts généraux qui servent à définir l'esthétique et à établir si, dans une perspective trans-culturelle, il existe d'autres sociétés qui partagent les mêmes concepts que les occidentaux.

Si une telle coïncidence s'avérait possible, alors Merriam serait persuadé d'avoir contribué à la recherche des universaux en termes de « beau musical ». En revanche, une réponse négative prouverait qu'il n'y a pas d'homogénéité dans la

conduite humaine et que l'enquête devrait plutôt s'adresser aux traits qui distinguent les sociétés entre elles. Mais si nous prétendons expliquer l'esthétique des cultures de tradition orale en y appliquant nos critères d'appréciation pour en évaluer les niveaux de compatibilité, ne renonçons-nous pas de façon définitive à la compréhension des expériences musicales des autres cultures ? Le processus méthodologique énoncé par Merriam suit en définitive le même principe que celui utilisé par les ethnologues pour étudier les systèmes de classification des primitifs. Dans la plupart des cas, ils isolent une grille abstraite et l'appliquent à l'ensemble des phénomènes à étudier, sans considérer que le schéma conceptuel obtenu est le résultat du raisonnement classificatoire linnéen. Quelle garantie heuristique peuvent nous fournir ces méthodologies d'enquête pour la compréhension des autres systèmes de pensée ? Par ailleurs, dans les prémisses de *The Anthropology of Music*, l'auteur avait établi des principes méthodologiques de toute autre nature, en soulignant par exemple l'importance de la *folk evaluation* comme critère de validation d'une hypothèse et en consacrant de même un chapitre à l'attitude verbale des natifs. Merriam démontre ainsi qu'il croit fortement que la compréhension des concepts sur la musique et autour de la musique, élaborés par les cultures étudiées, représente le passe-partout pour une connaissance véritable des autres musiques. Il croit également que les jugements exprimés à propos de l'interprétation établissent l'existence d'un style musical. Pour quelle raison alors, lorsqu'on parle d'esthétique, Merriam contredit-il son cadre théorique et déplace l'axe d'évaluation du système référentiel des natifs à celui des savants ? Il est évident que l'ethnomusicologue accomplit de cette façon une erreur méthodologique qui biaisera ses évaluations sur l'esthétique musicale non-occidentale. Mais de façon plus générale, un certain déterminisme méthodologique et un réductionnisme fonctionnaliste résolu ont corroboré une attitude erronée qui a

empêché de comprendre les expériences esthétiques en tant qu'expériences biologiques, cognitives, affectives, verbales, éthiques et ludiques, bref hétérogènes et surtout chargée sémantiquement.

En 1972, par exemple, l'anthropologue culturaliste Danielsson écrivait : « l'art, pour les Polynésiens, n'était jamais un but en soi, un art pour l'art. C'est d'ailleurs là un caractère commun à tous les arts dits primitifs, dont la fonction essentielle est religieuse ou décorative »¹⁸.

Cependant nous pensons que de nos jours, l'ethnomusicologie peut disposer d'un savoir cumulatif. Alors, si dans les années soixante, certaines spéculations étaient secondaires face à l'urgence de découvrir et préserver des musiques en voie de disparition, et de sauvegarder et protéger les musiques des « Autres » du mépris des Occidentaux, de nos jours la plus haute conscience que nous avons de l'objet et de la méthode ethnomusicologique nous oblige à reconsidérer les nombreuses sphères de l'« ethno-musical » avec plus de profondeur. Pour cette raison, nous partageons avec Molino l'enthousiasme que, dans un article paru en 1984, il a réservé à l'ouvrage de Steven Feld, *Sound and Sentiment* [1982]. Il s'agit sans doute de l'ouvrage qui a marqué la frontière entre l'« avant » et l'« après » de l'ethnomusicologie moderne et ce n'est pas un hasard si Molino commence son propos en affirmant qu' : « [...] après ce livre, il n'est plus possible de comprendre la musique et la poésie des civilisations traditionnelles comme on les comprenait auparavant »¹⁹.

Nous essaierons alors d'éclairer la raison pour laquelle on considère *Sound and Sentiment* comme un ouvrage novateur du point de vue de la réflexion ethnomusicologique, mais surtout pourquoi l'approche méthodologique et les

¹⁸ Danielsson, « La Polynésie » in J. Poirier (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade. Ethnologie régionale I' : Afrique, Océanie*, J. Poirier, Paris, Gallimard, 1972, p. 1304.

¹⁹ Molino J., « Vers une nouvelle anthropologie de l'art et de la musique. À propos d'un ouvrage de Steven Feld, 'Sound and Sentiment' », in *Canadian University Music Review- Revue de musique des Universités canadiennes*, 5, 1984, p. 269.

réflexions théoriques de son contenu nous aident à mieux comprendre comment étudier l'esthétique musicale des « Autres ».

Pour débiter notre explication, la pensée de Molino sera une fois encore notre référence : « [...] grâce à Feld sont mises en évidence la variabilité synchronique et l'hétérogénéité des structures cognitives dans une culture ; il fonde et annonce le développement d'une dialectologie cognitive dont le but serait de décrire la diversité des stratégies cognitives d'une même culture, aussi 'primitive' soit-elle. »²⁰. Voilà le premier élément de nouveauté de la théorie élaborée par l'ethnomusicologue américain en se référant aux systèmes des classifications des oiseaux chez les Kaluli, population vivant dans la Province des Hauts Plateaux méridionaux de Papouie en Nouvelle-Guinée.

Il soutient que les Kaluli classent les oiseaux à partir de deux ordres taxinomiques fondés sur des critères totalement distincts. Ils peuvent par conséquent avoir plusieurs classifications indépendantes d'un même domaine culturel. Par la suite, Feld s'éloigne complètement du système rigide imposé par la *cognitive anthropology* classique : il découvre que, si l'on applique ici les critères des classifications dites « objectives », on ne considère qu'un aspect du monde conceptuel des Kaluli, puisqu'une « face cachée » complète la signification du système. Il s'agit du réseau complexe des stratégies symboliques, qui ont été éludées lorsqu'on a commencé à étudier le système cognitif en renonçant à y appliquer nos propres conceptions du monde.

Même si, avec ce discours, il nous semble être très loin de l'objet de notre attention, les passages conceptuels élaborés par Feld à propos des classifications des Kaluli contiennent des éléments théoriques d'application plus large. Évidemment, le

²⁰ *Ibid.*, p. 281.

principe vaut avant tout pour les Kaluli, mais sa dynamique d'approche est générale et peut s'appliquer à n'importe quel aspect de l'expérience cognitive et expressive. En d'autres termes, nous sommes ainsi invités à considérer qu'en dehors du système de pensée occidental, il y a des gens qui ont une conscience précise de ce qu'ils pensent. Les organisations internes de toute expérience doivent donc être envisagées selon les conceptions mêmes de la culture que l'on étudie. Cette culture peut souvent cacher – contrairement à ce que l'on affirme dans l'anthropologie cognitive classique – l'existence d'un réseau cognitif complexe et non univoque de stratégies symboliques. La tâche de l'ethnomusicologue est, en définitive, de découvrir et révéler le système conceptuel de la culture étudiée.

Si au sein du courant culturaliste, les anthropologues affirmaient de façon incontestable qu'avant le rationalisme moderne et la division du travail n'existaient ni une conception de l'art, ni une conscience artistique, le témoignage des Kaluli nous permet de modifier cette croyance et d'inaugurer une nouvelle ère des études ethnomusicologiques. C'est Feld qui nous fait découvrir que les Kaluli pensent leur musique et que leur musique les fait penser. Pour comprendre donc leur musique, il est nécessaire de la plonger dans le système cognitif qui lui donne son sens originel.

Or, comme le dit très justement Molino, la raison pour laquelle, avant les études de Feld, personne ne s'était rendu compte de l'existence des théories autochtones de la musique, est liée au fait que les ethnomusicologues ne pensaient pas pouvoir en trouver une, donc ils ne la cherchaient pas. Pouvons-nous affirmer que la seule raison pour laquelle ils n'ont jamais trouvé une pensée ethnoesthétique réside dans le fait qu'ils n'étaient pas prêts à en trouver une ?

D'ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné, lorsque Merriam ouvre son chapitre consacré à l'esthétique, il déclare vouloir étudier le beau dans les cultures

non occidentales en y appliquant les critères philosophiques des occidentaux. Il est évident que sur la base de cette approche analytique l'ethnomusicologue renonce définitivement à étudier l'esthétique musicale ou à formuler une méthodologie d'enquête adéquate et valable pour fonder une théorie ethnoesthétique des musiques de tradition orale.

Finalement, après *Sound and Sentiment*, nous disposons d'outils méthodologiques nécessaires pour repenser l'expérience musicale des cultures primitives et traditionnelles sur des fondements plus authentiques. De ce fait, Feld affirme que les œuvres artistiques sont des réalités composées et complexes et, de cette façon, il dépasse la vision réductionniste et l'approche structuraliste qui limite une œuvre à une multiplication indéfinie d'une même configuration. Il nous propose aussi un parcours pour analyser et comprendre les autres. Et pour conclure, l'ethnomusicologue américain nous suggère d'explorer de façon systématique un domaine négligé et sous-estimé auparavant, c'est-à-dire le métalangage grâce auquel une culture pense sa musique.

En définitive, ses découvertes représentent une sorte de révolution copernicienne dans l'histoire des études ethnomusicologiques, qui touche toutes les sphères de l'expérience musicale. Pourquoi alors ne pas y ajouter l'esthétique ? Sur cette « révolution copernicienne », Feld a fondé une méthode générale pour analyser la musique des Kaluli, à partir du langage symbolique que ces derniers utilisent pour la concevoir. Nous sommes convaincus que pour former une étude systématique de l'esthétique musicale en ethnomusicologie, il faut parcourir le même chemin : partir du métalangage à travers lequel les cultures traditionnelles racontent une pratique

musicale. Pour en construire finalement une compréhension, cette étude métalinguistique va ensuite dialoguer avec les plans multiples de l'expérience esthétique, dont les différents niveaux d'analyse concourent à nous dévoiler la signification de l'expérience elle-même.