



**HAL**  
open science

## L'Ethnomusicologie sert-elle encore à quelque chose ?

Denis Laborde

► **To cite this version:**

Denis Laborde. L'Ethnomusicologie sert-elle encore à quelque chose?. Hyacinthe Ravet; Emmanuel Brandl; Cécile Prévost-Thomas. 25 ans de Sociologie de la Musique en France., 2, L'Harmattan, pp.197-208, 2012, Pratiques, oeuvres, interdisciplinarité, 978-2-296-99685-4. halshs-00771001

**HAL Id: halshs-00771001**

**<https://shs.hal.science/halshs-00771001>**

Submitted on 12 Aug 2020

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

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

## L'Ethnomusicologie sert-elle encore à quelque chose ?

Denis Laborde, in  
25 ANS DE SOCIOLOGIE DE LA MUSIQUE EN FRANCE (TOME 2)  
Pratiques, oeuvres, interdisciplinarité  
Dir. Emmanuel Brandl, Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet. Paris, L'Harmattan, 2012

Si l'on admet qu'en France la sociologie de la musique a vingt-cinq ans, alors l'ethnomusicologie est de loin son aînée : elle a deux fois son âge. Mais cinquante ans, pour une discipline scientifique, c'est très peu. Au regard de l'ethnomusicologie, en effet, la sociologie et l'ethnologie – ces disciplines sous le parrainage encombrant desquelles l'ethnomusicologie a tenté de grandir – font figure de patriarches. Quant à la musicologie, dont l'ethnomusicologie aura tenté de s'émanciper, elle est l'ancêtre tutélaire, inamovible. C'est donc d'une jeune discipline scientifique qu'il va être ici question, de ses efforts désespérés pour se doter d'un domaine d'études qui lui appartienne en propre et de l'échec des tentatives qui ont été menées en son nom pour installer durablement, dans le paysage contemporain de la production du savoir scientifique, des montages organisationnels et des arrangements institutionnels dans lesquels elle puisse se reconnaître pleinement et reconnaître ce désir de connaissance et de reconnaissance, ce désir que Jean-Louis Fabiani, exégète de Saint-Augustin, désigne du nom de « *libido sciendi* » (Fabiani, 2006 : 11) et qui pousse l'homme à appréhender la vérité avec sa seule raison,.

Les réflexions que je présente dans ce chapitre ne visent pas à dénoncer quelque crise de l'ethnomusicologie. D'une part, je ne pense pas que l'ethnomusicologie ait perdu son objet, pas plus que l'ethnologie aurait perdu le sien sous les effets de la mondialisation culturelle, militaire et marchande. Le changement est la marche du monde. D'autre part, et d'une façon plus conjoncturelle, le fait que quatre numéros thématiques aient été consacrés à la musique par la revue *L'Homme* dans la période 2001-2006 constitue à soi seul un événement considérable eu égard au statut ancillaire des études consacrées à la musique dans le champ de l'anthropologie. Cette effervescence pourrait témoigner de la vitalité de cette (jeune) discipline que de prestigieuses revues institutionnelles savent accueillir. Pas de « crise de l'ethnomusicologie », donc. On pourrait même ajouter qu'une telle crise est impossible, pour la bonne raison que « l'état de crise » est la condition même de l'existence institutionnelle de l'ethnomusicologie. Pour l'ethnomusicologie, la crise, c'est le quotidien. Depuis que le syntagme ethno-musicologie a été fondé, par le Néerlandais Jaap Kunst en 1950, rappelons-le, puis adopté, sans trait d'union cette fois, par la société américaine d'ethnomusicologie en 1956, « l'état de crise » est son mode d'être.

Rien de spécifique, donc, de ce point de vue. Mon interrogation portera plutôt sur l'utilité de cette discipline. Et ce sera une manière d'interroger par défaut la segmentation des études qui ont en commun de porter sur la musique. Je conduis ici cette analyse avec pour boîte à outil l'article que Gérard Lenclud a consacré en 2006 à « l'anthropologie et sa discipline », et en gardant sans cesse présente à l'esprit cette idée cardinale d'une disjonction entre savoir et discipline : les concepts de savoir et de discipline ne renvoient pas, en effet, au même ordre de réalité (Lenclud, 2006).

Ce chapitre est organisé en trois jalons. Les deux premiers sont consacrés à la façon dont la discipline « ethnomusicologie » a cherché à se constituer un domaine spécifique en prenant ses distances d'avec les sciences sociales d'une part (premier jalon) puis avec la musicologie d'autre part (deuxième jalon) en courant le risque de développer un mode de connaissance qui l'isole des autres disciplines scientifiques. Je rassemble ces deux approches sous l'intitulé « approche d'aval » car elles ont en commun de considérer la musique comme un fait donné qu'il suffit de constater. Le troisième jalon suggèrera au contraire que « les idées reçues sont des idées apprises » (Alain Testart, 1991) et que s'ils sont ontologiquement subjectifs, les faits de musique sont épistémologiquement objectifs. Ils peuvent donc faire l'objet d'une démarche de connaissance à condition que l'on accepte de desserrer l'emprise des modèles nomologiques. Cette posture dessine une démarche d'amont qui considère, dans une perspective foucauldienne, que c'est l'action des hommes qui fait être ce qui est, et non l'inverse. Mais alors, qu'est-ce que la musique ?

## **Ethnomusicologie et sciences sociales**

C'était en 1977, dans le numéro 28 de la revue *Musique en jeu*, Bernard Lortat-Jacob et Jean-Jacques Nattiez avaient réuni un ensemble de contributions sur le thème de l'ethnomusicologie. Dans l'introduction de ce numéro – qui reste une référence cardinale sur ce thème –, ils évoquaient la posture janusienne de l'ethnomusicologue qui œuvre dans le cadre d'une « discipline de synthèse, disaient-ils, dont les éléments sont plus ou moins bien soudés » (Lortat-Jacob, Nattiez, 1977 : 2). De là, une position institutionnelle instable, arc-boutée entre ethnologie et musicologie, qui porte cette interrogation pourtant capitale : comment les autres font-ils « de la musique » ?

Le débat n'était pas nouveau. Un an plus tôt, lors de l'*Annual Meeting of the College Music Society* (Washington, 1976), Frederic Lieberman, de l'Université de Washington, avait

ouvertement posé la question aux congressistes réunis pour l'occasion : *Should Ethnomusicology be abolished?* Il connaissait, à vrai dire, la réponse : « Oui, bien sûr ». Puisque l'ethnomusicologie est une musicologie des musiques de tradition orale, rien ne justifie de la séparer de la musicologie : elle est une province de la musicologie.

Mais les tenants de l'ethnomusicologie ne se satisfaisaient pas de cette position ancillaire. Ils argumentaient : l'ethnomusicologie est porteuse d'une contribution distinctive aux savoirs sur l'homme. Elle est, certes, « de l'ethnologie ». Elle est, certes, « de la musicologie ». Mais elle se démarque et de l'une et de l'autre. Tel est le message que fait passer George List dans un article destiné à occuper une place cardinale dans les justifications disciplinaires et que la revue de référence *Ethnomusicology* publie dans son numéro de janvier 1979, un article que List veut définitif : « *Ethnomusicology : a discipline defined* » (List, 1979).

Faut-il alors s'étonner de ce que ces postulats se retrouvent dans les critères définitoires de nos dictionnaires et de nos encyclopédies ? Ouvrons l'article que le *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie* coordonné par Pierre Bonte et Michel Izard consacre, en 1991, au mot *Ethnomusicologie*, entre Ethnogénèse et Ethnopsychiatrie. Sous la plume de Simha Arom, nous y lisons qu'au sens large, « l'ethnomusicologie analyse le phénomène musical dans toutes les cultures, à l'exception de la musique savante occidentale » et que la cohérence, que tout ethnomusicologue s'efforce de débusquer dans ce monde de la musique, « se manifeste sous deux aspects complémentaires – extrinsèques et intrinsèques – ordonnés sur deux niveaux : le plus général, social et culturel, est défini par la fonction (telle musique est associée à telle circonstance) et par les représentations que les utilisateurs s'en font » (Arom, 1991 : 250), mais cette cohérence du « morceau de musique » est à rechercher aussi à un second niveau : au niveau de « la structure de l'objet lui-même, c'est-à-dire [de] la musique en tant que système formel » (*idem*).

Nous retrouvons dans la définition de Simha Arom, cette « discipline de synthèse » dont parlaient Bernard Lortat-Jacob et Jean-Jacques Nattiez plus haut, cette discipline mal installée entre l'*ethno* et le *musico* de son étymologie, qui s'occupe du social tout en voulant se distinguer des sciences sociales, et qui s'occupe des énoncés musicaux tout en voulant se distinguer de la musicologie : en gardant l'ambition de proposer une *logie* spécifique. Examinons ces deux efforts de démarcation identitaire.

L'effort le plus obstiné pour travailler à une démarcation de l'ethnomusicologie (ou du folklore musical) d'avec les sciences sociales, et notamment d'avec la sociologie, est

indiscutablement celui qu'entreprend Constantin Brailoiu dans cette « Esquisse d'une méthode de folklore musical » qu'il publie en novembre 1931 dans la *Revue de musicologie* et qui ouvre le recueil édité en 1973 par Gilbert Rouget (Brailoiu, 1973). C'est un article canonique, considéré comme fondateur d'une ethnomusicologie européenne, et dans lequel Brailoiu s'efforce d'entériner le *distingo* entre musicologie et sociologie. Nous voyons celui qui fonda les Archives Internationales de Musique Populaire (Genève, 1944) déployer des efforts considérables pour éviter de prendre en considération la musique comme activité. Pour Brailoiu, la musique n'est pas à considérer sous l'angle de l'activité qui fait sa condition d'existence : seul importe le résultat de cette activité, garantie de l'arrimage de l'ethnomusicologie à la musicologie dans la perspective d'une musicologie comparée. C'est à ce prix que les études musicales seront préservées d'un risque de résorption dans la sociologie. Examinons maintenant le second danger qui menacerait l'ethnomusicologie : le risque de résorption dans la musicologie.

## **Ethnomusicologie et Musicologie**

La plupart des musiques dont s'occupent les ethnomusicologues sont des musiques de tradition orale. Dès lors, la démarche de connaissance qui s'y trouve déployée porte sur la collecte et l'analyse des énoncés (Cheyronnaud, 2002). Cette démarche de connaissance dessine ainsi le lieu d'une spécificité et instaure une singularité : une caractéristique de l'objet vient spécifier l'originalité d'un projet scientifique et garantir la démarcation entre ethnomusicologie et musicologie : « C'est la primauté de l'oralité qui établit la démarcation entre ethnomusicologie ou anthropologie musicale, et musicale, nous dit Simha Arom dans l'article *Ethnomusicologie* du *Dictionnaire*. A cette dernière reviendrait tout ce qui concerne l'étude des musiques savantes occidentales, dont la consignation graphique présente un caractère *prescriptif*. A la musicologie comparative et à ses héritières, les musiques « exotiques » et/ou populaires et les transcriptions à visée *descriptive* » (Arom, 1992 : 249).

C'est Charles Seeger qui inaugure, dans son fameux article de 1958, cette distinction entre écriture prescriptive et écriture descriptive sur laquelle nos institutions tracent aujourd'hui la ligne de partage entre musicologie et ethnomusicologie. Charles Seeger n'en resta d'ailleurs pas là. Après avoir lu le livre de Milton Metfessel qui, en 1928, s'efforçait d'imaginer un appareil capable de réaliser une « photographie des sons des musiques populaires », il imagina à son tour un *Melograph* qui transcrirait automatiquement les énoncés

musicaux. Dans un célèbre article de 1951, il posait ainsi qu'un tel « appareil de notation instantanée [pourrait] nous donner un enregistrement objectif aussi supérieur à la transcription à la main d'un enregistrement sonore que cet enregistrement est lui-même supérieur à la notation manuelle effectuée à l'oreille sur le terrain » (Seeger, 1951 : 106). Cinq ans plus tard, en 1956, l'appareil est enfin réalisé, et aussitôt abandonné... « pour la bonne raison qu'il n'aura jamais réussi à le faire marcher correctement », nous confiera Bernard Lortat-Jacob. Ce projet d'un arraisonnement graphique de la musique du monde se serait-il évaporé pour autant ? Pas exactement. Car il n'est pas impossible que le sonagramme introduit par Gilbert Rouget dans l'étude des musiques de tradition orale et perfectionné par Bernard Lortat-Jacob et son équipe du Musée de l'Homme pour traquer la *quintina* de Castelsardo, soit une poursuite de ce travail d'arraisonnement graphique de la musique, qui organise son transfert de l'espace auditif vers l'espace visuel pour mieux l'observer. Ici, Claude Lévi-Strauss parlerait d'un travail de miniaturisation dont il fait la condition nécessaire de toute opération qui vise à doter le réel d'intelligibilité. Ce transfert dans le champ visuel ne serait donc pas « une simple projection, un homologue passif de l'objet ; il constitue une véritable expérience sur l'objet [qui] compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles » (Lévi-Strauss, 1962 : 38-39).

Charles Seeger ne fut d'ailleurs pas le seul à s'enthousiasmer pour un tel projet. A sa manière, Alan Lomax partagea cet enthousiasme-là. Et de leur amitié est née la collection d'enregistrements bien connue, *Folk Songs, U.S.A.*, à partir de quoi Alan Lomax élaborait son incroyable « méthode cantométrique » qui suggérait de procéder à une minutieuse codification graphique de traits mélodiques et rythmiques, mais aussi agogiques, chorégraphiques et sociaux des traditions musicales du monde afin de renouer avec l'ambition première de l'ethnomusicologie : une musicologie comparée, une « *vergleichende Musikwissenschaft* », dans la terminologie héritée des travaux de von Hornbostel et du *Phonogramm Archiv* de Berlin dans les premières années du XXe siècle.

L'idée était d'étendre une systématique musicale portant sur les énoncés aux cadres d'énonciation, et de lier, dans un tableau graphique à lisibilité immédiate, morceaux de musique et conditions sociales de production. Howard Becker sera le premier à s'étonner de l'ambition prométhéenne d'un tel programme. « Comme si l'obligation d'étudier toutes les musiques n'était pas assez redoutable, écrira-t-il à Charles Seeger en 1988, l'ethnomusicologie essaie très sérieusement de correspondre à son programme, qui est

d'étudier la musique en contexte, de telle sorte que le caractère impraticable de l'entreprise s'en trouve renforcé » (Becker, 1999 : 27).

Cette tension entre modélisation de l'énoncé à des fins d'analyse comparée et modélisation des contextes de production musicale obère la prétention de l'ethnomusicologie à se conjuguer au singulier et à constituer une contribution distinctive aux savoirs sur la musique. L'absence de consensus au sein de la communauté scientifique en charge du secteur mettrait-elle en cause l'existence de la discipline elle-même ? Car enfin, quelle est donc cette ethnomusicologie que dessinent nos espaces institutionnels du savoir et que le monde occidental entreprit d'écrire au singulier (et à la première personne) : sa propre ethnomusicologie, bien sûr (baptisée musicologie), mais aussi celle des autres, sans ethnomusicologues ni archives ? S'agit-il de cette attention « lâche » à la musique des autres que l'on repère, « pour la première fois » aime-t-on dire, dans le *Syntagma musicum* que Praetorius écrivit en 1619 ? S'agit-il de cette ethno-musicologie imaginée par Jaap Kunst qui, en 1950, couvrit de ce nom les opérations visant à étudier « les musiques des races humaines » ? S'agit-il encore de ce folklore musical épuré de toute sociologie que prône Constantin Brailoiu ? S'agit-il encore de cette « musicologie des musiques de tradition orale » voulue par Charles Seeger pour qui une spécialisation ne fait pas une discipline et qui ne comprit pas pourquoi il fut contraint de nommer cette société qu'il fonda en 1949 « Société américaine d'ethnomusicologie » et non « de musicologie » ? S'agit-il au contraire de cette ethnomusicologie dont Henry Kingsbury pensait, en 1997, qu'elle avait définitivement coupé les ponts avec la rhétorique de fossilisation musicale dont Seeger était, à ses yeux, l'éminent représentant, pour s'émanciper de l'anthropologie et de la musicologie, et constituer ainsi un domaine de savoir autonome ?

A chacun son ethnomusicologie, serait-on tenté de dire. Mais ce que nous apercevons dans cette cacophonie définitoire et ce concert de tensions institutionnelles, c'est « une certaine indécision, plutôt statutaire que programmatique » (Cheyronnaud, 2002 : 165), pour reprendre les mots de Jacques Cheyronnaud, une indécision statutaire qui renvoie au choix du lieu de l'écriture.

Qu'elles cherchent à se démarquer des sciences sociales ou de la musicologie, ces approches ont en effet en commun d'arriver « après coup ». Elles se déclenchent une fois que la musique est là, et qu'elles sont sûres d'aller à leur but. La musique est ici un fait acquis qu'il suffit de constater, à charge, pour l'ethnomusicologue, d'en dégager la cohérence. En ce sens, ces démarches relèvent de ce que j'appellerais une approche d'aval des faits musicaux.

Cette approche d'aval n'est pas un monopole des ethnomusicologues qui considèrent l'ethnomusicologie comme une musicologie des musiques de tradition orale. Elle est également mobilisée par les ethnomusicologues qui analysent les énoncés tout en prêtant attention aux conditions de leur production et qui pensent, à juste titre, que « c'est d'abord et surtout par la façon dont elle est pensée et culturellement qualifiée qu'une musique prend son sens » (Lortat-Jacob, *in* Vincent Dehoux, 2000 : 216).

La démarche de connaissance se démarque d'une approche systématique centrée sur l'énoncé musical. Ici, le musicien est au centre, mais le musicien est au centre parce que la musique est là : le constat de l'existence des faits de musique de par le monde est le fondement de l'approche. « La musique est présente dans toutes les cultures » (*idem* : 7), disent B. Lortat-Jacob et Myriam Roving Olsen en ouverture du numéro *Musique et anthropologie* de *L'Homme*. Et ils situent leur expertise dans la perspective d'une saisie « en aval » de la musique : il y a, de par le monde, des musiques et ces musiques, si diverses soient-elles, sont autant de variétés d'un objet naturel ayant pour nom musique. Ainsi « Musique » devient-il, dans les deux cas, un universel désignant un invariant.

Mais alors, comment gérer une situation de quiproquo du type de celle qu'a vécue l'ethnomusicologue Jaume Ayats, parmi d'autres, et dont il produisit une savoureuse description dans le carnet de terrain qu'il rédigea lors de son séjour chez les Pumé de la savane vénézuélienne (Ayats, 1996) ?

Dans l'été 1992, Jaume Ayats se trouve parmi les Pumé dans le but d'enregistrer « leur musique ». Il ne parle pas leur langue, s'exprime en espagnol, se présente à eux comme *músico* (musicien). Ils ne comprennent pas le mot. Il ne s'en rend pas compte. Ils le prennent pour un *médico* (médecin). Et son séjour parmi les Pumé va se dérouler selon la loi implacable du quiproquo. Il enregistre bien des prières qu'il peut décrire en mobilisant le vocabulaire de l'analyse musicale (des hauteurs de sons, des structures rythmiques en forme d'ostinato, une forme responsoriale, un travail du timbre, des jeux d'ambitus...). Mais lorsqu'il prend conscience du quiproquo, et que ce n'est pas en tant qu'il était un musicien que les Pumé seront venu le voir au cours de son séjour, mais en tant qu'il était un médecin, doté donc de pouvoirs magiques, il s'aperçoit que ce qui rend les chants du mohê « de la musique », c'est le commentaire qui l'accompagne, c'est son propre discours de musicien. Pour les Pumé, insensibles à cette forme d'analyse, ces chants ne sont pas « de la musique », ces sont des prières. Jaume Ayats pensait avoir découvert une musique comme ses collègues ethnologues découvraient des formes d'habitat, des techniques agraires ou des structurations



de parenté. Mais fallait-il pour cela imposer « de la musique » aux Pumé quand ceux-ci n'en voulaient pas ? Voilà qu'ici, dans la savane vénézuélienne, le « fait de musique » perd de son évidence postulée. Faudrait-il quitter le registre du « déjà là », le registre de l'aval, pour se placer en amont, dans le cours des actions qui produisent du son ?

Dans une démarche d'aval, lorsque « la musique » est déjà là – et peu importe, au fond, que l'on privilégie alors l'*ethno* ou le *musico* de l'étymologie –, il s'agit de se livrer sur ces occurrences de musique à une série d'opérations savantes, les premières plus formalisées que les secondes sans doute, puis de les classer, de les comparer à d'autres occurrences du même type, de les placer dans des typologies, de les archiver, d'en gérer la conservation, d'œuvrer à sa diffusion ou, tout du moins, à la mise à disposition d'un public dans un cadre muséographique. Considérée de cette manière, la musique devient la chose du monde la mieux distribuée : l'outil crée l'objet.

Jamais sans doute cette approche d'aval n'a été mieux résumée que par John Blacking, qui note, dans son chef d'œuvre, *Le Sens musical*, que « l'intérêt pour le son comme fin en soi, ou l'intérêt pour les moyens sociaux d'atteindre cette fin dont deux aspects indissociables de la créativité musicale et ils semblent tous deux présents dans de nombreuses sociétés. Qu'on mette l'accent sur le son humainement organisé ou sur l'humanité toniquement organisée, sur une expérience de communication en rapport avec les sons, la fonction de la musique est de fortifier certaines expériences qui ont revêtu une signification dans la vie sociale ou d'y confirmer plus fortement les gens » (Blacking, 1980 : 111). Cette approche fonctionnelle est une caution forte apportée à l'approche d'aval, selon que l'on privilégie l'*ethno* ou le *musico*.

Mais cette approche, qui considère la musique comme un fait donné, ne contraint-elle pas les ethnomusicologues à construire leur autorité disciplinaire à la périphérie de notre monde académique ? Essayons, pour conclure, une autre approche de l'analyse des faits de musique : une approche d'amont qui prend en filature l'action des hommes.

## **L'approche d'amont**

Si je raisonne dans un vocabulaire de l'ethnométhodologie hérité d'Alfred Schutz, je dirais qu'il va maintenant s'agir pour nous de passer de l'*actum*, comme donnée effectuée, vers l'*actio*, comme agir en cours (Schutz, 1987, ainsi que Laborde, 2005).

A rebours de l'approche d'aval, l'approche d'amont s'intéresse en effet à ce qui fait, au sens le plus strict, être la musique, ici ou là. Dans cette approche, la musique n'est pas un fait acquis puisque c'est ce fait, précisément, qu'il s'agit d'observer et d'analyser : qu'est-ce qui fait être, ici, ou là, de la musique ? Mais alors, on aperçoit qu'un tel positionnement, qui vise la fabrication de musique plus que sa nature, induit un positionnement d'ordre ontologique, bien que les réponses à y apporter ne relèvent pas du seul domaine des enquêtes conceptuelles de la philosophie mais aussi des enquêtes conduites en sciences humaines et sociales. Car nul ne peut faire l'économie d'un positionnement d'ordre ontologique, c'est-à-dire d'une interrogation sur les catégories des choses qui nous entourent : nous identifions des morceaux de musique, nous en parlons, nous leur accordons un mode d'existence et des propriétés : comment et pourquoi le faisons-nous ? Voilà le type de questions auxquelles nous confronte l'ontologie.

Soucieux de montrer « qu'une œuvre musicale est plus que, simplement, une structure sonore *per se* » (Levinson, 1998 : 45), le philosophe Jerrold Levinson propose d'inclure les moyens d'exécution dans le statut ontologique de l'œuvre : « Les œuvres musicales doivent être telles que des moyens spécifiques d'exécution ou de production sonore en soient des parties intégrantes » (*idem* : 62). Mais à mon sens, il ne s'agit pas, pour un ethnomusicologue comme pour un sociologue, d'endosser une posture ontologique *a priori*, mais bien d'examiner de quelle façon nous nous trouvons, qu'on le veuille ou non, confrontés à cette question. Dès lors, l'ontologie n'est pas un donné, c'est une enquête.

Pour qui adopte l'approche d'amont, l'attention est bien évidemment ciblée sur les pratiques puisque ce sont des pratiques qui font que, ici ou là, hier ou aujourd'hui, de la musique existe (et non un exemplaire de musique). Ces pratiques sont à la fois la partie émergée d'un iceberg (ce que des hommes font) et sa partie immergée (ce que les hommes disent, éventuellement, de ce qu'ils font) : elles objectivent la musique. Cette approche d'amont pourrait s'appliquer à bien autre chose qu'à de la musique. Et c'est ce qui fait son intérêt : ce qui permet de désenclaver les études sur la musique de l'isolement dans lequel elles se trouvent après avoir, selon Howard Becker, défini « un domaine d'investigation et de recherche [qui l'a] progressivement enfoncée dans une impasse, sur le plan théorique sinon pratique » (Becker, 1999 : 133). Reste à mettre en œuvre cette approche d'amont.

Or, en privilégiant la pratique par rapport au message, on met au premier plan les procédures et non le résultat, sans pour autant disqualifier, évidemment, l'examen du résultat mais sans davantage oublier que ce résultat résulte des procédures.

Il faut relire ces pages somptueuses que Tim Rice consacre à la chanteuse Todora Varimezova, qui improvise à l'envie des chansons en octosyllabes (Rice, 1994 : 11sq). C'est par sa présence, en essayant de chanter avec elle, qu'il note ce déplacement qu'il n'attendait pas : T. Varimezova chante « avec son cœur » et non avec des octosyllabes. Elle n'a donc pas le souci de chanter des octosyllabes. Elle chante. L'octosyllabe est une question pour ethnomusicologue.... Le résultat est donc le produit de ces pratiques ontologiquement créatrices. Tel est le positionnement auquel nous conduit une approche d'amont.

On comprend alors pourquoi le processus de création envisagé à partir de l'immixtion du chercheur dans le cours des actions qui conduisent à la fabrication de musique est le territoire d'analyse par excellence de quiconque opte pour l'approche d'amont. On comprend également pourquoi des travaux sur les musiques d'ailleurs, ou sur les pratiques traditionnelles, croisent les travaux sur les musiques savantes : dès lors qu'il est question de pratiques créatrices, la question du genre musical ne constitue plus une ligne de démarcation des discours de la légitimité institutionnelle. Toute distinction entre musique d'ici et d'ailleurs ou entre musique « savante » et musique « populaire » est non pertinente : pourquoi faire une différence entre ce qui se fait à Pleyel, dans une vallée de montagne ou dans une aire de forêt tropicale ? Observons les pratiques, nous verrons bien. Et rien ne s'oppose à ce que l'on englobe, dans un même projet de connaissance, Jean-Sébastien Bach ou Thelonious Monk, Steve Reich ou les bertsulari basques. L'approche d'amont ne cherche pas à consolider une discipline, elle travaille à l'invention de projets de connaissance.

Cette position heurte de plein fouet les traditions disciplinaires. Car il va de soi que la musique ainsi conçue, c'est-à-dire non pas comme un objet naturel mais comme le produit d'un faire, n'est pas davantage un objet « singulier » relevant d'un domaine à part, légitimant l'existence d'une sous-discipline, mais un objet parmi d'autres objets à étudier comme d'autres.

Cependant, étudier la musique en se penchant sur ce qui la fait être, exige une méthode et des outils. L'ethnomusicologie, qui partage avec l'ethnologie, l'histoire et la sociologie le fait de n'avoir point de domaine de faits en propre, fournit la méthode : la méthode ethnographique. Mais à qui veut se pencher sur l'ordre des pratiques constitutives – les pratiques qui sont les conditions d'existence des fait institutionnels, selon la ligne de partage dressée par John Searle entre faits intrinsèques et faits institutionnels (Searle, 1998) –, il faut aussi des outils intellectuels. L'ethnomusicologie, à elle seule, n'en fournit pas. C'est pourquoi il nous convient de se montrer à la fois curieux et accueillant tout en assumant le

risque de se porter en situation d'extraterritorialité afin de puiser des outils qui permettent de décrire très positivement ce que des hommes font et contribuent, par là, à faire être.

Dans une perspective foucauldienne, on dirait ici que ce qui est fait – de la musique – s'explique par le faire et non pas le faire par ce qui est fait. Adopter l'approche d'amont, c'est considérer que ce n'est pas un hypothétique objet naturel « musique » qui détermine la conduite des hommes mais que c'est, à l'inverse, leurs pratiques qui déterminent l'existence d'une musique. Une pratique n'est donc pas une réponse à un problème que se poserait une communauté d'êtres humains : comment produire « notre musique » ? Au contraire, une pratique génère l'objet qui lui correspond.

On comprend bien alors que, pour engager cette épreuve de description de la pratique, l'ethnomusicologie n'a plus besoin de s'interroger sur sa propre légitimité, elle n'a plus besoin de se préoccuper de se dessiner une place dans l'espace cadastré de notre monde académique puisqu'à ce moment une disjonction s'est opérée entre discipline et savoir et que le projet de connaissance l'emporte désormais sur les intitulés institutionnels. Inutile, à ce stade, de se demander si l'ethnomusicologie sert encore à quelque chose puisque, pour reprendre les termes mobilisés par Jean-Claude Passeron dans *Le raisonnement sociologique*, la « forme disciplinaire » – dans un texte récent fort discuté par la communauté des ethnomusicologues, François Picard parle ainsi d'une « discipline qui a ses référents, ses maîtres, ses réussites, ses tics et défauts, ses lieux d'exercice et ses instances de validation, ses chapelles et ses papes » [<http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/ethno.html>] – est disjointe de la « configuration épistémologique » unitaire des « sciences de la musique », c'est-à-dire de ces sciences qui ont la musique pour objet. Il est donc bien inutile de se demander si l'ethnomusicologie sert encore à quelque chose puisque la sociologie elle-même, mais aussi l'ethnologie, l'histoire et la musicologie auront renoncé aux paysages rassurants des évidences disciplinaires et des « conventions de genre » (Gérard Lenclud) pour prendre enfin le risque d'une vigueur heuristique retrouvée.

Denis LABORDE, CNRS  
Centre Marc Bloch  
Schiffbauerdamm, 19  
D-10117 Berlin

## Références citées

- Arom, Simha  
1985 *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. Paris, SELAF, 2 vol.
- 1992 « Ethnomusicologie », in Pierre Bonte & Michel Izard (ed.), *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Ayats, Jaume  
1996 « Identifier. Chez les Indiens Pumé de la savane vénézuélienne. Carnet de terrain », in D. Laborde (éd.) *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musique*. Paris, L'Harmattan : 23–47.
- Becker, Howard  
1999 *Propos sur l'art*. Paris : L'Harmattan.  
2003 *Paroles et musique*. Paris : L'Harmattan.
- Becker Howard, Faulkner Robert, Barbara Kirshenblatt-Gimblett  
2006 (ed.) *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and other Improvisations*. Chicago, London : The University of Chicago Press.
- Blacking, John  
1980 *Le sens musical*. Paris : Editions de Minuit [trad. de l'éd. angl. de 1973].
- Brailoiu, Constantin  
1973 *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et présentés par Gilbert Rouget*. Genève : Minkoff Reprint.
- Cheyronnaud, Jacques  
2002 *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*. Paris : L'Harmattan
- Dehoux, Vincent  
2000 « Quelques certitudes et intuitions argumentées », Entretien avec Bernard Lortat-Jacob, *Cahiers des musiques traditionnelles*, 14 : 212-218.
- Fabiani, Jean-Louis  
2006 « A quoi sert la notion de discipline ? », in Jean Boutier, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (éd.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. Enquête, 2006 : 11-34.
- Goodman, Nelson  
1992 « L'Art en action », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 41.  
1996 *L'Art en théorie et en action*. Paris : Editions de l'Eclat [trad. de l'éd. am. de 1984].
- Kingsbury, Henry  
1997 « Should Ethnomusicology Be Abolished? (Reprise) », *Ethnomusicology*, 41, 2 : 243-249.
- Kunst, Jaap  
1950 *Musicologica*, Amsterdam, Uitgave van het Indisch Institut.
- Laborde, Denis  
1996 *Tout un monde de musiques*. Paris : L'Harmattan.  
2005 *La Mémoire et l'Instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne, Saint-Sébastien : Elkar.
- Lenclud, Gérard  
2006 « L'anthropologie et sa discipline », in Jean Boutier, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (éd.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. Enquête, 2006 : 69-93.  
2009 « Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps », in Denis Laborde (dir.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, 2009 : 221-248.

- Lévi-Strauss, Claude  
1962 *La pensée sauvage*. Paris : Librairie Plon.
- Levinson, Jerrold  
1998 *L'Art, la musique et l'histoire*. Paris : Editions de l'éclat [trad. de l'éd. am. de 1990].
- Lieberman, Frederic  
1976 « Should Ethnomusicology be Abolished? Position Papers for the Ethnomusicology Interest Group at the 19th Annual Meeting of the College Music Society, Washington D.C., November 1976 » [<http://arts.ucsc.edu/faculty/lieberman/profession.html>].
- List, George  
1979 « Ethnomusicology: A Discipline Defined », *Ethnomusicology*, 23, 1 : 1-4.
- Lomax, Alan et al.  
1968 *Folk Song Style and Culture*. Washington, American Association for the Advancement of Science.
- 2005 *Selected Writings* (ed. by Ronald D. Cohen). New York : Routledge.
- Lortat-Jacob Bernard, Nattiez Jean-Jacques  
1977 « Ethnomusicologie », Présentation, *Musique en Jeu*, Ed. du Seuil, 28 : 2-3.
- Lortat-Jacob Bernard, Roving Olsen Myriam  
2004 « Argument. Musique et anthropologie: la conjonction nécessaire », *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172 : 7-26.
- Metfessel, Milton  
1928 *Phonography in Folk Music: American Negro Songs in New Notation*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Passeron, Jean-Claude  
2006 *Le Raisonnement sociologique*. Paris : Albin Michel [nouvelle édition augmentée].
- Pescatello, Ann M.  
1992 *Charles Seeger, a Life in American Music*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Nattiez, Jean-Jacques  
1989 « Le Paradoxe du sociologue », *Contrechamps*, 10 : 140-169.
- Ravet, Hyacinthe  
2005 « L'Interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie », *Musurgia*, XII/4 : 5-18.
- Rice, Timothy  
1987 « Toward the Remodeling of Ethnomusicology », *Ethnomusicology* 31: 469-88.  
1994 *May it fill your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago, London : The University of Chicago Press.
- Ricœur, Paul  
1983 *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Editions du Seuil.
- Schaeffner, André  
1980 *Essais de musicologie et autres fantaisies*. Paris : Le Sycomore.
- Schutz, Alfred  
1987 *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Searle, John  
1998 *La Construction de la réalité sociale*. Paris : Gallimard [trad. de l'éd. am. de 1996]
- Seeger, Charles  
1951 « An instantaneous music notator », *The Journal of The International Folk Music Council* 3 : 103-106.  
1958 « Prescriptive and Descriptive Music-writing », *The Musical Quarterly* 44/2, avril 1958 : 184-195.

1976 « Tractatus Esthetico-Semioticus: Model of the Systems of Human Communication »,  
in John W. Grubbs, *Current Thought in Musicology*. Austin : University of Texas  
Press : 1.

Testart, Alain

1991 *Essai d'épistémologie*. Paris : Christian Bourgois.