

Richard K. WOLF ed. : *Theorizing the Local. Music, Practice, and Experience in South Asia and beyond*

New York : Oxford University Press, 2009

William Tallotte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1781>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 267-270

ISBN : 978-2-88474-256-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

William Tallotte, « Richard K. WOLF ed. : *Theorizing the Local. Music, Practice, and Experience in South Asia and beyond* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 21 mars 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1781>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Richard K. WOLF ed. : Theorizing the Local. Music, Practice, and Experience in South Asia and beyond

New York : Oxford University Press, 2009

William Tallotte

RÉFÉRENCE

Richard K. WOLF ed. : *Theorizing the Local. Music, Practice, and Experience in South Asia and beyond*, New York : Oxford University Press, 2009. 329 p., ill. n.b., exemples audio et vidéo¹.

- 1 Cet ouvrage collectif, coordonné par l'ethnomusicologue Richard K. Wolf, s'inscrit dans la continuité des débats qui eurent lieu à l'Université de Harvard lors du colloque international « Local Theory, Local Practice : Musical Culture in South Asia and Beyond² » (28 février-2 mars 2004). Richard Wolf et onze collaborateurs, la plupart de réputation internationale, poursuivent ici leurs investigations sur les manières de théoriser pratiques et expériences musicales en Asie du Sud. Leurs contributions sont toutes centrées sur quelques questions fondamentales. Pourquoi élabore-t-on localement des théories ? Pour quelles raisons et dans quelles circonstances un musicien est-il amené à formuler (ou reformuler) une théorie, un concept, une idée ? Dans quelle mesure l'acte même de théoriser une pratique musicale relève-t-il de conduites culturelles, sociales ou économiques ? S'il s'agit pour les auteurs de traiter ces questions en multipliant les points de vue, leur intention est aussi de contrecarrer cette mouvance qui, au sein de l'ethnomusicologie nord-américaine, semble défendre l'idée que seules les questions relevant explicitement de la globalisation méritent encore l'intérêt des chercheurs. Aussi, Richard Wolf récusait-il d'emblée (pp. 5-10) toute vision simpliste qui opposerait sans

nuance une réflexion généraliste sur la globalisation à un travail ethnographique pointu – forcément localisé. Pour lui, l'étude des musiques qui ne sont pas « prioritairement concernées par le flux des capitaux et les politiques [culturelles] néolibérales » (p. 6) demeure donc un angle d'approche pertinent pour saisir leur fonctionnement et l'inscription de ce fonctionnement au sein de réseaux de communication plus vastes.

- 2 Dans l'introduction (chap. 1), Richard Wolf revient sur la genèse de l'ouvrage et présente les textes qui le composent en insistant sur l'intérêt des problématiques abordées. Il nous rappelle notamment qu'étudier une théorie autochtone permet certes de la décoder, en tant que système représentationnel ou opérationnel, mais aussi de comprendre les enjeux que cette théorie véhicule, en deçà et/ou au-delà d'un horizon que chacun tend à se représenter avec plus ou moins de précision : théoriser, au sens le plus large, peut ainsi être envisagé, parmi d'autres possibilités, comme un moyen efficace de manipuler sa propre visibilité ou de se positionner – au sein d'une zone géographique donnée – vis-à-vis d'une entité extérieure : personne, groupe, institution, État, etc. Ce point, avec toute la finesse qui se doit, est replacé dans le contexte des études sud-asiatiques et de cette discussion, amorcée dès la fin des années 1950 à travers les concepts de « Grande » et « Petite tradition » (voir Singer 1958), sur le niveau de perméabilité des connaissances d'un groupe social à l'autre. Cette solide introduction (pp. 5-26) précède douze textes qui, en dépit d'une certaine autonomie, sont regroupés par thèmes.
- 3 Afin de justifier la structure de l'ouvrage, Richard Wolf (p. 24) s'appuie sur l'analyse sémiotique de Charles S. Pierce où un signe est constitué de trois niveaux : 1. un *représentamen* ou signe matériel ; 2. un *objet* (de pensée) ; 3. un *interprétant*. À ces trois niveaux, qui renvoient respectivement aux parties 1, 2 et 3, s'ajoute un quatrième niveau (partie 4) : un *interprétant* pouvant être à son tour interprété. Ces niveaux ne forment pas une succession temporelle où 1 viendrait avant 2 et 2 avant 3 : ils existent simultanément. Le parallèle est intéressant puisqu'il permet à l'auteur, en soulignant l'interconnexion des parties, de suggérer une lecture à la fois linéaire et transversale et de présenter un ensemble non seulement cohérent, mais de facture harmonieuse. En ce sens, il faut également saluer le soin apporté à la conception générale de l'ouvrage ; le lecteur y trouvera des cartes personnalisées pour chaque article, de nombreuses photographies en noir et blanc, d'intéressants exemples audio et vidéo, un excellent glossaire-index de 11 pages, un travail exemplaire de translittération, une bonne bibliographie, forte de 304 entrées³, un index des noms propres et un index thématique.
- 4 Les douze contributions qui composent le volume suivent des approches assez différentes et renvoient avec plus ou moins d'adéquation aux questions posées dans l'introduction. Ainsi, les auteurs des deux premières parties (chap. 2-7) analysent-ils plutôt des situations locales et leur rapport au monde environnant que des façons effectivement locales de théoriser. Susan Reed (chap. 2), en ouverture, s'intéresse aux mécanismes qui ont permis à la danse sri-lankaise *kandyan* de passer progressivement d'un contexte rituel, exclusivement masculin, à un contexte de scène, plutôt féminin. Elle montre combien cette métamorphose fut et demeure le théâtre de débats animés sur les spécificités techniques et/ou esthétiques de la danse et sur les conceptions locales, nationales et bouddhiques de la féminité. Amanda Weidman (chap. 3) examine quant à elle l'impact du violon sud-indien – en tant qu'instrument d'accompagnement – sur l'esthétique du chant karnatique au cours du XX^e siècle. Son texte est stimulant dans la mesure où il bouscule l'idée trop rarement nuancée selon laquelle – dans le cadre des

musiques indiennes « classiques » – les styles instrumentaux seraient modelés par la voix et non l'inverse. On regrettera seulement que sa démonstration se base sur une histoire du violon karnatique uniquement constituée de sources de seconde main (pp. 52-54) – sources que les musiciens eux-mêmes « piratent » allègrement dans leurs propos. Cette première partie s'achève avec un article de Martin Clayton (chap. 4) qui colle peut-être plus étroitement à la problématique de l'ouvrage : l'auteur montre en effet combien le plus globalisé des instruments, la guitare, est l'objet de discussions et d'interprétations de la part des guitaristes des grandes métropoles indiennes et de quelques zones christianisées (Goa, les territoires du Nord-Est, etc.). L'auteur aborde par ailleurs (pp. 74-76) la question de l'utilisation *in situ* d'un vocabulaire musical hybride mêlant solfège indien (*sargam*) et solfège occidental (notation sur portées, grilles d'accords, etc.). Dans l'article suivant, qui ouvre la seconde partie de l'ouvrage, Gregory Booth (chap. 5) se penche sur l'organisation socioprofessionnelle des *brass bands* indiens (fanfares itinérantes composées d'instruments occidentaux). Il rend compte avec minutie d'une diffusion géographique en réseaux à partir des grands centres urbains, tels Mumbai ou Delhi, et montre combien il est important pour les musiciens – s'ils veulent tirer leur épingle du jeu – de comprendre les règles qui régissent le fonctionnement de leur propre réseau et des réseaux concurrents. Shubha Chaudhuri (chap. 6) examine de son côté les transformations successives d'un mythe local et leur impact croissant sur le développement du patronage d'une caste de musiciens professionnels itinérants de l'Ouest du Rajasthan. Gert-Matthias Wegner (chap. 7) clôt cette deuxième partie avec un texte où il restitue avec précision les routes processionnelles empruntées par les musiciens newars lors des fêtes religieuses célébrées à Bhaktapur, au Népal. Il montre dans cette étude combien le parcours, les points d'arrêts et les pièces prescrites en tel ou tel lieu sont inextricablement liés aux conceptions tantriques (bouddhiques et hindoues) de l'espace : la procession, sonorisée par les musiciens, permet en effet de réactualiser l'espace urbain (sacré) en redonnant vie au *maṇḍala* qui le symbolise⁴.

- 5 Dans les parties 3 et 4 (chap. 8-13), les auteurs se focalisent sur les manières de théoriser musique et pratiques musicales. La troisième partie, en toute logique, est consacrée à l'enseignement, l'apprentissage et la transmission. Rolf Groesbeck (chap. 8) ouvre le débat en posant la question des rapports entre une pédagogie strictement verticale (de maître à disciple) et une pédagogie plutôt horizontale (par immersion au sein d'un groupe) dans le cadre de l'apprentissage des percussions du théâtre dansé *kathakali* dans une école du Kerala. Il émet ainsi l'hypothèse selon laquelle les discours habituels sur les relations de maître à élève(s) pourraient être affinés si l'on prêtait plus d'attention à l'imbrication de ces deux niveaux, et quel que soit leur poids respectif. Regula Qureshi (chap. 9) attire quant à elle notre attention sur les processus d'« enculturation » qui caractérisent l'apprentissage de la musique hindoustanie. Elle montre notamment, à travers les enseignements du joueur de *sārangī* Ustad Sabri Khan, comment les connaissances sont peu à peu acquises *via* un dispositif qui permet à la fois l'acquisition d'un savoir relativement fixe et d'un savoir-faire qui offre la possibilité de le développer infiniment au cours d'une performance. Elle propose par ailleurs une réflexion intéressante (pp. 179-182) sur la transmission de la musique hindoustanie dans son rapport, aujourd'hui complexe, à la globalisation. David Henderson (chap. 10), en se basant sur son apprentissage des *tablā* et de trois tambours de procession newars, s'interroge sur les processus de transmission qui lui ont permis d'assimiler un ensemble d'automatismes. Il discute ainsi des moyens théoriques et pratiques mis en œuvre à cette fin par ses maîtres népalais en confrontant son expérience aux connaissances actuelles de la neurologie, de

la phénoménologie et de l'anthropologie sur le corps, le langage et les sens. Dans la dernière partie de l'ouvrage, les auteurs se concentrent sur la performance comme source et lieu de théorisation. Stephen Blum (chap. 11) étudie le fonctionnement dynamique des modes de théorisation des bardes du Khorasan iranien. Il montre notamment que la frontière entre ce qu'un musicien sait ou sait faire (ce que je vois et entends lorsqu'il joue) et ce qu'il dit savoir ou savoir faire (ce que je perçois et comprends lorsqu'il discourt ou enseigne) demeure souvent incertaine. L'auteur réussit de la sorte à théoriser la théorisation d'une pratique musicale au travers d'une étude de cas extrêmement fine. Sabir Badalkhan (chap. 12) s'intéresse quant à lui au *zahīrok* – chant baloutche de la région du Makran qui relève autant d'un genre que d'un corpus de séquences mélodico-rythmiques. L'auteur insiste sur les rapports entre textes et contextes et sur l'importance que les musiciens accordent au *zahīrok* en tant que modèle structurel – à l'origine de nombreuses musiques baloutches. Richard Wolf (chap. 13) clôt l'ouvrage en portant son attention sur les commencements musicaux (pièces, séquences, etc.) et les significations que les musiciens leur donnent au sein de trois traditions : musique karnatique, chants populaires tamouls, musique instrumentale des Kota (peuple autochtone des monts Nilgiri). Il montre par exemple que le *varṇam* (pièce didactique qui introduit la plupart des concerts de musique karnatique) est non seulement envisagé comme un condensé grammatical essentiel à la connaissance pratique d'un mode (*rāga*), mais comme un lieu stratégique où les musiciens de renom s'emploient à modifier les règles modales relatives à tel ou tel mode.

- 6 Au terme de cette lecture passionnante, riche, dense, parfois ardue, il apparaît que la variété des contributions et des approches constitue au final une force. L'ouvrage trouve en effet un bel équilibre entre rigueur et ouverture – équilibre qui, au plan scientifique, est à la fois stimulant et salutaire : stimulant car il engage à réfléchir sur de nouvelles façons de rendre compte des musiques sud-asiatiques ; salutaire car il s'émancipe de ces cloisonnements qui ont longtemps réservé aux (ethno)musicologues l'étude des traditions « classiques » (*mārga*, *classical*) et aux anthropologues (de la musique) celle des traditions « populaires » (*deśī*, *folk*) et « tribales » (*ādivāsī*, *tribal*). Cette opposition, épistémologique pour certains, idéologique pour d'autres, est ici ébranlée. On ne peut que s'en réjouir.

BIBLIOGRAPHIE

SINGER Milton, 1958, « The Great Tradition in a Metropolitan Center : Madras », *Journal of American Folklore* 71 : 347-388.

WIDDESS Richard, 2006, « Musical Structure, Performance and Meaning : the Case of a Stick-Dance from Nepal », *Ethnomusicology Forum*, 15 (2) : 179-213.

NOTES

1. Les exemples audio et vidéo peuvent être consultés à l'adresse suivante : www.oup.com/us/theorizingthelocal. Un code d'accès est fourni dans chaque ouvrage.
2. La zone est élargie à l'Iran.
3. S'il est heureux de noter quelques références en arabe, persan, baloutche ou tamoul, on ne peut que regretter la rareté des références en allemand (7), français (7), Italien (1) et autres langues européennes.
4. Sur une thématique proche et en complément des références citées par l'auteur, on pourra consulter Widdess 2006.