

Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie

What happens after field work ? Reflections on the texts, the methodology and the ethnographic discourse in ethnomusicology

Riccardo Canzio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1206>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1995
Pagination : 173-191
ISBN : 2-8257-0537-3
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Riccardo Canzio, « Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1206>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie

What happens after field work ? Reflections on the texts, the methodology and the ethnographic discourse in ethnomusicology

Riccardo Canzio

- 1 Quand on fait du terrain, on croit recueillir des données qu'on appelle brutes. Mais un terrain n'est jamais neutre, et l'évaluation des données obtenues l'est encore moins. Quand on enregistre, on porte un jugement sur les musiciens ; quand on transcrit, on ne peut éviter une sélection et une évaluation préalables du matériel. On impose ainsi un biais et quand on rédige, le choix de certains aspects comme plus pertinents que d'autres implique une interprétation.
- 2 Tout cela est bien connu. Si l'objectif de l'ethnomusicologie est de déceler à travers les manifestations tangibles du comportement musical d'une société, sa pensée et son système musical et de l'exprimer dans les termes de la communauté scientifique, alors s'impose une discussion des problèmes épistémologiques soulevés lorsqu'on examine la possibilité de mener à bien cette entreprise, qui est de connaître et de décrire la musique de l'autre.
- 3 Ainsi nous avons plusieurs aspects étroitement liés qui nous occupent ici un aspect comportemental, un aspect cognitif, un aspect analytique et de formalisation du système sonore et, finalement, l'aspect descriptif, le discours qui est le produit de notre activité d'ethnomusicologues.
- 4 Un des axiomes de notre discipline est que toute activité musicale doit être considérée comme un système cohérent de symboles qui, en principe, sert parfaitement à subvenir aux besoins « musicaux »¹ d'une culture. De là, l'ethnomusicologue autant que l'ethnologue utilise des moyens variés et propose toutes sortes d'explications pour saisir

la nature d'un événement musical, pour atteindre son noyau significatif, mais aussi pour viser à obtenir d'autrui une compréhension similaire à la sienne.

- 5 La différence fondamentale entre un musicologue et un ethnomusicologue est que ce dernier a une optique transculturelle de la musique. L'ethnomusicologie existe seulement parce qu'il existe des musiques et non « une » musique. S'il n'y avait que musique au singulier, il n'y aurait pas où se positionner pour la voir du dehors parce que, vus de l'intérieur, les non-dits d'une culture sont transparents. Ainsi quand les indiens Xavante rejettent (ou acceptent) de nouveaux chants composés à l'occasion d'un rituel d'initiation, (Aytái 1985) il est bien possible qu'ils soient en train de faire de la musicologie à leur façon du moment qu'ils appliquent plus ou moins sciemment des critères d'acceptabilité à certains produits musicaux de leur culture, mais ils sont loin de faire de l'ethnomusicologie, à moins qu'ils ne produisent un discours sur les activités musicales (rituelles, etc.) d'une autre ethnie ou de la société environnante.
- 6 Pour pouvoir expérimenter, sentir, comprendre la musique comme musique ou même comme culture (le paradigme presque usé de Merriam), et pour que toute description soit réalisable, un certain éloignement doit être possible ; il n'y a pas un lieu en dehors de la musique pour l'observer, si ce n'est à partir des pratiques musicales d'autres cultures et cela avec, au départ, le bagage musical et culturel de l'observateur.
- 7 Le paradigme classique de l'ethnomusicologie pourrait être exprimé de façon plus intelligible comme l'étude de la production sonore d'une société qui intégrerait des concepts associés sur la musique et le comportement musical. Ainsi, la problématique du travail de terrain se concentrerait autant sur la formalisation des concepts non verbalisés que sur l'exposition des théories autochtones explicites.
- 8 Mais une fois une position méthodologique adoptée, quand nous regardons cet « autre », tellement différent par son comportement musical et ses pratiques incompréhensibles à première vue, nous ne pouvons éviter d'éprouver un sentiment de distance, d'étrangeté. Or, comment incorporer la variété des comportements musicaux observés dans notre représentation culturelle, sans réduire nos interprétations à des banalités ? La question n'est pas nouvelle, les ethnologues s'y sont confrontés depuis longtemps. Voyons ce que Geertz nous en dit à propos des Balinais (Geertz 1973 : 36) :

« Qu'apprenons nous sur la nature humaine... de ces mille sortes de choses que les ethnologues découvrent, recherchent et décrivent ? Que les Balinais sont des êtres très étranges, des Martiens du Pacifique Sud ? Qu'ils sont fondamentalement comme nous mais avec quelques coutumes bizarres, produit des circonstances, que nous n'avons pas adoptées ? Qu'ils possèdent des talents innés ou même qu'ils sont menés de façon instinctive dans certaines directions plutôt que dans d'autres ? Ou que la nature humaine n'existe pas et que les hommes sont purement et simplement le produit de la culture ?

C'est au travers d'interprétations de cette sorte, toutes peu satisfaisantes, que l'ethnologie a essayé de se frayer un chemin vers des notions plus plausibles de l'homme. Des notions dans lesquelles la culture et sa variabilité seraient prises en compte plutôt que rejetées comme s'il s'agissait d'un caprice ou d'un préjugé et en même temps, des notions dans lesquelles le principe fondamental de notre discipline « l'unité fondamentale de l'humanité » ne deviendrait pas une phrase vide. »²
- 9 Si toute musique prend sa valeur, dans le concert des cultures, par rapport aux autres, alors l'étude de la musique des autres requiert que nous ne ramenions pas les différences entre elles à des similitudes faciles. Bien au contraire, nous devons considérer ces différences comme des manifestations également significatives qui constituent un

système intégré de distinctions dans la totalité de l'activité et du comportement humains. Si l'on dit que la musique n'est pas une, l'ethnomusicologie ne l'est pas non plus, elle est plurielle autant que ses méthodes. Pourtant nous ne revendiquons pas un extrême relativisme culturel. Oui, il y a bien des musiques au pluriel, mais notre idée de l'homme doit toujours rester au singulier. Certains universaux existent et il est dangereux de se détacher de quelques principes de base. Nous sommes d'accord avec Geertz (1973 :36) quand il continue à dire que :

« Choisir de s'éloigner d'une vision qui assume l'uniformité de la nature humaine en ce qui concerne l'étude de l'homme, équivaut à quitter le Paradis. Cultiver l'idée que la diversité de coutumes à travers le temps et l'espace n'est pas seulement une question de costume et d'apparence, de mise en scène et de mascarade, c'est aussi cultiver l'idée que l'humanité est multiple en essence tout comme en expression. »³

- 10 Vrai, mais cet « autre » paraîtra plus ou moins autre (en expression sinon en essence) selon notre approche et le style de description adopté. Le degré d'altérité ressenti dans une description dépendra de notre attitude et de nos paradigmes, de notre position épistémologique en somme. Certaines cultures ne sont pas complètement traduisibles dans les termes d'une autre. Pourtant elles sont effectivement accessibles à ceux qui sont prêts à faire un effort de compréhension. Ceci dit, la bonne volonté et la sympathie pour une culture ne suffisent pas. Bien que nécessaires, elles ne sont pas un substitut et moins encore une garantie d'une description fidèle (ou acceptable) dans les termes de notre discipline.
- 11 Les musiques de cultures différentes s'interpénètrent symboliquement bien qu'il y ait des barrières conceptuelles qui semblent très difficiles à franchir sans un effort de transformation de la part du chercheur. Certes, les cultures s'interpénètrent, mais elles le font de façon différente selon leur degré de proximité. Ces barrières et ces différences entre deux cultures musicales ne résident pas seulement dans des questions techniques (systèmes sonores, pratiques d'exécution, etc.) qui, certainement, doivent faire l'objet d'une description, mais aussi dans les notions cognitives de ceux qui pratiquent et vivent ces deux cultures. Il n'existe pas, à mon avis, de relation absolue entre modèle mental abstrait et représentation musicale concrète à travers des cultures différentes. Un modèle cognitif est spécifique à une culture, et si certains modèles sont transposables, ils peuvent donner lieu à des productions musicales totalement différentes ou du moins méconnaissables, même si une pensée similaire les a engendrées à l'origine.
- 12 La capacité de comprendre et d'interpréter des traits significatifs de la culture de l'autre est une des contributions fondamentales de l'ethnologie et, par conséquent, l'ethnomusicologie ne peut pas éviter de prendre en compte ces acquis. Chaque fois que nous essayons de comprendre et/ou d'interpréter une culture dans sa totalité (le comportement musical dans notre cas) nous sommes irrévocablement obligés de relativiser toute assertion concernant cette culture ; pour cela, le point de vue du natif de la culture compte pour beaucoup. Nous aurons ainsi la possibilité de nous rapprocher d'une description aussi pertinente que possible du comportement musical de l'homme.

Le point du vue du natif

- 13 L'objet de notre recherche est la description et la formalisation des distinctions, des contrastes et des discriminations qui peuvent être considérés comme réels, pertinents et significatifs par les participants d'un système culturel. Cela correspondrait à ce qui

classiquement pourrait être considéré comme *émique*. Ce terme et son complémentaire *étique*, restent des outils conceptuels valables bien qu'ils aient été utilisés avec légèreté et parfois malmenés dans les sciences humaines. Nous les examinerons ci-après, ainsi que d'autres notions connexes.

- 14 Déjà dans la deuxième décennie du siècle, Malinowski disait qu'il était important de saisir le point de vue du natif. Son attitude changea les méthodes et l'approche de l'ethnologie en insistant sur l'importance d'une pratique de terrain par opposition à une connaissance de seconde main. Les musicologues et folkloristes de l'époque ont dû adopter tôt dans la discipline ce type d'attitude inclusive : il n'est pas possible d'aller très loin dans la recherche musicale sans prendre en compte les points de vue des producteurs.
- 15 Même si l'attitude existait à l'état embryonnaire, les termes ne furent formalisés que plus tard par les linguistes. Leur formulation date des années cinquante et nous la devons à Pike (1954), qui, par la suite, élargit le concept pour l'appliquer à d'autres traits culturels. Harris (1968), à son tour, l'appliquera à la théorie anthropologique.
- 16 La question de l'objectivité par rapport à la subjectivité dans le recueil des données ethnographiques reste encore aujourd'hui un sujet de controverse. Dire qu'*émique* équivaut simplement au subjectif et qu'*étique* à l'objectif ne me semble pas correct. La même opération de recueil des données peut être menée à bien de façon objective ou subjective. Le seul critère pour juger de l'objectivité (ou du manque d'objectivité) d'une étude est que les opérations de recueil de données satisfassent certains principes épistémologiques.
- 17 De la même façon et *a contrario*, le participant d'une culture ne pourra pas toujours exprimer son savoir de façon objective. Ainsi, comme Pike (*in* Headland, Pike & Harris, 1990 :33) tient à nous dire, une personne monolingue et monoculturelle (j'ajouterais monomusicale) connaît sa langue (ou sait se comporter musicalement dans sa culture) sans toujours savoir comment l'analyser ou la verbaliser. Mais cette personne peut être formée à l'utilisation de procédés scientifiques pour l'étude d'une autre langue (ou d'une autre musique).
- 18 La nécessité de disposer de concepts pour traiter le thème de l'altérité se manifeste quand nous voyons comment maints auteurs ont élaboré bien des concepts et des notions associées : l'intention et l'action, la compétence et la performance, le mental et le comportemental, le connu et l'opérationnel, le subjectif et l'objectif, la vue de l'intérieur et la vue externe, le point de vue du participant et celui de l'observateur, l'expérience proche et lointaine. Lévi-Strauss (1972 :20) trouve la distinction *émique/étique* pratique dans la vie de tous les jours, mais affirme qu'il serait dangereux et exagéré de lui attribuer un statut ontologique. Il ajoute (1972 :21) que ce que nous donnent les sens comme données brutes de notre expérience sensorielle n'est pas une réalité *étique*, laquelle, à vrai dire, n'existerait pas, mais des abstractions de la réalité qui appartiennent au niveau *émique*, et que, si nous voulons rester attachés à la distinction *émique/étique* il faudrait inverser les termes.
- 19 Plus concrètement, nous pourrions définir une unité *émique* comme quelque chose qui fonctionne par contraste avec d'autres traits dans un système musical : une langue, un ensemble de comportements, etc. La notion d'*étique* recouvre pour sa part les données non élaborées d'un système de fonctions et on ne considérera pas dans ces données des unités structurelles significatives.

- 20 Harris (1968, cité in Headland, Pike & Harris, 1990 :48) écrit qu'une assertion émique pourra être considérée comme erronée si l'on peut prouver qu'elle contredit les présupposés cognitifs par lesquels un participant d'une culture juge une unité émique pertinente. Mais encore faut-il arriver à connaître ces présupposés cognitifs qui, par définition, ne sont pas explicites ! Nous avons ici un des objectifs fondamentaux du terrain. Harris ajoute aussi que toute assertion émique dépend de distinctions jugées comme appropriées par la communauté scientifique et qu'elle ne peut pas être considérée comme fausse même si elle ne s'accorde pas avec les notions de pertinence d'un natif de la culture.
- 21 Je prends ce couple de termes comme un cadre conceptuel de référence impliquant un certain positionnement méthodologique devant cet « autre ». Il est important cependant de ne pas confondre l'outil avec la chose, de ne pas prendre la carte pour le terrain, ce qui se passe précisément quand on utilise le terme sans considérer toutes ses implications.
- 22 Il s'agit d'un positionnement méthodologique progressif du chercheur. Celui-ci cherche à appréhender un système sonore en l'abordant avec les outils conceptuels qu'il possède, ceux qui ont été extraits et théorisés à partir du système sonore de sa propre culture ou bien ceux qui sont courants dans la discipline ethnomusicologique. Au fur et à mesure qu'il accèdera à ce qu'il considère comme le point de vue du natif, il s'approchera de l'idéal *émique*. Mais savoir distinguer la rumeur de la « vérité » ethnographique est la tâche de l'ethnomusicologue épistémologiquement averti.

Des rumeurs

- 23 A l'intérieur d'une culture musicale, d'autres cultures font l'objet de discussions mais aussi de rumeurs. Celles-ci font état de pratiques musicales exotiques, d'échelles impossibles à chanter, de systèmes sonores incompréhensibles. Or, il s'avère souvent que ces rumeurs, lorsqu'elles traversent des frontières culturelles, prennent racine dans le savoir populaire (*lore*) qui les a adoptées : les ethnomusicologues (ou leurs homologues dans d'autres cultures) finissent par croire en elles. Qu'en est-il de ces rumeurs ? Comment ces interprétations s'élaborent-elles ? Une rumeur est une notion mal fondée provenant d'une culture autre dont nous ne connaissons pas véritablement les non-dits, les valeurs et attitudes prises pour acquis ailleurs. Elle peut être conçue comme un emprunt conceptuel mais aussi comme une interprétation (ou une més-interprétation) d'idées transculturées. Elle matérialise un mythe et ne décrit pas un concept. Ainsi quand mon maître de musique indienne disait que la musique occidentale sonnait « comme si elle avait des trous » (il faisait allusion à ce qu'il en connaissait, notamment la musique instrumentale européenne des XVIII^e et XIX^e siècles), il ne faisait pas d'ethnomusicologie, il propageait une rumeur.
- 24 Les rumeurs sont essentiellement émiques ; sur le plan ethnologique elles contribuent à réifier des mythes et, à l'intérieur d'une culture, elles portent et diffusent des croyances et non des connaissances ; elles ne décrivent pas des faits sur la musique de l'autre. Existerait-il alors une stratégie méthodologique de défense contre les rumeurs, que celles-ci viennent de notre propre culture ou d'une autre ? L'interprétation d'une culture étrangère (de sa musique) ne pourra-t-elle jamais être menée à bien sans considérer l'interpénétration des cultures en question et les contextes particuliers qui la sous-tendent ?

- 25 Les produits culturels, et la musique en particulier, ne se construisent pas dans le vide : ils sont créés *pour* et dirigés *vers* d'autres membres d'une même culture. Quand ils ne le sont pas, les ethnomusicologues ont tendance à ne pas les considérer comme un objet d'étude pertinent. Il est possible également que les verbalisations du natif soient des rumeurs et non des notions émiques. La prudence s'impose pour éviter l'ingénuité de la littéralité ou le piège de l'émique facile. Ceci devrait être un des impératifs du travail de description ethnomusicologique.
- 26 Ces rumeurs (ou mythes) sont construites de plusieurs façons : remarquez par exemple l'influence que le discours de l'ethnologue peut avoir sur le discours du natif. Le cas des théories de la pureté dans le *candomblé* montre la perméabilité du discours des savants (Ferretti 1991 : *passim*). La pureté africaine dans ce rite afro-brésilien est un mythe que certains chercheurs essaient de prouver et que certains adeptes essaient de vivre. Ils n'ont pas su distinguer la pureté rituelle de la tradition liée à l'histoire particulière de chaque maison de culte. Cette africanisation conduisit à un éloignement des influences catholiques et amérindiennes dans le culte des divinités africaines. Pour des raisons politiques, mais aussi économiques, ces notions ont été reprises par un certain nombre de maisons de culte qui se débarrassèrent des divinités non africaines et, avec elles, d'une grande partie du répertoire musical. Cela a eu comme conséquence la cristallisation du processus de création. Ainsi toute interprétation d'une culture doit nécessairement tenir compte de l'interpénétration des cultures.

De la traduction des cultures

- 27 Si l'ethnomusicologie est aussi plurielle que la musique, pouvons-nous interpréter toutes les cultures avec les mêmes outils ? S'il n'y a pas « un autre » mais « des autres », cela veut dire que toutes les cultures (ou mieux, leurs aspects musicaux) ne peuvent être approchées avec la même attitude, décrites avec les mêmes méthodes ou interprétées avec les mêmes outils.
- 28 Certes, l'étude d'une culture étrangère semble nous ouvrir des portes. Une fois initiés au métier d'ethno(musico)logue, il nous paraît possible d'attaquer avec facilité un nouveau terrain et une nouvelle culture. Souvent, on a tendance à généraliser et à transposer des concepts applicables à une culture, une musique, un terrain à d'autres cultures, musiques ou terrains. Pourtant, si au premier abord cela paraît praticable et fonctionne véritablement pour des cultures peu éloignées les unes des autres, ce n'est pas toujours le cas. On construit les théories et les paradigmes à partir des cultures examinées. Mais on peut toujours trouver un nouveau fait, une pratique étrange, une nouvelle notion inattendue qui va bouleverser ou ébranler cette optique. Le fait que les paradigmes courants de l'ethnomusicologie sont remis en question lorsque nous sommes véritablement touchés par la musique d'une autre culture en est une illustration.
- 29 Lorsque j'ai approché les Bororo du Mato Grosso, je me suis trouvé dans un monde totalement différent et inattendu, sans outils véritablement efficaces pour aborder cette société. Elle n'était apparemment pas si éloignée de ce que je connaissais ; en tout cas pas plus exotique que certains groupes ethniques dans la périphérie des grandes civilisations d'Asie où mes premières et plus marquantes expériences musicologiques eurent lieu. Mais plus d'une décennie en Asie ne m'avait pas forcément facilité la tâche sur le plan méthodologique. J'ai dû me trouver des outils conceptuels pour décrire cette nouvelle

société. Ce type d'expérience n'est pas très répandu et confirme la nécessité d'une pluralité d'outils conceptuels dans notre discipline et d'une grande souplesse de la part du chercheur. Je me suis donc senti rassuré dans mes convictions en lisant que :

« Au niveau sémiotique, passer d'une culture à une autre ne facilite pas *directement* le passage à une troisième culture. De la même façon, les interprètes qui peuvent traduire une langue X dans leur propre langue pourront être prêts à traduire une langue Y mais non parce qu'ils sont forcément arrivés plus « près » de la langue Y à travers langue X et moins encore parce qu'ils auront trouvé une structure profonde liant les deux langues à un niveau plus abstrait. Mais plutôt, ayant une fois réussi à s'extraire de leur propre langage, ils auront peut-être réduit leur résistance à le faire une nouvelle fois. Cette résistance amoindrie est le seul avantage, *mais un profond avantage* [c'est nous qui soulignons], qu'offre la méthode comparative. » (Boon 1982 : 25).⁴

- 30 Je pense qu'il n'y a pas une méthodologie polyvalente pour toutes les cultures. Ce que nous gagnons à travers le contact intime avec une société peut nous aider si nous gardons une certaine distance, sans pour autant nous détacher d'une pluralité de liens (affectifs, cognitifs, d'amitié, etc.). Ainsi, la connaissance d'une culture peut bien cacher et entraver la connaissance d'une autre et nos descriptions peuvent en souffrir. L'acculturation complète, c'est-à-dire, la perte de perspective n'est pas non plus l'attitude la meilleure pour quelqu'un dont le métier est la représentation des cultures.

De l'analyse

- 31 Pouvons nous définir une analyse musicale seule par rapport à une analyse ethnomusicologique ?
- 32 Une analyse ethnomusicologique telle que je l'entends serait une analyse qui découpe, sectionne, encadre selon les modèles de perception et les modèles d'exécution de l'acteur. Ces modèles sont souvent emboîtés dans des modèles plus larges (ou si l'on veut dans des *patterns* de culture) ; une analyse véritablement ethnomusicologique ne pourra donc pas se limiter à décrire et à formaliser des structures (ce qui est très important sur le plan théorique), mais elle tâchera aussi de tenir compte de l'impact de ces structures sur le contexte plus large de la société qui les a créées et les utilise.
- 33 Dans la recherche de significations, une des premières tâches consiste à explorer les modes de comportement et de verbalisation du participant à la culture étudiée. Souvent l'observateur est contraint d'extraire ces données cognitives au travers d'une pluralité de moyens et de méthodes. Les résultats ainsi obtenus ne coïncident pas toujours avec les faits observés quand on regarde le comportement de l'informateur.
- 34 Considérons par exemple certains types de données cognitives obtenus directement à partir de la pratique de l'exécutant. Ces données peuvent être considérées comme *émiques* puisqu'elles représentent la pratique des musiciens ; elles sont donc validées en même temps qu'elles sont obtenues parce qu'elles représentent des modèles mentaux partagés culturellement par le groupe et extraits par une technique qui est censée ne pas introduire l'*émique* de l'observateur. Si cette méthode peut être simplement appliquée, elle paraît satisfaire aux conditions nécessaires de validité épistémologique : être à la fois *émiques* non-verbalisées, mais exprimées par le comportement des détenteurs d'une tradition et considérées comme objectives par la communauté scientifique. Mais le champ d'application de ces méthodes est restreint à certains systèmes sonores dont on peut isoler la performance du contexte et à certaines formes de comportement musical

seulement. Son application à d'autres types de cultures musicales possédant par exemple des systèmes très emboîtés dans leur contexte est donc problématique.

- 35 Lorsque je considère un système musical, je fais une distinction entre les musiques où on trouve qu'un processus est ce qui prédomine et celles où ce qui compte est l'œuvre achevée. Dans la plupart des musiques improvisées, c'est le processus qui prédomine, par opposition à l'œuvre achevée dans laquelle les traits significatifs ne peuvent pas être altérés. Il s'agit, à mon avis, d'une catégorisation importante qui permettra de mieux comprendre la nature de certains systèmes sonores. Lorsque le processus prédomine, un modèle cognitif et normatif de ce processus de réalisation musicale devrait être défini et comparé avec sa réalisation. Comment les producteurs s'en tiennent-ils au modèle normatif ?
- 36 Un processus n'est certainement pas indépendant du résultat sonore final, mais le résultat final des musiques où le processus est dominant sera d'habitude plus flexible et varié. Si nous examinons simplement le produit dans une musique où le processus de réalisation est fondamental (par exemple un système musical dans lequel l'improvisation joue un rôle prépondérant), nous passerons à côté de ce qui compte dans une description pertinente de ce système. Une telle attitude nous empêchera d'évaluer véritablement ce que nous écoutons puisque nous ne connaissons pas les critères de jugement propres aux producteurs.
- 37 Nous considérons qu'il n'est plus possible aujourd'hui, dans une description ethnomusicologique, de s'en tenir rigide à une seule méthodologie de recherche. Une approche sous plusieurs angles d'attaque et une grande souplesse sont fondamentales si l'on veut arriver à obtenir l'image totale de la musique, ce qui est l'objectif avoué de notre discipline.

Sur l'expérience

- 38 Les contacts culturels et les rumeurs passent toujours par l'individu. Parler d'interprétation culturelle n'a pas de sens sans faire référence aux individus responsables de cette interprétation et aux rumeurs qu'ils véhiculent. Quiconque est incapable de se transformer à travers l'expérience de terrain (c'est-à-dire de modifier sa position épistémologique) ne peut pas être tout à fait crédible dans sa description d'une culture. Et cela est encore plus vrai si l'objet de notre intérêt est la musique, qui par nature transcende la seule compréhension intellectuelle. Une représentation culturelle a de la valeur dans la mesure où l'auteur de cette représentation est capable d'avoir l'expérience de l'autre. Pourtant l'objectif déclaré de notre discipline est la production d'un discours et de textes, et non l'acquisition d'expériences. On ne demande pas à celui qui écrit s'il a eu réellement cette expérience. D'où l'importance du terrain, de l'observation participante et de l'élaboration des expériences vécues sur un terrain.
- 39 L'expérience est en soi intransmissible, mais au fur et à mesure que l'on avance dans la connaissance de la musique d'une nouvelle culture dans toutes ses particularités, le discours de ceux qui ont parcouru le chemin avant nous commence à prendre du sens. C'est aussi un des objectifs de la description ethnomusicologique : nous aider à comprendre, mais aussi à profiter des trouvailles esthétiques d'une autre culture.
- 40 Il arrive qu'on soit confronté à des musiques qui, malgré leur caractère étranger, nous touchent profondément et s'imposent à nous en dépit de nous mêmes. Lorsqu'une

musique transmet quelque chose au delà des barrières culturelles, où se trouve sa force ? Dans le système même ? Dans les producteurs ? Dans l'état de réceptivité de l'auditeur ? Blacking (1983) nous dit qu'il n'y a pas de relation directe entre les sons de la musique et les réponses émotionnelles des gens aux sons. C'est le cas des musiques qui laisseront quelqu'un complètement froid quand, à coté de lui, un autre est profondément touché. Le conditionnement social (acceptation non examinée des valeurs reçues) mais aussi l'acculturation (adaptation plus ou moins consciente à un environnement culturel) y jouent un rôle important. On peut arriver à sentir comme un natif de la culture, si l'on fait l'effort de saisir et de partager son code de compréhension.

- 41 Dans certains types de pratique musicale (par exemple en musique indienne), l'expérience de l'apprentissage sera largement indépendante de la culture originale du praticien car il s'agit d'une connaissance très spécialisée. On pourra jouer de la musique indienne, par exemple, la comprendre et la ressentir comme un Indien si on passe par le processus d'apprentissage (et si l'on possède le talent et la ferveur nécessaires). Il s'agit d'un apprentissage qu'un natif de la culture doit suivre d'ailleurs aussi. En tant qu'étranger, lorsque je participe à un rituel bororo en jouant les maracas et en chantant avec l'assemblée des hommes, puis-je partager avec les natifs la même intensité que quand je joue de la musique indienne, par exemple ? Quel degré d'acculturation, de contact intime avec la culture est-il nécessaire d'acquérir pour atteindre un tel niveau d'identité émotionnelle ?
- 42 Je crois qu'ici l'expérience musicale à travers le corps et l'imagination comptent pour beaucoup. La joie de découvrir de nouvelles façons d'agir musicalement, de pouvoir maîtriser de nouveaux rythmes et de reconnaître un mode étrange, ou encore, participer avec les natifs de la culture à l'expression de sentiments esthétiques, sont des expériences précieuses qui apportent une compréhension nouvelle de la musique et du savoir faire musical. Cela soulève des questions intéressantes sur la capacité d'incorporer des nouveaux modèles cognitifs (et affectifs) qui n'appartiennent pas à notre milieu culturel. Le processus d'acculturation est aussi un processus de transformation.
- 43 Pour Blacking [1983 :48] l'exécution musicale est en soi une forme de connaissance et les arts du spectacle (*performing arts*) constituent une importante voie de réflexion pour ordonner l'expérience et pour relier des sensations intérieures aux sentiments privilégiés (implicitement ou explicitement) par une société. Comment accéder à certains types d'expériences en dehors de leur culture d'origine ? Dans quelle mesure pouvons-nous décrire ces processus liés à l'expérience et souvent à une pratique corporelle ? C'est encore un domaine à développer qui mérite l'attention des ethnomusicologues.

Noyau et contexte

- 44 Le mariage tant vanté entre l'approche ethnologique et l'approche musicologique ne semble jamais avoir été complètement consommé. Tout le discours « contexte/structure sonore » paraît être un postulat et le rester, être un idéal à atteindre plutôt qu'une réalité trouvée dans des textes ethnomusicologiques. La plupart des études tendent à privilégier une des positions au détriment de l'autre, et il y a en général un consensus pour dire que musique et société sont liées d'une certaine façon, mais il est nécessaire d'aller au delà des généralisations et de chercher la vraie nature des liens supposés entre les structures sonores et les hommes qui les produisent.

- 45 La plupart des descriptions et des représentations de la musique semblent porter sur des aspects disjoints d'une société, et une description globale d'une musique continue à nous échapper. Se demander alors quelles sont les passerelles entre musique et contexte dans certaines situations serait poser la mauvaise question ; nous devrions plutôt modifier notre point de vue et notre mode de représentation culturelle.
- 46 Une description idéale essaiera de laisser son matériel parler largement pour lui-même sans forcer une interprétation. Un lien formalisable entre structure sonore et contexte social peut exister ou non. Feld a dit (1984 :406) que pour une société donnée, tout ce qui est socialement saillant ne sera pas nécessairement musicalement marqué et il ajoute que pour toute société, tout ce qui est musicalement saillant sera sans doute socialement marqué. Tout en m'accordant avec cette proposition, j'ajouterai qu'il existe des aires assez larges de la production sonore d'une société qui ne sont pas susceptibles d'être reliées clairement à un contexte, ou en d'autres mots que *toute production sonore n'est pas contextuellement marquée*.
- 47 Comment des stratégies sociales et culturelles d'un groupe ou d'une société pourront-elles être reliées à des procédés compositionnels assez abstraits ou à la manipulation textuelle, au choix de certaines formules rythmiques, etc. ? Par exemple nous pouvons relier le système de classification des *rāg* en musique indienne du Nord à toute sa symbolique : l'heure d'exécution en relation avec le matériel sonore de base, les rapports avec le système esthétique (*rās*) et ainsi de suite, mais la contextualisation finit là. Les procédés compositionnels ne peuvent pas être reliés à un contexte plus qu'on ne pourrait le faire dans la musique occidentale. Ce qui nous intéresse concerne des significations à un autre niveau.
- 48 Pouvons-nous alors arriver à une corrélation fine entre stratégies culturelles et traits musicaux ? Peut-être que si une culture montre une prédilection pour des procédés compositionnels particuliers, il existera une raison sous-jacente à cela. C'est souvent au génie d'une société qu'on attribue tel ou tel trait distinctif (par exemple la rythmique ou la polyphonie). Si de telles propensions existent, on devrait les étudier localement, en détail et au niveau de la société en question, mais ne pas généraliser sans une grande prudence et surtout en évitant de tomber dans un comparatisme à la Lomax.
- 49 Le paradigme de Merriam « *music as culture* » a voulu combler une grande faille, mais son application n'exclut pas une analyse et une description des parties du système sonore non-marquées contextuellement⁵. Mais relativiser *music as culture* ne veut pas dire considérer la musique comme tout autre objet de perception. La position consistant à étudier le son et son organisation, et non la musique au sens large du mot est peut-être comparable à celle des phonéticiens quand ils étudient des échelles ou des « phonémiciens » quand ils découvrent des modèles cognitifs dans une culture. Mais cette transposition d'approches utilisées par la linguistique et sous-tendue par une attitude positiviste n'a qu'une application réduite pour ce qui concerne la description ethnomusicologique⁶.
- 50 Toute la problématique du contexte consiste à ne pas enlever de la description du système sonore des notions, expressions ou conceptions qui pourront avoir une influence sur lui. En outre, comme nous l'avons vu, on ne peut pas toujours prouver une relation de cause à effet entre système sonore et contexte. On est dans le domaine de l'explication et de l'interprétation, et cela a ses limites.

- 51 Une fois toute explication, analyse ou interprétation réalisée, la question qui s'impose est : et alors ? Ai-je obtenu, à travers cette analyse ou cette interprétation, de nouveaux aperçus sur la musique d'une société ou sur le mode de fonctionnement musical de l'homme en général ? Cela m'aide-t-il à mieux comprendre, mieux écouter ou mieux sentir la musique, voire à mieux m'exprimer musicalement ? La réponse à ces simples questions constitue le test de validité d'une description ethnomusicologique, si tel est le but visé.
- 52 Est-il réellement nécessaire de trouver un sens à chaque trait musical ? Cela pourra-t-il me dire quelque chose de nouveau ou de significatif ? Je ne soutiens pas que la réponse sera définitivement négative mais que, au préalable, tous nos non-dits doivent être examinés. Nous marchons ici sur le terrain difficile des niveaux de description, et cela touche le vrai noyau de notre discipline : comment exprimer ce que nous avons vu, compris et expérimenté.
- 53 Comment donc relier structure sonore et structure sociale dans le cadre de la pensée occidentale ? Ce n'est pas facile et surtout pas toujours possible. Cette grande vision d'ensemble est peut-être le plus grand espoir que les fondateurs de notre discipline ont semé dans nos esprits, mais qu'ils n'ont pas encore pu accomplir dans sa totalité. Mais peut-être cette relation totale entre producteurs de musique et produits, à l'intérieur d'une société n'est-elle pas explicable dans les termes que nous avons utilisés jusqu'à aujourd'hui et peut-être aussi les idéaux fondateurs n'ont-ils jamais été très réalistes.
- 54 Le terrain proprement dit inclut généralement l'enregistrement, les rapports, l'analyse textuelle et musicale, la sélection et l'évaluation des informateurs, la rédaction de nos fameux cahiers de terrain, etc. Toutes ces phases et la méthodologie apprise sont importants et l'on ne peut pas s'en passer, mais ce n'est pas forcément cela qui délimite la tâche ethnomusicologique. Il ne s'agit pas de chercher des passerelles plus ou moins unidimensionnelles entre structures sonores et sociales, mais plutôt de dégager un réseau de significations dont les relations avec le matériel ethnographique ne soient pas contradictoires, sans s'attendre à ce qu'elles soient explicites.
- 55 Quelles leçons pouvons-nous tirer des faits et des expériences de ce type ? Evidemment, des paradigmes différents donnent des représentations culturelles différentes, mais je soutiens qu'il existe une sorte de réalité culturelle susceptible d'être connue à un certain niveau de description et que cette réalité transcende toute interprétation herméneutique. Je ne postule pas l'existence d'une réalité absolue, d'une « connaissance objective » dans les termes hypothético-déductifs du modèle de Popper, mais je soutiens qu'il existe une réalité opérationnelle que nous essayons de décrire et que c'est seulement au *niveau opérationnel* de cette réalité que l'on peut agir.
- 56 Ceux qui sont acculturés à un système musical peuvent juger de l'acceptabilité de certaines formes. Nous nous demandons comment des jugements et des appréciations de ce type ont lieu. Le fait que des jugements de ce type soient monnaie courante dans la plupart des cultures musicales suggère l'existence d'une réalité psychologique, c'est-à-dire de règles formalisables. Il y a d'un côté les intuitions des producteurs qui peuvent être sondées par des techniques de validation existantes, et de l'autre l'acceptation des récepteurs et les erreurs d'exécution constatées qui permettent de valider nos modèles.
- 57 Nous ne pouvons plus, à ce stade du développement de notre discipline, continuer à appliquer un structuralisme vague, à produire des interprétations qui ne peuvent pas être réfutées ou perpétuer la querelle stérile entre l'orientation ethnologique et l'orientation

musicologique. Les théories et interprétations concurrentes n'ont pas une valeur absolue dans les sciences sociales et l'existence de l'une n'invalide pas l'autre ; il s'agirait plutôt de visions complémentaires de cette « réalité opérationnelle ». L'idée que dans le processus de construction d'une représentation culturelle, la connaissance s'accumule comme on accumulerait des grains de sable, ne tient plus. La réalité fonctionne différemment et de véritables aperçus sont obtenus par une sorte de saut qualitatif induit par une approche nouvelle, par des formes de connaissance qui ne passent pas toujours par la raison pure, par une démarche non-linéaire qui nous aidera à saisir d'un seul coup la totalité du phénomène. On glane peu à peu des aperçus partiels et on construira graduellement une image de moins en moins floue de notre objet d'enquête jusqu'à ce qu'elle semble devenir claire tout d'un coup.

- 58 Naturellement, tout discours interprétatif implique une activité herméneutique, mais je ne pense pas qu'une interprétation puisse être poursuivie *ad infinitum* et je ne vois pas non plus l'utilité d'une telle démarche. L'herméneutique implique de dévoiler des significations couche après couche. Je ne suis pas pour une attitude interprétative à outrance (totalement herméneutique) et certains ne s'accorderont pas avec moi sur l'existence de cette « réalité culturelle » que j'essaie de comprendre et de décrire. Mais si on se situe dans une autre optique, toute notre activité d'ethnomusicologues n'aura pas beaucoup de sens quant à la problématique de la description de la réalité sonore et des aspects cognitifs de sa production.
- 59 En musicologie ou en ethnomusicologie, la tâche herméneutique devrait se limiter à des objectifs clairement définis tels que par exemple une analyse pour guider l'écoute dans un système musical très complexe ou une démonstration de l'impact d'un contexte dans un système sonore. Il est important à notre avis de bien éclairer et définir une situation particulière et de limiter notre interprétation à cette situation. Quel degré d'interpénétration de contextes, d'emprunts culturels, de rumeurs (représentant pour le mieux ou pour le pire une réalité culturelle) devons-nous prendre en compte ? Notre position déplace l'éclairage porté sur le descripteur vers le(s) producteur(s) et cela n'est guère négligeable car elle établit de nouveaux standards de description dans notre discipline.

De la description

- 60 En quoi le texte ethnomusicologique diffère-t-il du texte ethnographique ? En ce qu'il passe à travers la description d'une expérience très particulière englobant la composante musicale d'une culture. Dans cette composante musicale, nous avons d'un côté le pouvoir de la culture conditionnant la production sonore, à savoir : les bases cognitives et sociales de l'expérience musicale. De l'autre, l'étude des processus créatifs individuels, la « *poiesis* », c'est-à-dire comment l'œuvre est faite, l'analyse musicale et aussi les processus historiques. L'ethnomusicologue possède ses propres outils conceptuels et les moyens de discourir sur son sujet de telle façon que la description ne penche pas trop d'un côté ou de l'autre et qu'elle ne soit pas trop biaisée par la culture du descripteur.
- 61 Pourtant la plupart des descriptions des musiques liées aux rituels restent plus ethnographiques que musicales, si l'on considère l'importance capitale que la musique a dans certains types de rites. Prenons par exemple les rites afro-brésiliens : il n'y a guère un rite public ou privé qui ne comporte pas d'expression musicale d'un type ou d'un autre. Pourtant, une fois faite la « description ethnomusicologique » (incluant le contexte,

- les catégories conceptuelles musicales, les pratiques, le comportement musical, etc.), que savons-nous des détails de la structure musicale ? Avons-nous véritablement établi un lien vérifiable entre système musical et contexte ? Ce dernier influence-t-il le noyau significatif du système musical ? Cela reste à prouver et jusqu'à ce qu'on y parvienne, notre discipline devrait encore s'écrire, je le crains, à l'aide d'un tiret : ethno-musicologie.
- 62 Comment la connaissance du contexte nous explique-t-elle la pratique et les comportements musicaux ? Et à l'inverse, une fois l'analyse musicale faite, que savons-nous réellement de l'événement total ? Quelque chose certainement, mais il n'en demeure pas moins que la plupart des descriptions ethnomusicologiques, telles que nous les connaissons, nous laissent sur notre faim. Y a-t-il quelque chose qu'on pourrait appeler « description ethnomusicologique » capable de nous en dire plus au sujet de la *musique en général*, et non simplement sur des pratiques ou des comportements particuliers ?
- 63 Quand nous avons affaire à des cultures littéraires sophistiquées ou aux aspects les plus complexes d'une pensée étrangère, il y a au début de nos recherches peu de place pour l'interprétation avant que la tâche de compréhension et de traduction soit achevée. Si elle n'est pas fondée sur l'expérience vécue, la seule compréhension reste nécessairement limitée. La « nouvelle anthropologie » qui nous vient d'Outre-Atlantique essaie un peu de dévoiler à travers des récits personnels, les pré-conceptions et les principes non exprimés de l'auteur : elle décrit l'observateur autant que l'observé. Dans ce sens elle apporte quelque chose de nouveau par rapport aux descriptions (ethno)musicologiques classiques. Elle nous donne des éléments pour apprécier le biais du descripteur. Mais il existe des excès et même, si dans certains cas une description ethnomusicologique pouvait être une page d'écrivain, elle doit, à mon avis, pencher plutôt du côté de la musique représentée que de celui des projections de l'auteur. L'ethnomusicologie autant que l'ethnologie est concernée, entre autres, par la présentation du matériel ethnographique dans un discours cohérent où toutes les voix (celles des chercheurs précédents, celle du natif de la culture, celle de l'auteur) trouvent leur place légitime et où l'interprétation qui s'en dégage naturellement amène une nouvelle vision de la musique dans son sens le plus large.
- 64 Quelques uns de mes maîtres tibétains me disaient qu'ils ne voyaient pas l'utilité de mon travail académique (autant que de celui de certains autres chercheurs occidentaux), que je passais à côté des buts auxquels vise l'activité intellectuelle telle qu'elle est conçue et se déroule chez eux. En effet, selon leur optique, l'activité académique est quelque chose qui tourne en rond et qui ne satisfait pas les objectifs de l'activité intellectuelle soutenant la vie monastique traditionnelle : chez eux l'étude et la production littéraire doivent être alliées à la pratique rituelle (dont la musique fait partie) et à l'introspection. Ces critiques de notre attitude scolastique ne sont pas sans fondement. Il est vrai que quand nous écrivons pour la communauté académique, nous avons presque toujours des intérêts créés (même si nous n'en sommes pas forcément conscients) qui dépassent notre motivation originale pour le sujet d'étude.
- 65 Dans la même veine, j'ajouterai que les Tibétains, par exemple, sont concernés par leur salut mais que nous ne sommes que peu intéressés par ce qui les concerne fondamentalement. Les milliers de pages écrites sur leur culture les touchent peu, et notre métalangage descriptif ne les intéresse point. Si notre discours n'a pas de validité universelle et s'il s'agit d'un jeu joué par quelques uns, il y aurait lieu d'examiner le comment et le pourquoi de ce que nous faisons. Une fois notre tâche accomplie, notre

discours présente rarement un intérêt authentique pour le natif. Nous jouons un jeu différent, un jeu propre à notre société mais avec les pièces d'une autre culture.

- 66 Ce qui prédomine est *notre* mode de discours et c'est *nous* qui l'imposons. Nous arrivons même à entraîner quelques natifs dans le jeu. Certains finissent par le jouer assez bien au point de s'éloigner de leur propre culture. Le cas de Tiago Marques Aipobureu, un Bororo éduqué décrit par Florestan Fernandes (1975 :84 et suiv.) est très révélateur à cet égard⁷.
- 67 Malgré ces effets contestables du travail ethnomusicologique, notre discipline peut être considérée comme une forme de communication authentique entre sociétés différentes. L'ethnomusicologue qui décrit une musique autre dans sa totalité contextuelle la rend intelligible aux yeux de sa propre culture. Ce faisant, il élimine l'étrangeté comme quelque chose qui provoque le rejet ou qui réveille des fantasmes culturels injustifiables. Ainsi pourra-t-il expliquer et interpréter, voir justifier et rapprocher.
- 68 Quand l'ethnomusicologue écrit, il construit d'une certaine façon une image de la musique ; à travers ses descriptions, de nouvelles identités culturelles issues de son esprit sont créées. Ainsi son discours pourra-t-il être interprété comme une critique des pratiques musicales rencontrées dans nos propres sociétés. En même temps, comme membre d'une culture dominante, c'est lui qui décrit, c'est lui qui réaffirme ainsi la « supériorité » de sa culture. Il n'est pas rare que certaines descriptions tombent facilement dans l'exotique ou le pittoresque et que la compréhension du phénomène musical chez « l'autre » se limite à cela. Aujourd'hui encore, le rare et l'exotique constituent des moyens d'augmenter le tirage d'ouvrages ethno(musico)logiques ou se voulant tels. L'ethnologue et l'ethnomusicologue sont aussi des créateurs de mythes et de rumeurs.
- 69 Tant que l'ethnomusicologie demeurait une activité d'une certaine façon élitiste, c'est-à-dire réduite à un groupe qui partageait plus ou moins une méthodologie et certains paradigmes de base, on pouvait viser à la construction d'une discipline unifiée possédant certains standards de description. Aujourd'hui avec la « démocratisation » du discours ethnomusicologique, presque toute personne intéressée par un sujet musical ou ethnologique capable de produire un article passable peut être acceptée comme ethnomusicologue dans une discipline qui s'examine peu et qui n'explicite aucun critère de production textuelle. Que devient alors notre discipline ?
- 70 On a vu comment, dans certains cas, les concepts et notions de la classe dominante se décantent et se transforment en verbalisations du natif. Mais le discours des pratiquants manque généralement du recul et de l'attitude critique qu'un discours ethnologique devrait avoir. Ceci ne veut pas dire refuser la parole à qui que ce soit mais, bien au contraire, définir ce qu'est un discours ethnomusicologique et les règles qui s'y appliquent. L'écriture semble produire une fascination et avoir le pouvoir de donner de la véracité à la parole imprimée. Il m'est arrivé d'être renvoyé à l'Encyclopédie Bororo par un collaborateur natif !
- 71 Folklore, analyse, cognitivisme, féminisme, documents visuels, littérature, musiques populaires, récits d'expériences de terrain pas toujours bien digérées ou examinées, tout rentre sans examen dans une discipline devenue passe-partout. Je ne dis pas qu'une telle situation soit totalement indésirable ; « que mille fleurs poussent », clameront des voix. Oui, mais il faut cueillir les meilleures. Selon quels critères ? Si notre discipline est une construction collective, fondons cet édifice sur des bases épistémologiques solides et donnons-lui une belle architecture. Alors on pourra ajouter tout ce qu'on voudra sur cette

structure. Mais si les ajouts l'emportent sur la base, notre construction risque de ne pas en devenir une. Cette règle est une obligation pour tous les ethnomusicologues et elle est indispensable si nous voulons que notre discipline continue à exister et à être respectée comme un authentique outil de réflexion dans le cadre des sciences sociales.

BIBLIOGRAPHIE

- AYTAI Desidério, 1985, *O mundo sonoro Xavante*. São Paulo : Univ. de São Paulo [Coleção Museu Paulista : Etnologia vol. 5].
- BLACKING John, 1983, « The concept of Identity and Folk Concepts of Self : A Venda case study », in : Anita Jacobson-Widding, *Identity : Personal and Socio-cultural : a Symposium*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, etc. [Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5] : 47-65.
- BOON James A., 1982, *Other tribes, other scribes. Symbolic anthropology in the Comparative Study of cultures, Histories, Religions and Texts*. Cambridge, London, etc. : Cambridge University Press.
- FELD Steven, 1984, « Sound structure as social structure », *Ethnomusicology* 28(3) :383-409.
- FERNANDES Florestan, 1975, « Tiago Marques Aipobureu : um Bororo marginal », in : *Investigação etnológica no Brasil e outros ensaios*. Petrópolis : Vozes.
- FERRETTI Sergio Figueiredo, 1991, *Repensando o sincretismo. Estudo sobre a Casa das Minas*. Thèse de Doctorat. Université de São Paulo.
- GEERTZ Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books.
- HARRIS Marvin, 1968, *The rise of anthropological theory*. New York : Crowell.
- HEADLAND Thomas N., PIKE Kenneth & Marvin HARRIS (eds.), 1990, *Emics and etics : The insider/outsider debate*. Newbury Park, CA : Sage.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1973, « Structuralism and ecology », *Social Science Information* 12(1) : 7-23.
- MALINOWSKI Bronislaw, 1922, *Argonauts of the Western Pacific*. London : Routledge.
- MERRIAM Alan P., 1951, *Songs of the Afro-Bahian Cults. An ethnomusicological analysis*. Doctoral dissertation. Northwestern University.
- PIKE Kenneth L., 1954, *Language in Relation to a unified theory of the structure of human behaviour*. Glendale : Summer Institute of Linguistics.

NOTES

1. Je nuance sciemment les mots musique et musicaux, n'oubliant pas que les termes autochtones utilisés pour décrire le comportement musical et la production sonore à l'intérieur des cultures différent parfois de façon considérable.
2. « *What does one learn about human nature... from the thousand similar peculiar things anthropologists discover, investigate and describe ? That the Balinese are peculiar sort of beings, South Sea Martians ? That they are just the same as we at base but with some peculiar, but really incidental, customs we do not*

happen to have gone for ? That they are innately gifted or even instinctively driven in certain directions rather than others ? Or that human nature does not exist and men are pure and simply what their culture makes them ?

It is among such interpretations as these, all unsatisfactory, that anthropology has attempted to find its way to a more viable concept of man, one in which culture and the variability of culture, would be taken into account rather than written off as caprice or prejudice, and yet, at the same time, one in which the governing principle of the field « the basic unity of mankind », would not be turned into an empty phrase. »

3. « To take the giant step away from the uniformitarian view of human nature is, so far as the study of man is concerned, to leave the Garden. To entertain the idea that the diversity of custom across time and over space is not a mere matter of garb and appearance, of stage settings and comedic masques, is to entertain also the idea that humanity is various in its essence as it is in its expression. »

4. « Semiotically, passing from one culture to another does not directly facilitate moving to a third. Similarly, interpreters who can translate language X into their own language might then be readier to translate language Y, but not because they have necessarily come any « closer » to language Y through language X, much less located a more abstract deep structure connecting the two. Rather, having once managed to dislodge themselves from their own language, they have perhaps decreased their resistance to doing so again. This lessened resistance is the only advantage, but a profound one, offered by the comparative-constrastive method. »

5. Un exemple tiré de l'histoire académique de l'étude des rites afro-brésiliens qui est représentatif, à mon avis, de ce qui doit être évité serait l'analyse « purement musicale » de Merriam des enregistrements pauvrement documentés d'Herskovits faits à Salvador de Bahía au début des années 1940. On ne peut pas s'empêcher de penser que le grand poids que Merriam a mis sur le contexte dans son classique *The Anthropology of Music* est peut être un grand *mea culpa* pour ce péché de jeunesse. Peut-être qu'une révision et une nouvelle analyse de ces enregistrements à la lumière des paradigmes actuels nous fourniraient de nouvelles et précieuses connaissances. Cette contextualisation de données recueillies par un autre pourrait alors constituer une vraie ré-étude ethnomusicologique.

6. A l'extrême opposé de cette position, nous retrouvons parfois une survalorisation, voire une mystification et l'attribution de mystère à certaines pratiques musicales non européennes. Cette naïveté d'appréciation est souvent exploitée par des musiciens et leurs promoteurs. Dans le processus de transculturation, on nous offre souvent de vrais-faux produits.

7. Tiago Marques Apobireu naquit en 1898. A 12 ans, il entra à l'école salésienne de Cuiabá au Mato Grosso où il reçut une bonne éducation et se distingua parmi ses camarades blancs. A 15 ans, il fut envoyé en Europe et habita à Rome et à Paris dans des familles réputées. Il apprit l'italien et le français ainsi que le portugais. Deux ans plus tard, il revint car sa terre lui manquait. Il se maria à une femme de son ethnie et travailla pour les missionnaires comme informateur, maître d'école et traduisit la bible dans sa langue. Il n'appréciait guère ce type d'existence et préférait chasser et cultiver son jardin potager. Plus tard, il s'éloigna des missions et alla vivre loin de la « civilisation ». Cependant, toute son éducation d'homme « blanc » ne l'aida point dans cette vie traditionnelle. Il était un chasseur médiocre, il ne subvenait pas aux besoins de sa famille et sa femme finit par l'abandonner. De l'autre côté il n'était pas traité véritablement comme « civilisé » par les missionnaires. Une série de conflits entre les Bororo d'un côté et les blancs de l'autre et leurs attentes respectives à son égard le mirent à l'écart de deux groupes.

RÉSUMÉS

Dans cet essai, la base épistémologique des textes ethnomusicologiques est explorée de façon critique et polémique. La qualité des données collectées est examinée et les intentions qui sous-tendent leur mise en texte explicitées. Quoique sensible au point de vue des autochtones, l'auteur nous met en garde contre les rumeurs au sein d'une culture, qui peuvent conduire un chercheur à une série d'interprétations erronées. Le problème de la traduction des cultures dans les textes ethnomusicologiques et du poids donné aux différentes voix représentées est aussi considéré. L'ethnographie musicale, par contraste avec l'ethnomusicologie théorique, est un autre thème abordé, et l'auteur constate le fossé qui existe entre l'expérience de l'ethnomusicologue et la description qui s'ensuit. Une digression soulève la question essentielle et souvent débattue du rapport entre événement musical et contexte, et une mise en garde porte sur les risques de la « démocratisation » du discours sur la musique.

In this essay the epistemological basis of ethnomusicological texts is explored in a critical and polemic style. The quality of the data collected is examined and the assumptions that underlie their *mise en texte* explicited. Though sensitive to the natives' points of view the author warns us against the rumours within a culture that can send a researcher down a false interpretive trail. The problem of the translation of cultures and the weight given to the different voices that are represented in ethnomusicological texts also addressed. Musical ethnography as opposed to theoretical ethnomusicology is another theme and the author contemplates the gap between the experience of the ethnomusicologist and the description that follows. There is also a digression on the oft discussed question of core musical event and context and a caution on the hazards of the « democratisation » of the discourse about music.

AUTEUR

RICCARDO CANZIO

Riccardo Canzio a fait des études musicales et orientalistes à l'Université de Bénarès en Inde. Ses recherches sur le chant et la liturgie tibétaines lui ont valu un doctorat (PhD) de la *School of Oriental and African Studies* à Londres. Il a ensuite travaillé au Ladakh, au Népal et au Bangladesh. Intéressé par les aspects performatifs du rituel, il étudie depuis 1987 la société Bororo du Mato Grosso, au Brésil, et s'intéresse aux cultes de transe afro-brésiliens. Il a publié de nombreux articles et participé à plusieurs productions audiovisuelles sur les thèmes de sa recherche.