

Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires

Laurent Aubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/68>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2006

Pagination : 11-19

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Laurent Aubert, « Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 15 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/68>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires

Laurent Aubert

Chamanes et possédés

- 1 Le chamanisme et la possession intéressent depuis longtemps l'ethnologie et l'histoire des religions, d'autant plus que ces pratiques ont à peu près disparu dans les sociétés occidentales. Après y avoir vu des formes magico-religieuses reflétant une vision du monde « primitive » marquée par l'animisme, le totémisme ou le polythéisme, ou encore, comme Eliade, des « techniques archaïques de l'extase » (1951), les chercheurs ont progressivement modifié leur approche pour les considérer comme des institutions dotées de sens, voire d'efficacité au sein de leur contexte social et religieux, et qu'il convient de considérer en tant que telles dans leurs manifestations contemporaines, ceci quelle que soit la grille d'interprétation qu'ils y appliquent ¹.
- 2 Il est intéressant de constater qu'au-delà du cercle des spécialistes, le chamanisme et les cultes de possession fascinent un public de plus en plus large, manifestement à la recherche de formes « alternatives » d'initiation ou d'expérience spirituelle, dont les religions conventionnelles n'offriraient aujourd'hui aucun équivalent. Ces nouveaux adeptes de « religiosité sauvage » sont notamment sensibles aux états modifiés de conscience auxquels l'application de ces « méthodes de connaissance de soi » permettrait d'accéder, en d'autres termes à leur dimension psychotrope et aux « portes de la perception » qu'elles seraient censées entrouvrir. Une abondante littérature est d'ailleurs disponible sur le sujet, que ce soit sous forme de monographies, d'études comparatives ou d'ouvrages de vulgarisation, voire de manuels pratiques, d'intérêt divers et souvent teintés de néo-spiritualisme à tendance New Age.
- 3 Le terme de « transe » a souvent été utilisé pour désigner collectivement les processus psychophysiologiques mis en œuvre dans ces pratiques, et les lecteurs des *Cahiers* auront tous en mémoire l'ouvrage fondamental de Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, dont la première édition remonte à 1980. Dix ans plus tard, c'est encore le mot « transe »

qu'utilise Georges Lapassade dans son petit livre abordant les différentes formes d'altération de l'état de conscience. Il précise que ce sont « les circonstances sociales qui donnent à ces états modifiés des formes différentes selon les cultures, les groupes et les situations locales telles qu'elles sont "définies", ici et maintenant, par les acteurs » (1990 : 7). Cet auteur distingue ainsi plusieurs types de transe : initiatique, thérapeutique, divinatoire et liturgique notamment.

- 4 L'utilisation du terme de transe a entre temps été remis en cause, notamment dans un célèbre article de Roberte Hamayon, qui souligne que « l'inconvénient essentiel de ce terme tient à ce qu'y fusionnent implicitement, à en juger par ses emplois et par son association avec la terminologie des états altérés de la conscience, trois ordres de référence : un comportement physique [...], un état psychique (ou de conscience) et une conduite culturellement définie » (1995 : 162-163).
- 5 C'est pour cette raison qu'aujourd'hui, la plupart des scientifiques préfèrent parler de chamanisme ou de cultes de possession – selon les cas – pour désigner les systèmes religieux faisant délibérément appel à des pratiques dites de transe. En effet, au-delà de leurs différences techniques, le chamanisme et la possession s'inscrivent dans des cadres symboliques comparables, impliquant de part et d'autre certaines conduites spécifiques destinées à établir un contact direct et un lien particulier avec la surnature, en d'autres termes avec des puissances du monde invisible.
- 6 Si les perspectives sont de même ordre, c'est au niveau de la méthode qu'ils se distinguent. En effet, dans le chamanisme, c'est l'« ascension » suivie de l'absence temporaire de l'officiant, momentanément « en voyage » hors de son corps, qui assure l'alliance et la possibilité pour lui d'agir sur les puissances invoquées (dieux, génies, ancêtres, héros, animaux...) ², alors que le possédé a plutôt pour vocation de les incorporer, et donc de les faire voyager. Dans le premier cas, ces entités demeurent inaccessibles à la collectivité, le chamane en est le messager, l'intermédiaire agissant ; dans le second, les esprits sont considérés comme présents sur terre, incarnés, et la communauté peut les rencontrer et « converser » avec eux.
- 7 Ces deux rôles d'intermédiaires du chamane et du possédé sont donc distincts, de même que le lieu symbolique du contact ; cette différence me semble significative, non seulement au niveau des processus mis en jeu dans la personne de l'officiant (chamane ou possédé), mais aussi du fait que le contact entre l'assistance et l'esprit est vécu soit comme direct dans le cas de la possession, soit comme différé pour ce qui est du chamanisme. Nous avons donc affaire à deux types différents d'alliance avec la surnature : le possédé est essentiellement un récepteur, un révélateur ; il est le « siège » ou la « monture », voire le « vêtement » de l'esprit qui l'investit ; alors que le chamane joue plutôt le rôle de transmetteur, de messager.
- 8 Même si leur finalité est dans une très large mesure comparable, les dissemblances phénoménologiques sont donc bien réelles entre ces deux grands systèmes qu'on pourrait appeler médiumniques : la possession et le chamanisme. Ils procèdent de points de vue différents et nécessairement incompatibles sur les liens existant entre l'« ici-bas » et l'« au-delà » : les rites de possession attestent la possibilité d'une interaction directe et réelle entre les individus qui le souhaitent – ou l'acceptent – et telle ou telle entité, également individuelle (ou individualisée), alors que, dans une séance de chamanisme, seul l'officiant peut entrer en contact personnel avec la surnature et agir sur elle au nom de la collectivité qu'il représente et pour le bénéfice de celle-ci.

- 9 Mais tout n'est évidemment pas dit une fois déterminé si un complexe rituel procède plutôt de l'une ou de l'autre de ces catégories. Il convient encore d'affiner l'analyse, car les termes de « voyage chamanique » et de « rite de possession » recouvrent des réalités à peu près aussi diverses que les cultures au sein desquelles ces pratiques peuvent être observées.

Incarner ou représenter ?

- 10 C'est ainsi que, dans les rituels du Kerala auxquels j'ai personnellement eu l'occasion d'assister, rien ne paraît pouvoir être assimilé au chamanisme proprement dit, alors que les cas de possession y sont monnaie courante. La possession peut s'y manifester sous diverses formes : soit d'une manière « sauvage » et fortuite, considérée comme potentiellement dangereuse, soit de façon ritualisée, socialement contrôlée et perçue comme bénéfique (cf. Tarabout 1999 : 315). Dans le premier cas, elle est vécue comme un « tourment » (*bāḍha*), infligé par un esprit malin ou un fantôme (*bhūtam*) à un officiant ou un membre quelconque de l'assemblée. Dans le second, la possession est l'apanage de médiums professionnels appelés *veḷiccappāṭu* (litt. : « révélateur de lumière ») ; résultant d'un processus d'induction méthodique, elle correspond à l'« installation », dans le corps et la conscience de l'officiant, de l'esprit d'un dieu ou d'un ancêtre, qui dicte ses volontés et prodigue ses conseils à travers sa bouche, et dont la présence est porteuse de charismes et de bénédictions.
- 11 Dans ces deux cas, la possession est attestée, notamment par le fait que les possédés affirment ne plus se souvenir après coup de ce qu'il leur est advenu. La question de la réalité de cette amnésie revendiquée et, corollairement, celle de l'authenticité de la possession dont elle procède, peuvent être posées à ce stade. De nombreux auteurs³ postulent que la possession se limite à une conduite culturellement déterminée, comme si sa réalité était en soi une sorte d'impossibilité métaphysique. D'autres – auxquels j'aurais tendance à me rallier – estiment plutôt qu'elle correspond à une faculté inhérente à la nature humaine, et que seule son exploitation, sa « manipulation » dans un cadre ritualisé, est de l'ordre du culturel. Si la possession du *veḷiccappāṭu* n'est considérée comme avérée que dans la mesure où elle est suivie d'effets concrets et vérifiables, c'est que la réalité des pouvoirs qu'elle met en jeu a été éprouvée par la tradition. La négation d'une telle possibilité conduirait d'ailleurs à une impasse : il ne serait en effet pas si simple d'expliquer pourquoi et comment le rituel perdure dans le cas où le possédé trompait systématiquement son public.
- 12 D'autres états rituellement modifiés de conscience peuvent à juste titre être assimilés à des formes, plus douces mais néanmoins réelles, de possession : c'est ainsi qu'au Kerala, les danseurs (*āṭṭakkāran*) officiant lors du *Tiṛayāṭṭam* (litt. : « danse de la splendeur ») et d'autres rituels de même nature (*Teyyam*, *Muṭiyēṭṭu*, *Paṭayani*, etc.) sont considérés par l'assemblée comme « habités » – et donc possédés – par l'esprit des dieux et des ancêtres qu'ils incarnent, lequel se manifeste en tant qu'« énergie » (*śakti*) personnalisée investissant temporairement la « forme sensible » (*mūrtti*) qu'est le corps du danseur. Les danseurs se doivent cependant de demeurer lucides, ne serait-ce que dans la mesure où leur prestation suit une chorégraphie préétablie – quoique assez libre dans sa réalisation – relatant symboliquement l'« histoire de vie » et la personnalité de l'entité qu'ils ont la charge de représenter, ainsi que la nature de sa relation avec le sanctuaire où se déroule le rituel et la famille qui en a la garde.

- 13 Or les officiants que j'ai interrogés à ce sujet affirment unanimement ressentir « physiquement » la présence de cette énergie « d'en haut » dans leur corps lorsqu'ils dansent. C'est elle qui guide leurs pas, affirment-ils, qui se manifeste dans les gestes symboliques (*mudra*) qu'ils accomplissent et qui leur permet d'effectuer occasionnellement des actes défiant la raison comme piétiner des braises ou effectuer des acrobaties dont ils seraient ordinairement incapables. C'est elle aussi qui est porteuse des bienfaits que le rituel est censé générer sur la communauté qui y participe. Mais le lieu de cette présence ne se limite pas à leur corps ; ils affirment qu'elle est également réelle dans les paroles des chants, les rythmes des tambours, la flamme des lampes à huile, leur coiffe, leur costume et leurs accessoires (sabre, massue, tamis...), et qu'elle investit en fait la totalité du sanctuaire le temps du rituel, faute de quoi celui-ci serait inopérant.
- 14 D'une manière générale, l'efficacité de la séance procède donc toujours de la « descente » (*avatāram*) suivie de la présence considérée comme réelle et effective de l'esprit des dieux et des ancêtres dans l'espace sacralisé, et plus particulièrement dans le corps et la conscience des danseurs, dont l'individualité est censée s'effacer provisoirement pour faire place à cette présence. Il faut donc admettre à ce stade que, dans un rituel comme le *Tiṭayāṭṭam*, la possession est socialement considérée comme réelle, bien qu'elle n'implique pas l'amnésie de l'officiant, mais au contraire sa conscience d'être le support temporaire d'une énergie individualisée sous la forme d'une déité ou d'un ancêtre particulier.

Fig. 1 : La danse de *Nāgakāli* (la *Kāli* aux cobras) dans le rituel du *Tiṭayāṭṭam*.



Photo : Johnathan Watts, 2001.

- 15 On peut observer à cet égard une sorte de continuum entre les rituels dansés et les différents genres du théâtre et de la danse « classiques » du Kerala (*Kūṭiyāṭṭam*, *Nanṅyār-kūttu*, *Kṛṣṇāṭṭam*, *Kathakālī*, *Mōhiniyāṭṭam*...), y compris les théâtres d'ombres (*Tōlpāvākūttu*) et de marionnettes (*Pāvākathakālī*)⁴. En effet, ces arts sont tous des arts de la « présence », d'origine rituelle et conçus comme des offrandes aux dieux, même si,

pour la plupart d'entre eux, cette fonction a aujourd'hui perdu quelque peu de sa prégnance. Le lieu traditionnel de leur représentation est généralement le parvis du temple, et leurs répertoires mettent en scène des mythes, des épopées et des légendes dont les personnages ont valeur d'archétypes. Les dieux et les déesses (*dēvan, dēvi*) ainsi que les héros et les héroïnes (*vīran, vīrāli*) qui y sont représentés – la frontière entre ces deux catégories est souvent difficile à établir – constituent des modèles de vertu, alors que leurs ennemis les « démons » (*asura*) et leurs acolytes, incarnant le vice, le mal, en sont les repoussoirs.

- 16 Pour en venir à ce qui nous intéresse ici, il est clair que le processus mis en jeu dans le corps et la conscience de l'acteur ou du danseur lors d'une performance théâtrale ou chorégraphique de ce type ne relève pas à proprement parler de la possession, mais bien de la représentation. L'officiant assume son rôle en toute lucidité, construisant son personnage avec les moyens expressifs dont il dispose ; pleinement conscient de son emprise sur le public, il conserve en chaque instant la maîtrise de son jeu ; il applique sciemment les codes stylistiques et symboliques propres à son art, qu'il exploite selon le degré de son talent, de son expérience de la scène et, le cas échéant, de son inspiration. Sans entrer plus avant dans ces considérations, notons que l'inspiration, lorsqu'elle surgit, affecte l'artiste au plus profond de son être : d'une part elle atteste de la justesse de son interprétation, et d'autre part elle la guide et l'habite. Elle est alors vécue comme une sorte d'émotion sublimée, d'état de grâce éminemment communicatif et donc partagé avec le public, qui ressent ainsi très concrètement que « quelque chose se passe », pour reprendre la formule de Jean During. La présence des dieux et des héros incarnés ne se manifeste cependant pas avec le même degré d'intensité que dans un rituel comme le *Tīrayāṭṭam* ; elle n'est en tout cas pas socialement vécue de la même façon, ne serait-ce que parce que, contrairement à la possession rituelle, qui résulte d'un processus d'induction méthodique, l'inspiration est un phénomène inopiné. Ce qui distingue donc le rituel de possession de la représentation théâtrale est que, dans le premier, la présence de la personne divine ou du héros est considérée comme réelle et effective, manifestée dans le corps de l'officiant – c'est même en cela que réside sa raison d'être –, alors que dans la seconde, cette présence n'est que suggérée par les codes et les moyens de l'art, éventuellement rehaussée par la grâce de l'inspiration ; c'est une présence quintessencielle, une « seconde nature », qui procède de la même exigence que dans le rituel, de la même maïeutique pourrait-on dire, mais qui agit dans un autre registre.

La part de la musique

- 17 Si l'on aborde maintenant la question de la musique et de son rôle dans les séances de possession ou de chamanisme, il peut être considéré comme établi depuis Rouget qu'elle est bien « le principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant » (1990 : 21). Cette remarque est capitale car elle souligne la connotation culturelle, conventionnelle, des éventuels pouvoirs de la musique. En d'autres termes, une musique donnée ne peut réellement être opérante qu'au sein du contexte social et événementiel auquel elle s'intègre. Cette efficacité – pour autant qu'elle soit attestée – ne relève ainsi pas seulement de la nature des sons, de leurs propriétés acoustiques, mais tout autant de la fonction socialement attribuée à la musique et des codes sonores qu'elle émet dans une situation précise, lesquels sont immédiatement perçus et appliqués par les adeptes en position de « musiqués ». Il suffit d'observer la

diversité des instruments, des timbres et des structures musicales utilisés à des fins semblables en différents contextes culturels pour s'en convaincre. Les observations d'Henri Lecomte sur « l'utilisation de guitares électriques ou de synthétiseurs en lieu et place de tambours » dans certaines cérémonies néochamaniques de Sibérie le confirment (*infra* : 50), tout en montrant bien la nécessité de ce que Roberte Hamayon appelle le « découplage » qu'il convient d'opérer entre forme, sens et fonction.

- 18 L'observation et l'analyse d'un rituel permettent de faire correspondre ses différentes séquences musicales aux phases successives de son déroulement ; mais, selon le commentaire de Hamayon à Rouget, il n'y aurait « pas de relation de cause à effet entre musique et transe » (1995 : 163, n. 16). Si une musique ne déclenche pas la transe, elle a cependant une fonction signalétique importante : celle d'installer un climat psycho-acoustique propice à son induction, puis de le prolonger et de le développer dans le temps. C'est ainsi qu'Erwan Dianteill ne considère la musique « ni comme signe ni comme force, mais comme *médiateur sensible* de la possession rituelle, ce qui n'exclut nullement qu'elle présente un aspect cognitif et un aspect physique » (*infra* : 179). Quant à Xavier Vatin, il relève que, dans le cadre des *candomblés* du Brésil, « c'est en tant que *code culturellement défini* – et non par le biais d'un mystérieux pouvoir intrinsèque – que la musique permet d'induire la possession ; c'est en ce qu'elle représente et non en elle-même qu'elle possède donc ce pouvoir » (*infra* : 191).
- 19 Hors de son environnement référentiel, une musique aura peut-être le pouvoir d'exciter les sens de ses auditeurs, mais généralement pas – sinon de façon fortuite – celui d'induire un état modifié de conscience durable, et encore moins de créer un lien concret et identifiable avec une puissance invisible ; tout au plus pourra-t-elle révéler une pathologie latente, ce qui n'est évidemment pas du tout de même nature. Il est probable que des facteurs d'ordre psychologique et neurologique entrent en ligne de compte dans l'efficacité rituelle de la musique ; c'est en tout cas l'une des hypothèses de Bertrand Hell, qui souligne ici même l'intérêt des récentes recherches en neurosciences, en psychothérapie et en ethnopsychiatrie, ou de Gino Di Mitri lorsqu'il observe que « le rythme, grâce à cette agitation et à la fréquence du recours à l'*accelerando* et au *crescendo*, aurait le pouvoir de créer un état d'effervescence particulièrement propice – les raisons en sont claires – à l'apparition de la transe » (*infra* : 123). En d'autres termes, comme le relève Gilbert Rouget (*infra* : 218), l'« efficacité symbolique » de la musique « ne prend son sens que compénétrée de vie émotionnelle ». L'erreur consisterait selon lui à « réduire la transe à une conduite purement symbolique et à en ignorer la dimension émotionnelle, ou tout au moins à considérer qu'elle n'est pas significative ».
- 20 Hormis le fait qu'elles soulignent l'importance de la subjectivité parmi les facteurs susceptibles de rendre une musique efficace en situation rituelle, les contributions ici réunies ont le mérite d'affirmer la nécessité d'une recherche pluridisciplinaire afin de mieux cerner la part des diverses composantes des rituels en question et la manière dont elles interagissent. Les conditions de l'efficacité de la musique relèvent manifestement d'une science symbolique, scrupuleusement appliquée par les musiciens, ainsi – chacun selon sa fonction – que par les autres acteurs du rituel, mais sans forcément qu'ils en connaissent les arcanes. « Le maître nous enseigne comment faire les choses, mais sans nous les expliquer. Ce n'est qu'en les pratiquant que, petit à petit, nous rendons nos gestes efficaces et puissants ; mais nous ne savons ni comment, ni pourquoi ! », me disait à ce propos un initié kéralais (*in* Aubert 2004 : 185). Il connaissait manifestement l'art, la manière juste et efficace de faire les choses ; pour lui et pour la communauté bénéficiant

de ses services, c'était l'essentiel. Mais il ne lui appartenait manifestement pas d'en savoir plus.

- 21 Tous les officiants, musiquants comme musiqués, obéissent ainsi à un même protocole, que chacun applique selon sa responsabilité, les incidences du rituel et l'inspiration du moment. Tous sont impliqués dans la même opération, dont le succès dépend à la fois de leur respect commun des préceptes de la tradition, de leur intentionnalité partagée, de la qualité de leur interaction et, en dernier ressort, de la réponse apportée par les esprits sollicités. Mais quelle est la réelle nature de ces esprits ? Et qui décide des règles du jeu ?...
- 22 Si la diversité des musiques et des instruments accompagnant les différents types de séances dont il est question suffit à privilégier la piste « culturelle » plutôt que la « naturelle », il reste encore à expliquer pourquoi et comment la musique est considérée comme indispensable à leur bon déroulement, en d'autres termes de quels pouvoirs elle est dotée, et comment ces pouvoirs s'exercent. Rouget a l'immense mérite d'avoir établi les fondements d'une réflexion générale sur la question. Celle-ci a par la suite été développée par de nombreux chercheurs, y compris ceux qui ont bien voulu participer au présent volume, et dont les contributions élargissent et approfondissent plusieurs aspects de la thématique à la lumière de leurs travaux récents.
- 23 Rappelons pour conclure que ce dossier « Chamanisme et possession » réunit les communications de huit des intervenants au colloque interdisciplinaire « Entrez dans la transe ! Musique, chamanisme et possession » qui s'est tenu au Musée d'ethnographie de Genève les 20 et 21 mai 2005⁵ : Erwan Dianteill, Gino Di Mitri, Jean During, Roberte Hamayon, Bertrand Hell, Henri Lecomte, Xavier Vatin et Gilbert Rouget – ce dernier n'a finalement pas pu être « physiquement » parmi nous lors de ces journées, mais il était présent en esprit. Les trois autres contributions ont par la suite été sollicitées auprès d'ethnomusicologues – Franck Bernède, Dana Rappoport et Faiza Seddik-Arkam – afin d'élargir le champ culturel de la réflexion et d'approfondir sa dimension proprement musicale. Qu'ils soient tous ici remerciés pour leurs apports, qui enrichissent réellement le débat.

BIBLIOGRAPHIE

AUBERT Laurent, 2004, *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*. Lausanne : Payot. Collection Anthropologie – Terrains.

ELIADE Mircea, 1951, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris : Payot.

HAMAYON Roberte, 1995, « Pour en finir avec la “transe” et l’“extase” dans l'étude du chamanisme ». *Études mongoles et sibériennes* 26 : « Variations chamaniques 2 » : 155-190.

LAPASSADE Georges, 1990, *La transe*. Paris : Presses universitaires de France. Collection « Que sais-je ? ».

ROUGET Gilbert, 1990 [1980], *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.

TARABOUT Gilles, 1999, « Corps possédés et signatures territoriales au Kerala », in Jackie Assayag et Gilles Tarabout, dir. : *La possession en Asie du Sud. Paroles, corps, territoire*. Collection Purusârtha 21. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales : 313-355.

NOTES

1. Ce texte reprend et développe – entre autres – certaines considérations abordées dans mon livre *Les Feux de la Déesse* (2004).
2. A cet égard, la fonction du chamane peut être comparée à celle de certains mystiques, auxquels il arrive effectivement de « voyager » hors de leur corps.
3. Notamment Roberte Hamayon, Michel Leiris, Alfred Métraux et Gilbert Rouget (voir Hamayon 1995 : 169 ; Aubert 2004 : 190).
4. Gilbert Rouget souligne d'ailleurs ici même la nécessaire « théâtralité » des séances de chamanisme et de possession : « sans théâtre il n'y aurait ni chamanisme ni possession », écrit-il, « pour la bonne raison que, changement de monde dans le premier cas, changement d'identité dans le second, ce qui importe c'est qu'il soient l'un et l'autre attestés par la présence de témoins, autrement dit de spectateurs » (*infra* : 213).
5. Ce colloque était organisé conjointement par le Musée d'ethnographie de Genève et les Ateliers d'ethnomusicologie dans le double cadre de l'exposition *Les Feux de la Déesse* et du festival *Science et Cité*.

RÉSUMÉS

Les séances de chamanisme et les cultes de possession intéressent autant les spécialistes qu'un public plus large, en quête de nouvelles formes de religiosité. Au-delà de leurs différences techniques, ces deux types d'institutions socioreligieuses s'inscrivent dans des cadres symboliques comparables. Mais leurs déclinaisons sont multiples et, sur la base de ses recherches au Kerala, en Inde du Sud, l'auteur relève à titre d'exemple que la possession rituelle procède d'une vision du monde et de la société qui s'exprime également en d'autres registres de la culture traditionnelle. Quant à la musique, si elle agit comme élément moteur du rituel, il apparaît que c'est plus à travers les codes culturels qu'elle met en œuvre qu'en raison de pouvoirs inhérents à la « nature des sons ».

AUTEUR

LAURENT AUBERT

Laurent Aubert est conservateur au Musée d'ethnographie de Genève et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie, un institut dédié à la diffusion des musiques du monde. Parallèlement à des recherches de terrain, notamment en Inde, il travaille sur des questions liées aux pratiques musicales en situation de migration. Il est le fondateur des *Cahiers de musiques traditionnelles* et l'auteur de plusieurs livres, parmi lesquels *La musique de l'autre* (2001), *Les feux de la déesse* (2004) et *Musiques migrantes* (2005).