L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Ethnomusicologie et significations musicales

Jean-Jacques Nattiez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24859>

DOI : 10.4000/lhomme.24859

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 53-81

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Jacques Nattiez, « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24859> ; DOI : 10.4000/lhomme.24859

Ethnomusicologie et significations musicales

Jean-Jacques Nattiez

IL FUT UN TEMPS où l'ethnomusicologie ne se préoccupait pas de la présence des significations dans les musiques qu'elle étudiait, mais se concentrait sur le matériel « purement » musical des musiques traditionnelles. L'école de Berlin comparait les échelles et les structures des nouveaux systèmes musicaux qu'elle découvrait. Les folkloristes d'Europe centrale se donnaient pour mission de classer les chants en espérant remonter à leurs origines communes. Les premiers chercheurs nord-américains qui s'intéressèrent aux Indiens de leur continent, recherchaient des traits stylistiques plus ou moins généraux ou juxtaposaient analyses musicales et description des contextes d'exécution. En cela, l'ethnomusicologie s'inscrivait encore dans la tradition de Edouard Hanslick dont *Du beau dans la musique*, de 1854, aura marqué la pensée musicale du XX^e siècle : « La forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même » (Hanslick 1986 : 135). La situation change avec l'émergence de l'orientation anthropologique de l'ethnomusicologie, marquée par la parution des ouvrages bien connus de Alan P. Merriam (1964) et John Blacking (1973). À partir du moment où l'ethnomusicologue s'intéresse aux valeurs véhiculées par la musique dans une société donnée et aux liens que l'autochtone établit entre la musique et son vécu, la question de la signification musicale apparaît.

Terminologie : définitions et familles de recherche

Faut-il parler de « sémantique musicale » pour autant ? Au cours du colloque¹ où a été présentée une première version du présent article, Jean Molino faisait

1. Ce colloque, accueilli par l'équipe « Langues-Musiques-Sociétés » du CNRS, s'est tenu à Villejuif les 4 et 5 mars 2003. Présidé par Simha Arom, il a présenté des exposés de J.-J. Nattiez, Bernard Lortat-Jacob et Jean Molino auxquels Michel Imberty a répondu. Je remercie chaleureusement les invités et les nombreux intervenants pour leurs questions et leurs critiques dont je me suis souvent inspiré en rédigeant la présente contribution, et tout particulièrement Jean Molino avec qui j'ai longuement discuté mon exposé et le présent article.

remarquer que ce terme est apparu en musicologie, sous la plume des psychologues (Francès 1958 : 3^{ème} partie ; Imberty 1979, 1981), probablement sous l'influence de la linguistique, alors que, auparavant, les musicologues et les esthéticiens parlaient plus volontiers d'émotions, comme en fait foi le premier ouvrage de Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (1956). Le mot « sémantique » ne figure par dans son index, pas plus que dans le panorama comode de Malcolm Budd, *Music and the Emotions*, consacré aux approches philosophiques du problème (1985)². Avant d'examiner ce que l'on peut désigner par « sémantique musicale », il me semble nécessaire de préciser que l'expression peut renvoyer à deux ordres de réalité : une dimension du fait musical, de la même façon que l'on parle des structures syntaxiques ou morphologiques d'une langue, d'harmonie ou de rythme dans la musique, et la discipline qui traite des faits sémantiques, de la même façon que l'on parle de phonologie en linguistique ou d'analyse formelle en musicologie. Dans ce qui suit, les contextes permettront de ne pas confondre ces deux acceptions de l'expression : la discipline et son objet.

Des congrès entiers essaient de définir ce que seraient les significations musicales. Je pourrais, à la manière du *Meaning of Meaning* de C. K. Ogden et I. A. Richards (1923), tenter un inventaire de toutes les significations de l'expression « signification musicale ». Quelques balises me paraissent suffisantes ici. Ce que l'on appelle « significations », quelles que soient les formes symboliques (langage, musique, mythe, cinéma, peinture, etc.) où elles apparaissent, s'explique sémiotiquement par trois principes : tout signe est renvoi d'un objet à quelque chose d'autre (Saint-Augustin) ; le signe renvoie à son objet par l'intermédiaire d'une chaîne infinie d'interprétants (Peirce) ; ces interprétants se répartissent entre les trois instances qui caractérisent toutes les pratiques et les œuvres humaines : le niveau neutre, le poétique et l'esthétique (Molino). En ce qui concerne la musique, il me paraît nécessaire, comme je l'ai souvent fait ailleurs (Nattiez 1975 : 2^e partie, chap. I ; 1987 : 147-155), de distinguer entre les renvois intrinsèques et les renvois extrinsèques dont la musique est capable.

Aux premiers correspondent les relations formelles entre structures musicales, prises en charge par les théories formalistes de la musique, aussi bien esthétiques qu'analytiques. Elles ont souvent tendance à les considérer ontologiquement comme le propre de la musique et à traiter les renvois extrinsèques comme secondaires. Ces renvois immanents seraient le lieu du « sens » musical, comme on le dit souvent en français, même si plusieurs auteurs parlent à leur sujet de « musical meaning » ou, comme il m'arrive de l'écrire, de « significations "purement" musicales ». Même si cette dimension de la sémosis musicale n'est pas ce qui préoccupe le plus les ethnomusicologues d'aujourd'hui en raison de leur orientation fondamentalement anthropologique, les travaux de Simha Arom en sont une illustration décisive et exemplaire. Si le présent article porte sur la sémantique musicale, cela ne signifie pas que je ne reste pas convaincu de la posi-

2. À noter toutefois qu'on observe actuellement un retour des études sur l'émotion musicale (Marconi 2001; Juslin et Sloboda 2001).

tion centrale que l'analyse des structures musicales, fondées sur des catégories « émiques », c'est-à-dire sur les catégories cognitives des populations étudiées, doit occuper dans les préoccupations de l'ethnomusicologue. Je rappellerai à ce sujet que, s'appuyant sur le « speech-signal-dance model » de J. H. Kwabena Nketia (1963 : 17-31), l'ethnomusicologue ghanéen Kofi Agawu relève comme fondamental, parmi les trois types nécessaires à la compréhension du fonctionnement rythmique des tambours chez les Ewe du Nord (Agawu 1995 : 91), « le jeu purement musical des rythmes dans la danse, un mode autonome qui ne joue pas nécessairement de rôle dans la communication » (*ibid.* : 105).

La sémantique musicale, elle, s'intéresse aux significations affectives, émotives, imageantes, référentielles, idéologiques, etc., rattachées par le compositeur, l'exécutant et l'auditeur à la musique, et ce sont d'elles que je traiterai dans cet article. Même si je reconnais bien volontiers que leur présence et leur nature varient selon les époques et les cultures, il me paraît important de souligner le fait qu'elles sont consubstantielles à la musique – je propose même de les considérer comme un *paramètre immanent* de la musique, au même titre que la hauteur, la durée, le timbre, etc. (Nattiez 2002) : il n'y a pas de pièce ou d'œuvre musicale qui ne s'offre à la perception sans un cortège de renvois extrinsèques, de renvois au monde. Les ignorer conduirait à manquer une des dimensions sémiologiques essentielles du « fait musical total » et je propose, comme première tentative de définition, de réserver l'expression de « sémantique musicale » pour l'étude de cette dimension par laquelle la sémosis musicale renvoie, non à d'autres structures musicales, mais au vécu des êtres humains et à leur expérience du monde, d'où l'expression « renvois extrinsèques » que je viens d'utiliser.

Cette position ne préjuge pas de l'explication qui est donnée, par les musicologues, du fonctionnement de ces renvois extrinsèques. On peut considérer – *position 1* – qu'ils sont immanents à la musique (c'est-à-dire qu'ils sont une propriété de la musique elle-même, de la même façon que l'idée de bonheur comme signifié est immédiatement donnée, pour un locuteur francophone, avec le signifiant « bonheur »). C'est la position de ceux que Leonard Meyer dénomme les « expressionnistes absolutistes », catégorie dans laquelle il se range lui-même (1956 : 3). De ce point de vue, « les significations expressives et émotives naissent *en réponse*³ à la musique et elles existent sans référence au monde *extramusical*⁴ des concepts, des actions et des états émotifs humains » (*ibid.*), c'est-à-dire qu'elles sont portées par le signifiant musical lui-même. On peut aussi considérer – *position 2* – que ces renvois extrinsèques n'existent que par rapport à une référence extérieure à la musique. C'est la position des « expressionnistes référentialistes » (*ibid.*). Je montrerai dans la suite de cet article qu'il faut, en réalité, admettre les deux positions : il y a bien des signifiants musicaux qui sont immédiatement porteurs d'associations sémantiques extrinsèques, il y en a d'autres qui ne le sont qu'en fonction de codifications conventionnelles.

3. C'est moi qui souligne.

4. C'est moi qui souligne.

Mais en même temps que l'on reconnaît l'existence des renvois extrinsèques, quelle que soit l'explication que l'on donne de leur fonctionnement, il est essentiel de souligner, avec Michel Imberty, que, si nous attribuons des significations à une musique, les significations musicales ne sont ni comparables ni réductibles aux significations verbales par lesquelles le mélomane, l'autochtone ou le chercheur tentent de les traduire : « Rien n'est plus contestable que ce postulat selon lequel signifiants musicaux et signifiants verbaux (*patterns* musicaux et groupes d'adjectifs par exemple) seraient les signifiants équivalents d'un même signifié. [...] Le sens, lorsqu'il est explicité par des mots, se perd dans les significations verbales, trop précises et trop littérales et qui le trahissent. En tentant de *dire* ce que signifie la musique qu'ils ont entendue, les sujets ajoutent à son sens des significations conceptualisées et référencées qui n'existent que dans le langage verbal. Ces significations laissent croire qu'il est possible de donner un équivalent non verbal de la forme musicale et que son sens est conceptualisable. [...] La musique ne signifie jamais qu'"après coup", c'est-à-dire qu'après tentative d'explicitation et de conceptualisation. Avant, elle ne signifie pas, elle suggère, car elle crée des forces imageantes qui provoquent et orientent les orientations verbales ; ou, si l'on veut, des directions sémantiques, sous la forme d'impressions vagues et fluctuantes, apparaissent à la conscience du sujet qui les cristallise par les mots dans des significations précises » (Imberty 1975 : 92). Le métalangage sur la musique est lui-même une forme symbolique, donc une construction qui a ses règles propres de fonctionnement, différentes de celles de la musique dont elle traite. Ce qui laisse penser que la véritable sémantique musicale (les renvois extrinsèques dont le contenu est inscrit de manière immanente dans le matériau musical comme le signifié d'un mot l'est dans le signifiant) serait de l'ordre du préverbal, comme Jean Molino l'a proposé lors du colloque déjà cité, faisant référence au « Réseau Conscient Potentiel » (RCP) des psychologues, c'est-à-dire, selon la définition que Jean Delacour en a donné dans une conférence inédite, « un ensemble de représentations non conscientes actuellement mais pouvant le devenir ». Mais comment mettre le doigt sur cet ensemble ? Comment en expliciter le contenu ?

On peut, dans un premier temps, et c'est la position et la pratique de Leonard Meyer dans *Emotion and Meaning in Music*, « examiner et analyser ces aspects de la signification qui résultent de la compréhension et de la réponse aux relations inhérentes au processus musical, plutôt qu'en fonction des relations entre les organisations musicales et le monde extra-musical des concepts, des actions, des caractères et des associations » (Imberty 1975 : 92). Il s'agit alors de décrire les aspects formels de la musique en tant qu'ils sont porteurs d'attentes, d'implications, de résolutions, de réalisations interprétées émotionnellement. En décrivant le jeu formel des relations d'analogie (*conformant relationships*) ou l'alternance des tensions et des détentes à l'œuvre dans une pièce, Leonard Meyer pratique, au-delà de la description des structures concernées, ce que je dénomme une « esthétique inductive » (Nattiez 1987 : 178) : selon sa théorie, les significations musicales immanentes au matériau musical naissent de la confirmation, du renforcement ou de la déception des attentes de l'auditeur. Mais on remarquera que

les réactions de l'auditeur sont imaginées par Leonard Meyer à partir de l'observation des seules organisations musicales et en se fondant sur sa compétence tonale personnelle. Même si ces significations sont inscrites dans le signifiant musical, il lui est nécessaire de passer par la médiation du langage verbal pour en reconnaître l'effet chez lui-même et en attribuer l'origine aux structures musicales qu'il décrit.

La position de Leonard Meyer et l'existence de significations inscrites dans le signifiant musical semblent corroborées par les observations plus récentes de la psychologie : « Un auditeur peut reconnaître ou identifier l'émotion que [les structures musicales] représentent sans nécessairement la ressentir. La reconnaissance iconique conduit à une conséquence cognitive immanquable du genre : "Ceci est de la musique heureuse". Cela peut conduire à un autre contenu cognitif : "cette musique fait que je me sens heureux", mais il n'est pas nécessaire d'atteindre ce stade ultérieur. Cela dépendra de facteurs extrinsèques chez l'auditeur plutôt que d'éléments situés dans la musique » (Sloboda 2001 : 545). Cette observation ne vaut pas que pour les affects qui font l'objet des observations de John Sloboda dans cet article, mais bien pour toutes les formes d'associations sémantiques avec la musique. Mais le propos de l'auteur a d'autres conséquences. En distinguant un contenu immanent à la musique et des associations apportées par l'auditeur, il oblige à se demander si les traductions verbales de la sémantisation de la musique que l'on obtient auprès des auditeurs, révèlent le *contenu* sémantique *immanent* de la musique ressenti à un niveau préverbal ou si elles en fournissent une distorsion colorée par les idiosyncrasies des auditeurs⁵. Si l'on considère, ce qui est mon cas, au moins à ce stade-ci de mes réflexions et de mes connaissances, que, pour « reconnaître ou identifier une émotion véhiculée de manière immanente par la musique » ou tout autre type de signifiés, on est bien obligé de faire intervenir une verbalisation au moins intérieure pour en prendre conscience, j'accorderai, au moins provisoirement, un certain crédit à ce détour par le métalangage linguistique, non sans être sensible aux difficultés soulevées par ma position.

Le langage verbal (ou naturel), en effet, est à la fois la chance et la croix de la sémantique musicale : c'est par son intermédiaire, dans l'état actuel des connaissances, que nous pouvons tenter de *nommer* les significations, les renvois et les émotions que nous associons spontanément à l'écoute d'une musique, même si nous savons, on y a insisté plus haut, que les signifiés du métalangage grâce auquel nous sémantisons la musique, *ne sont pas* les significations musicales. Comme le soulignait Louis Hjelmslev (1971), le langage naturel est le seul système sémiologique qui soit capable de rendre compte de tous les autres. Pour cette raison, et comme je l'ai proposé naguère⁶, je réserverai, en deuxième

5. Je remercie Jean Molino d'avoir attiré mon attention sur la position de Sloboda et ses conséquences, en relation avec les nombreux problèmes posés par l'investigation du pré-verbal (ou du proto-sémantique) dont il a défendu l'existence dans l'exposé déjà cité.

6. « Si on examine les recherches qui s'intitulent elles-mêmes "sémantiques", on constate qu'elles portent sur ceux de ces interprétants qui correspondent à une *signification conceptualisée et verbalisée du langage naturel* » (Nattiez 1975 : 189).

approximation, le terme de « sémantique musicale » comme discipline (et non plus comme objet de l'investigation), à cette partie du programme (ethno)musicologique qui traite du paramètre sémantique en ayant recours, à ses risques et périls, à la médiation du langage verbal : verbalisations ou dénominations largement répandues dans la culture. Cela conduit, évidemment, à utiliser le terme à propos de recherches qui ne se sont pas nécessairement placées elles-mêmes sous la bannière de la sémantique.

Dernier point avant d'aborder la sémantique musicale en ethnomusicologie proprement dite. Quelles sont, du point de vue méthodologique, les grandes familles d'activités (ethno)musicologiques qui se livrent à l'investigation sémantique ? J'en distinguerai quatre :

1) *La reconstitution musicologique des significations*, déjà ancienne : c'est l'entreprise qui, à propos de la musique vocale notamment (je pense aux travaux de Pirro, Schweitzer et Chailley sur Bach, de Noske sur Mozart et Verdi, les innombrables catalogues de leitmotive de Wagner) mais aussi de la musique instrumentale (Agawu et le style classique), tente de déterminer quel est le contenu référentiel de la musique, le plus souvent en comparant le texte musical et le texte linguistique mis en musique, ou en ayant recours aux traités. Pensons à celui de Schubart sur l'éthos des tonalités. Il n'en va pas différemment, en ethnomusicologie, à propos des cultures où l'on rencontre les théorisations sémantiques explicites des rythmes, des *rāga* et des *māgam*.

2) *L'investigation herméneutique des significations* : comme toutes les pratiques exégétiques, les herméneutiques musicales cherchent à interpréter et creuser les réseaux de significations associées à une musique en fonction d'un horizon le plus souvent philosophique, social, idéologique (psychanalyse, néomarxisme, structuralisme lévi-straussien⁷, féminisme, quête identitaire). Ici, les significations sont construites par le chercheur à partir de son cadre exégétique de référence. Explicitement ou implicitement, il considère que le résultat de l'exégèse des pratiques et des œuvres est plus vrai que ce qu'en pensent ses créateurs ou ses acteurs. L'herméneutique est à la recherche du Secret ; elle permet d'accéder à une vérité profonde et cachée. Si l'on admet que l'étude des musiques populaires relève de l'ethnomusicologie, les études de Philip Tagg (1979, 1991; Tagg & Clarida 2003) sont un exemple éloquent de ces deux premières orientations : l'auteur établit des familles de *musèmes* – « l'unité de base de l'expression musicale » (Tagg 1979 : 108) – sur la base d'une vaste culture comparative (qui inclut les musiques occidentales dites savantes) et il en interprète les significations idéologiques et sociales dans une perspective néo-marxiste. Lorsque John Blacking (1973) interprète la signification sociale de la danse nationale venda selon une grille relevant de la même mouvance, il fait lui aussi de l'herméneutique.

3) *L'approche expérimentale* : développée par les psychologues expérimentalistes (qualifiés aujourd'hui de cognitivistes), elle invite des « cobayes » à verbaliser les

7. Pour des raisons épistémologiques que je ne peux développer ici, je considère le paradigme lévi-straussien comme une herméneutique.

interprétants qu'ils associent à un fragment de pièce, selon un protocole aussi explicite et contrôlé que possible. Le chercheur regroupe ensuite les réponses par affinité et les traite statistiquement, ce qui peut le conduire à dresser une « carte sémantique du style » (Imberty 1979). Rien n'empêche que le résultat de ces enquêtes puisse faire l'objet d'une investigation herméneutique, ce que Michel Imberty (1981) n'a pas manqué de faire en convoquant la psychanalyse dans le deuxième volume de sa *Sémantique psychologique de la musique*.

4) *L'enquête de terrain* : alors que le musicologue qui travaille sur les musiques occidentales du passé ne peut que se fier aux partitions et aux témoignages écrits légués par l'histoire, alors que le psychologue peut avoir accès aux verbalisations de sujets au cours d'expériences, l'ethnomusicologue, lui, s'il ne décide pas de substituer ses interprétations personnelles au témoignage des informateurs, a la possibilité d'enquêter directement auprès d'eux. C'est la perspective qu'ont proposé Charles Boilès (1969) et ses disciples, notamment Monique Desroches (1996). Les associations sémantiques obtenues sur le terrain sont mises en rapport avec le matériau musical selon une démarche qui combine ce que les sémanticiens du langage naturel appellent l'onomasiologie et la sémasiologie et dont je reparlerai plus loin. Rien n'empêche évidemment le chercheur d'interpréter ces résultats, et on retrouve ici la perspective herméneutique. C'est ce qu'a fait Monique Desroches en établissant une homologie structurale entre les associations avec des divinités de figures rythmiques spécifiques et les catégories du végétarien et du carnivore présentes dans la culture tamoul.

Après avoir proposé un panorama des phénomènes sémantiques que rencontre l'ethnomusicologue, il conviendra d'examiner les familles de méthodes dont je viens de parler pour répondre à deux questions : quels sont les aspects de la musique retenus comme signifiants des associations verbales ? quelle explication peut-on donner de la présence du phénomène sémantique dans les musiques qu'étudie l'ethnomusicologie ?

Essai de caractérisation des phénomènes sémantiques en ethnomusicologie

Revenons à l'*objet* de la sémantique musicale en ethnomusicologie. Quelles que soient les méthodes utilisées, quels sont les types d'associations, de verbalisations et de dénominations qu'elle rencontre au cours de ses investigations ?

Il fut une époque où le passe-temps favori des sémiologues de la musique consistait à se demander quelles catégories de signes on y rencontrait. En tentant de faire rentrer les phénomènes musicaux dans de petites boîtes étanches, cette approche présentait de sérieuses difficultés et il est regrettable qu'on n'ait pas tenu compte de l'avertissement de Peirce qui, à propos de sa célèbre trichotomie, a eu le souci, rapporte Roman Jakobson, « de mettre en lumière le rôle joué par le cumul des trois fonctions [caractéristiques de l'*icon*, de l'*index* et du *symbole*,] avec des différences de degré dans chacun des trois types de signes ». Selon lui, « les plus parfaits des signes » sont ceux dans lesquels le caractère iconique, le

caractère indicatif et le caractère symbolique “sont amalgamés en proportions aussi égales que possible” » (Jakobson 1966 : 27). C’est pourquoi, afin de mieux comprendre les différents types de significations musicales rencontrées par l’ethnomusicologue dans ses recherches, je m’appuierai non sur une classification des signes, mais sur les *traits* qui ont servi à caractériser les différentes espèces de signes et que l’on retrouve souvent mêlés, avec des degrés de prédominance variables, dans les signes musicaux. J’emprunterai les définitions de ces traits à la belle taxinomie proposée par le psychologue Jean Paulus qui distinguait entre signaux, indices et symptômes d’une part, entre images, symboles et signes de l’autre (Paulus 1969 : chap. I), mais sans en épouser la rigidité classificatoire. Quatre traits, donc :

- le recours à des procédés substitutifs du langage ;
- la dimension signalétique des signes ;
- les aspects symboliques, dénotatifs et connotatifs ;
- le renvoi indiciel au politico-social et à l’idéologique.

Le recours à des traits substitutifs du langage

Dans la typologie tripartite inspirée de Nketia que j’ai citée plus haut à propos des renvois intrinsèques de la musique, Kofi Agawu (1995 : 91) définit un type 1 de communication, le « *speech-mode* ». Il désigne ainsi l’utilisation qui est faite des tambours comme *substitut du langage verbal* dans les sociétés où il est possible d’imiter musicalement le contour intonatif des langues à ton. On pourrait peut-être objecter que, ici, nous sortons du domaine du musical strictement dit, puisque nous sommes en présence de ce que les sémiologues appellent un système substitutif du langage naturel. Mais il serait erroné de considérer que la frontière entre musique et non-musique passe, dans d’autres cultures que la nôtre, aux mêmes endroits que dans la musique occidentale. Dans la musique de tambours d’une danse d’initiation au mariage, la danse *Mbaga* des Baganda de l’Ouganda (Nattiez & Nannyonga Tamusuza 2003), l’un des huit motifs à la base de cette danse imite le contour intonatif et rythmique du mot *baakisimba* qui signifie : « Ils l’ont planté [le bananier] ». Il est difficile de croire que, dans les sociétés où l’on utilise le tambour pour communiquer des messages linguistiques, l’insertion de ces motifs dans un contexte d’exécution musicale et chorégraphique ne s’accompagne pas, pour les auditeurs, du contenu sémantique que le même motif véhicule lorsqu’il est utilisé comme moyen de communication. On peut préciser le caractère sémiologique de ce type de signes musicaux en soulignant qu’ils ont un aspect iconique puisqu’ils imitent la structure intonative et rythmique du mot qui les désigne, sans parler du lien que le rythme du motif entretient avec les gestes des danseuses qui, de leur talon, imitent la plantation de la graine des bananiers. Cela ne signifie pas que l’exécution de ce motif ne soit pas perçue aussi comme « jeu musical pur » (voir ce qui a été dit en commençant des renvois intrinsèques), puisque, à peine énoncé, il fait l’objet de variations virtuoses.

Mais ce même rythme *baakisimba* relève aussi du type 2 de Nketia et Agawu, le « signal mode » (Agawu 1995 : 91). On entend sémiologiquement par « signal » un outil qui « annonce un événement à venir et déclenche la conduite correspondante » (Paulus 1969 : 11), par exemple s'arrêter au feu rouge. De son côté, John Blacking a proposé de distinguer quatre types de communication musicale (1995 : 38-46). Même si l'expression utilisée pour désigner le premier d'entre eux lui donne une portée plus vaste que les seuls signaux⁸, ce qu'il appelle « l'induction d'un état physique » par la musique me semble apparenté au type 2 de Nketia-Agawu. Le signal peut fonctionner indépendamment d'une verbalisation⁹, c'est même le propre du signal, mais très souvent, ces signaux portent un nom, largement répandu et connu des musiciens et des danseurs, ce qui implique qu'ils dénotent les figures chorégraphiques qui y correspondent et y associent un réseau complexe d'interprétants qui va au-delà de la dénomination littérale du signal. De plus, la fonction signalétique n'est pas la seule présente dans les motifs qui fonctionnent fondamentalement comme des signaux.

Dans la danse *Mbaga*, par exemple, c'est le chef des tambourinaires qui, à certains moments de la danse, décide de l'ordre d'enchaînement syntaxique des séquences chorégraphiques. Chacun des huit motifs de cette danse correspond à un thème et une séquence chorégraphiques bien précis que leur nom désigne : « Se mettre dans un esprit ludique », « Commencer à danser », « Enjoué », « Se mélanger »¹⁰, etc. Le chef des tambourinaires utilise donc ce motif comme signal pour communiquer à la chef des danseuses quelle va être la prochaine danse. Mais ce motif se charge également d'associations affectives et émotives. Comme le motif *baakisimba* est également celui qui est à la base des chants exécutés pour évoquer les esprits, il serait étonnant que ceux qui fréquentent ces rituels (ce n'est pas tout le monde chez les Baganda d'aujourd'hui) ne soient pas sensibles, sémantiquement, à sa dimension religieuse.

Les aspects symboliques dénotatifs et connotatifs

Il convient alors de prolonger la typologie Nketia-Agawu et d'ajouter, aux côtés de la fonction signalétique de ces motifs, une dimension symbolique au sens large, c'est-à-dire l'existence de renvois à des réseaux d'interprétants dénotatifs et connotatifs propres à une culture. Ce qui caractérise les symboles, dit Paulus, « c'est la communauté de réactions affectives qu'ils provoquent, communauté issue, soit du psychisme inné, soit d'habitudes culturelles, soit enfin d'expériences et associations individuelles » (Paulus 1969 : 14). Agawu fait implicitement allusion à cette dimension sémiologique lorsqu'il parle, à propos du « signal mode », de « dimensions iconiques et symboliques de la communica-

8. Il inclurait sans doute la transe et la possession dont je parlerai plus loin.

9. La meilleure preuve étant qu'un des chefs tambourinaires de la danse *Mbaga* que j'ai rencontrés, était capable d'émettre ces signaux sans en connaître le nom.

10. Allusion au coït dans le contexte de cette danse d'initiation au mariage.

tion dans la danse » (1995 : 105). S'il paraît exclu que les signaux n'aient pas, en même temps, une dimension symbolique et affective (pensons par exemple aux sonneries des clairons dans les casernes [Molino 1975 : 45], avec ce qu'elles peuvent connoter de sentiments de fierté patriotique, d'appel au courage, en même temps qu'elles donnent un ordre précis d'action), il y a des signes qui ne fonctionnent pas comme des signaux. Lorsque, dans la musique du théâtre kabuki au Japon, la mélodie *yuki* accompagne une chute de neige sur le théâtre, elle évoque aussi (surtout ?) l'atmosphère qui lui est reliée. Ici, le symbolisme est à la fois dénotatif (évoquant de la neige) et connotatif-affectif (évoquant de la douceur et du calme qui lui est associée). Dans le théâtre chinois, la musique joue le même rôle. Ainsi, dans une œuvre intitulée *L'Adieu du roi*, étudiée par Bell Yung (2003), les percussions jouent neuf motifs bien identifiés. Si certains d'entre eux fonctionnent comme ce que Philip Tagg (1992 : 377) appelle un « episodic marker », en prélude au chant d'un personnage ou pour marquer la fin d'une scène, d'autres accompagnent les déplacements du roi ou certains de ses gestes ; d'autres encore soulignent l'opposition entre la pauvreté et la richesse, le statut social bas ou élevé du personnage, l'opposition entre les moments dramatiques et lyriques de l'ouvrage. Dans la partie vocale de la même œuvre, la mélodie *Nanbangzi* est utilisée pour évoquer le calme psychologique du personnage Yuji ; au contraire, la mélodie *Gai Shiah Song* souligne l'émotion qui s'empare du roi au plus haut point, dans un moment dramatique spécifique. Dans ce contexte théâtral, le caractère de la musique ne fonctionne pas autrement que dans la musique de film : songeons au rôle joué par la musique de Bernard Hermann dans la fameuse scène de la douche du film de Hitchcock, *Psycho*.

Par rapport à ce qui est montré sur la scène (ou au cinéma), la musique vient souligner et amplifier certains moments de l'action. Dans la musique vocale, la musique renforce le pouvoir affectif des mots, et John Blacking a fait de ce phénomène un des quatre points de sa typologie. On en trouve un très bel exemple dans l'« explication de textes », phrase par phrase, d'un chant ewe du Nord proposée par Kofi Agawu (1995 : 83-89 ; cf. aussi Agawu 2003).

Attardons-nous un moment à la dimension symbolique dénotative des signes (qu'on ne confondra pas, ici, avec la fonction signalétique). Dans les musiques religieuses, notamment dans le contexte des sociétés animistes, la musique est utilisée pour rendre présent ou influencer les animaux ou les éléments de la nature. Tel semblait bien, à l'époque chamanique, la fonction des motifs utilisés dans les jeux de gorge inuit (*katajjaq*) : il fallait se concilier l'esprit des animaux pour obtenir une bonne chasse (Nattiez 1999). Leur fonctionnement n'était pas différent de celui de ces chants de sorcellerie du Berri français dont a parlé George Sand dans *La Mare au diable* et dont Constantin Brailoiu a publié un enregistrement saisissant dans sa « Collection universelle de musique populaire enregistrée ». Si certains motifs sont fondamentalement imitatifs (l'imitation du cri des oies ou des

11. De la même façon que les onomatopées dans les langues naturelles : elles ont bien un rapport sonore avec le cri imité mais elles diffèrent d'une langue à une autre.

phoques dans les *katajjait*), il est rare que l'expression musicale de ce qui est imité ne comporte pas une dimension arbitraire ou conventionnelle¹¹. L'important, c'est que l'association avec l'être surnaturel existe pour l'autochtone.

Il semble que l'ethnomusicologie n'ait pas accordé à la dimension dénotative des signes musicaux, notamment dans les contextes rituels, toute l'importance qu'elle mérite. Bien sûr, si l'ethnomusicologue est convaincu que la musique est ontologiquement un médium a-sémantique (au sens que nous avons retenu ici), il ne risque pas d'investiguer cette dimension. Pourtant, les preuves de son existence, dans des sociétés diverses et sans contacts entre elles, montrent bien que nous sommes probablement ici en présence d'un aspect sémiologique fondamental de la musique.

Quoi qu'on puisse penser de la méthode qu'il a utilisée (j'y reviendrai dans la troisième partie de cet article), c'est sans doute à Charles Boilès que revient le mérite, en ethnomusicologie, d'avoir montré, dans sa thèse (Boilès 1969) et dans quelques articles accessibles en français (Boilès 1973a, 1973b), que des figures musicales intervalliques pouvaient renvoyer, chez les Otomi du Mexique, à des divinités (*mi-do-ré-do* désigne le Dieu Soleil ; *mi-fa-ré-mi*, l'envoyé du Dieu Soleil) ou des paraphernalia du rituel (*mi-sol-ré-si-do* pour l'eau ; *fa-ré-mi-do* pour l'autel ; *mi-sol-do* pour l'offrande, etc.). Dans la même culture, des séquences rythmiques distinctes évoquent l'action de se rendre quelque part, l'arrivée en ce lieu, la demande d'une faveur, l'apport d'une offrande, etc. Ici, non seulement elles dénotent, mais elles relèvent sans doute aussi de la fonction signalétique dont parlent Nketia et Agawu puisqu'elles font référence à certaines actions à accomplir au cours du rituel. À propos de la culture musicale des Tepehua, toujours au Mexique, son analyse le conduit à associer un intervalle spécifique aux notions de lieu, de présence, mais aussi de consolation, de salutation, et le redoublement des intervalles, à l'action de donner, de venir, d'apporter, de demander pardon, etc. Ici, on le voit, la dimension affective et émotive se mêle à la fonction dénotative et signalétique du symbolisme en jeu.

À l'époque de la publication de ces travaux, plus d'un ethnomusicologue, sans doute victimes du vieux présupposé hanslickien, sont restés sceptiques. Il faut dire que, dans la grammaire générative qu'il a proposée de la musique tepehua, Charles Boilès est allé jusqu'à faire apparaître l'équivalent de phrases, les descriptions d'actions jouant un rôle de joncture entre les symboles qui renvoient à des entités religieuses. Or une ethnographe aussi avertie et prudente que Geneviève Calame-Griaule a apporté, sinon la preuve¹², du moins le témoignage que « les Dogon traduisent toutes les formules musicales (rythmiques ou mélodiques) en formules du langage parlé » (1965 : 530) qui leur correspondent. « La succession des rythmes de tambour que l'on joue aux funérailles, toujours dans le même

12. Il est dommage que, par honnêteté professionnelle, Geneviève Calame-Griaule n'étant pas musicologue, elle n'ait pas publié de transcriptions des séquences rythmiques dont elle fournit le nom et l'équivalent linguistique. Cela aurait permis à l'ethnomusicologue sensible aux problèmes sémiologiques de déterminer si le lien entre ces symboles musicaux et les significations données par les autochtones est plus ou moins arbitraire ou plus ou moins motivé.

ordre, est traduite en formules exprimant les diverses réactions du groupe social en face de la mort » (*ibid.* : 535). « Rythme *alogu tevese* : rassemblement de la famille pour les funérailles. Rythme *tolo* : “les fils du père”. Rythme *nà* : “sont venus” » (*ibid.*). La succession de deux autres rythmes signifie : « Puisque c’est fait, / allons à la maison du mort » [pour célébrer les funérailles], etc. Soulignons que ces formules ne sont pas, chez les Dogon, l’équivalent, au tambour, des mots correspondants de la langue, mais bien des symboles conventionnels. On n’est donc pas en présence de phrases qui seraient des substituts du langage naturel, mais de productions musicales auxquelles est verbalement associée une chaîne de significations syntaxiquement coordonnées. On est ici en présence d’un mode de fonctionnement sans doute analogue à celui des Tepehua.

On peut apporter d’autres justifications aux idées de Charles Boilès. Ce n’est pas seulement chez les Tepehua et les Otomi que l’on rencontre les phénomènes dénotatifs. Dans un ouvrage destiné à des percussionnistes et consacré à la musique de la Santería, une religion cubaine d’origine yoruba, John Amira et Steven Corenlius (1991) ont montré que des rythmes spécifiques désignent vingt-deux divinités différentes. Ces rythmes, dans ce cas, sont motivés par l’imitation des contours du mot yoruba, langue à ton, qui les désigne. On en trouve aussi chez les Tamouls de la Martinique où Monique Desroches (1995) a pu associer des familles de rythmes bien précis à deux divinités, Maliémin ou Maldévilin.

À l’appui de la conviction de Charles Boilès, on peut encore faire appel aux témoignages historiques. Dans l’ouvrage de Jules Combarieu, *La Musique et la magie* (1909), dont l’ancienneté ne doit pas conduire à sous-estimer la richesse des témoignages, même de seconde main, qu’il apporte, mais à la condition de garder un œil critique, on trouve nombre d’informations relatives à la capacité des phénomènes musicaux à dénoter des entités religieuses. Retenons, parmi plusieurs exemples, le fait que, selon les Anciens, des auteurs de l’École de Pythagore faisaient de chacune des sept cordes le symbole d’une des planètes, elle-même divinisée (*ré* pour la lune, *do* pour Mercure, *si* b pour Vénus, *la* pour le soleil, *sol* pour Mars, *fa* pour Jupiter et *sol* pour Saturne). Pline, dans son *Histoire naturelle* (II, 20, § 84) rattachait la gamme de neuf sons à une gamme céleste plus vaste (Combarieu 1909 : 195-6). Et l’auteur, de citer des phénomènes analogues chez les Chinois et les Hindous. Selon un certain Se-ma-Ts’ien, « la note *kong* (*fa*) représente le prince ; la note *chang* (*sol*) représente les ministres ; la note *kio* (*la*) représente le peuple ; la note *tche* (*ut*) représente les affaires ; la note *yu* (*ré*) représente les objets ». Combarieu ne donne malheureusement pas la source de ces dernières informations, mais elles vont dans le même sens que certaines des observations contemporaines de Bell Yung (1993) citées plus haut. Selon le Māhabhārata, à la note *sa* (*la*) correspond le dieu Agni, à *ri* (*si*), Prajāpati, à *ga* (*do*), Sonna, à *ma* (*ré*), Vāyu, à *pa* (*mi*), Indra, à *dha* (*fa*), Brhaspati, à *ni* (*sol*), Varuna. Et les dénotations n’étant jamais exemptes de connotations émotives et affectives comme je l’ai souligné plus haut, le même traité hindou associe à ces hauteurs et à la divinité correspondante les caractéristiques respectives suivantes (pour les cinq premières) : grondement, couleur sombre, couleur claire, mollesse,

vigueur (Combarieu 1909 : 201-3). Viennent ensuite des exemples empruntés au Nāradasikṣā et aux Arabes. L'auteur tire de ces observations la conséquence suivante, parfaitement admissible au regard de l'anthropologie contemporaine : « Comme chaque note de la musique est assimilable à une divinité et que chaque divinité a un pouvoir spécial, il en résulte que modifier la gamme, c'est modifier, du même coup, le caractère de l'intervention divine dans les actes auxquels le chant est associé » (*ibid.* : 204). Des spécialistes des musiques des Indiens d'Amérique, au ^{XX}^e siècle (McAllester, Herzog), ont souligné que, dans les exécutions de chants rituels, les fautes étaient punies et les innovations découragées parce qu'elles risquaient d'en compromettre la validité (Nettl 1983 : 34).

Bien sûr, les observations de Combarieu doivent être réévaluées, voire corrigées, au regard du savoir ethnomusicologique contemporain, mais on constate que, fondamentalement, le mécanisme d'association à l'univers religieux qu'il décrivait est tout à fait compatible avec ce que rapportent les spécialistes contemporains de la musique des Hindous (Powers & Widdess 2001 : 179). Aux ^{XIII}^e siècle, les *rāga*, c'est-à-dire les modes, étaient associés à une divinité dominante, puis, au ^{XIV}^e siècle, à une divinité mâle ou femelle. À compter du ^{XVI}^e siècle, l'association s'est faite avec des personnages érotiques des deux sexes, à la suite d'une sécularisation de la pratique musicale. Mais certains pouvoirs magiques demeurent attribués aux *rāga*, conséquence probable de leur association antérieure à des divinités. Le *rāga* Dīpak est censé produire du feu, le *rāga* Malhar, de la pluie. Certains *rāga* auraient des propriétés thérapeutiques physiologiques et psychologiques. D'autres correspondraient à des divisions du jour et de la nuit ou à l'une des six saisons reconnues par les Hindous : ces associations sont probablement reliées aux cycles de rituels journaliers et saisonniers. Ici encore, ces dénnotations religieuses semblent être accompagnées de connotations affectives et émotives. Le mot *rāga* signifie d'abord en sanskrit « émotion », « affect », « passion » (Powers 2001 : 837), et dérive de la racine sanskrit *rañj* qui signifie « être coloré, rougi », puis « être affecté, ému, charmé, ravi » (Powers & Widdess 2001 : 179).

Le caractère dénnotatif de ces musiques rituelles prend une dimension ethnographiquement convaincante si l'on fait la proposition, en élargissant les remarquables descriptions de Hugo Zemp (1971a : 168 ; 1971b), que ces signes musicaux fonctionnent comme des masques. Chez les Dan, en effet, il existe, à côté des masques muets, et selon la proposition des autochtones eux-mêmes, « d'autres qui sont exclusivement sonores, c'est-à-dire qui ne comportent aucun déguisement visuel ». Les Dan les appellent les « masques nus » : ce sont « des masques sonores qui n'existent que par leur voix ». Il serait passionnant, dans cette perspective, de voir si ce phénomène musical est particulièrement répandu dans les sociétés où il n'y a pas de masques visibles.

Symbolismes musicaux dénnotatifs et masques sonores sont utilisés, on le voit, dans un même but sémiologique fondamental : avec eux, « nous développons vis-à-vis des objets *in absentia* une attitude caractéristique, celle que l'on nomme *penser à* ou *se reporter à* ce qui n'est pas sous nos yeux » (Paulus 1969 : 10). Comme on l'a relevé précédemment, cette dimension dénnotative s'accompagne, bien

entendu, d'un cortège d'interprétants affectifs et émotifs qui ne sauraient en être séparés (la sécurité, la frayeur, la méchanceté, etc.). On le voit bien à travers la description que Hugo Zemp fait des « masques nus » : « Le *guéglo* est un masque puissant qui sort principalement pour des circonstances graves : mort d'un *zomi* (magicien et/ou chasseur-de-sorciers), cas de sorcellerie, famine ou tout autre malheur frappant la communauté ». Le masque *gbinngué* apparaît, lui, dans un contexte de divertissement (Zemp 1971b).

La capacité de la musique à dénoter une divinité, me semble expliquer sémiologiquement le phénomène de la transe. Le possédé vit comme présence réelle la divinité dénotée par la musique. Comme le dit Gilbert Rouget, dans certains cas, les initiés « entrent en transe à l'appel du chant ou du rythme propre au dieu qui doit les habiter » (1980 : 108). « La devise musicale, qui joue un rôle central dans la possession [...], peut se définir comme un signe dont le signifié est le dieu auquel il se réfère et dont le signifiant est à trois facettes : linguistique, musicale et chorégraphique » (1980 : 152-3), ce qui rejoint mes observations antérieures. Ou encore : « L'échelle mélodique n'est donc pas choisie à cause des possibilités mélodiques ou des ressources expressives particulières qu'elle pourrait offrir, mais comme signe de l'identité de l'esprit auquel la mélodie est attachée » (*ibid.* : 143).

Ici, je ne suis pas certain de partager le point de vue de Gilbert Rouget qui semble réticent à admettre que la musique qui déclenche la transe ou la possession ait un caractère expressif spécifique. Cette hésitation, manifestée à plusieurs reprises dans l'ouvrage, vient sans doute de ce que, pour Gilbert Rouget, la transe résulte exclusivement d'un conditionnement culturel : « C'est au niveau de la culture et non de la nature qu'il convient de situer les relations du rythme et de la transe » (*ibid.* : 139), ou encore : « Air ou devise [...], il s'agit d'un message musical qui est un signe et qui a un impact psychologique, non physiologique, sur le sujet dont on prépare l'entrée en transe » (*ibid.* : 262). Cette thèse, qui relève de ce que Leonard Meyer appelle « l'expressionnisme référentiel », n'est pas admise par tout le monde (Becker 2003). Je crois que Gilbert Rouget a confondu ici deux dimensions sémiologiques des signes concernés : le conventionnel et l'arbitraire. Ce n'est pas parce que l'association d'un signifiant musical avec une divinité comme signifié résulte d'une convention culturelle, que cette convention ne trouve pas sa motivation dans certaines propriétés immanentes du signe. Lorsque Gilbert Rouget écrit : « Ainsi les *thèmes rythmiques*¹³ des différents *orisha* du *condomblé* sont-ils qualifiés par G. Cossard (1967 : 177) de “dramatique”, plein de vivacité, “agressif”, “fougueux” – ces qualificatifs correspondant au caractère de la divinité en question » (Rouget 1980 : 150), cela ne signifie-t-il pas *aussi* que les qualificatifs prêtés à la divinité viennent du caractère des thèmes rythmiques ? À coup sûr, « la possession ne peut se comprendre que replacée dans l'ensemble des représentations du monde ayant cours dans la société concernée » (*ibid.* : 181), mais cela n'est pas du tout incompatible avec le fait que ces signifiants musicaux, porteurs à la fois

13. C'est moi qui souligne.

d'une dimension dénotative (évoquer l'esprit) et affective-émotive (le dramatique, l'agressif, le fougueux) construite dans la culture, agissent comme des signaux, c'est-à-dire qu'ils déclenchent *physiologiquement* l'état de transe ou de possession. Le fait que la relation entre signal et transe repose sur une convention culturelle assimilée, ne signifie pas que *n'importe quelle figure musicale* puisse provoquer cet état. Après tout, on n'a jamais vu, à ma connaissance, une berceuse induire la transe ou la possession, et c'est pourquoi il est capital de retenir dans l'étude du fonctionnement sémantique de la musique la dimension « expressionniste absolutiste » identifiée par Leonard Meyer, c'est-à-dire la présence immanente, dans le signifiant musical, d'un certain caractère émotif ou affectif qui préexiste à toute codification culturelle mais qui en même temps la rend possible et même l'explique en partie. Les capacités symboliques d'un même aspect formel de la musique peuvent faire l'objet d'associations et de conduites très diverses selon les personnes et les cultures, mais elles ne permettent pas n'importe quoi.

Si les symboles comportant une dimension clairement dénotative ne sont pas dépourvus de fragrance connotative, en revanche, il est des phénomènes sémantiques à caractère émotif et affectif, qui ne comportent pas cette dimension dénotative. Les témoignages sur l'éthos des modes, des notes, des rythmes dans les cultures anciennes et traditionnelles abondent, et ils ne datent pas d'hier. Combarieu consacre une longue section à l'éthos des rythmes d'après les théoriciens anciens (Combarieu 1909 : 234-248). On se souvient des remarques que Platon consacre à l'éthos des modes dans *La République* (III, 398) et *les Lois* (800C-802B) : le dorien et l'hypodorien sont graves et solennels, le lydien, avec l'hypolidien et le mixolydien, voluptueux, etc. À propos des Dogon, Geneviève Calame-Griaule fait de la « musique joyeuse » un des quatre types de « paroles » du dieu Nomo, aux côtés de vingt-quatre autres types de paroles (Calame-Griaule 1965 : 174). Selon Caron et Safvate (1966 : 59-98), dans la musique perse, le mode (*dastgāh*) dénommé *Shur*, exprime la tendresse, l'amour, la pitié, il induit la tristesse mais aussi console. Le mode *Segāh* représente la tristesse, le chagrin, l'abandon de tout espoir, mais le mode *Chahārgāh* donne une expression de force, alors que le mode *Mahour* connote la dignité et la majesté. Le sémantico-affectif existe dans les musiques qu'étudie l'ethnomusicologue, indépendamment d'une dimension dénotative. C'est pourquoi il me paraît important de séparer les deux aspects, même si on ne saurait évacuer le dénotatif des possibilités sémantiques de la musique et si, on l'a vu, l'affectif-émotif leur est souvent associé.

C'est sous la même rubrique des symboles affectifs et émotifs que je rangerai un phénomène qui préoccupe beaucoup l'ethnomusicologie d'aujourd'hui : les représentations identitaires. Certains genres, certains styles ou certains timbres caractéristiques (sans parler des instruments) dénotent, selon les cas, un groupe d'âge ou un groupe social, une communauté religieuse, une ethnie, une nation, un pays (Sorce Keller 2002), mais dans ces processus sémiologiques, la composante émotive est forte et elle a été reconnue très tôt dans les écrits musicologiques. Citons le témoignage particulièrement radical de Jean-Jacques Rousseau,

dans l'article « Musique » de son *Dictionnaire de musique* (1767), à propos du *rans-des-vaches* helvétique, cet air était « si chéri des [soldats] Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertir ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur pays » (1995 : 924). On notera que, dans cette description, les signes musicaux fonctionnent aussi comme signaux puisqu'ils peuvent déclencher des pleurs et des déplacements. Les associations identitaires qu'étudie l'ethnomusicologie contemporaine ne provoquent peut-être pas des réactions aussi violentes, mais elles fonctionnent sur le même modèle : des traits ou des genres musicaux renvoient à un univers symbolique complexe et déclenchent des réactions émotives qui peuvent être non seulement ressenties mais traduites en actes. Si certains symboles dénotatifs fonctionnent comme des masques, les symboles identitaires fonctionnent comme des drapeaux.

Avec le développement des médias et l'expansion planétaire des informations, ce ne sont plus seulement les autochtones qui sont sensibles à ces associations identitaires, une fois qu'elles sont codifiées, voire stéréotypées. Certes, l'étranger à la culture concernée ne les vit pas émotionnellement comme l'autochtone, mais il est tout à fait possible qu'il comprenne à quel univers renvoient les musiques porteuses de ces associations, souvent codées dans les musiques pour le cinéma et la télévision. Le tango est le symbole de l'« argentinité » par excellence ; le répertoire de l'accordéon-musette (joué à une certaine époque dans les guinguettes des bords de la Seine) connote une « francité » au charme quelque peu suranné, et le flamenco renvoie au monde andalou et aux Gitans.

Je viens d'écrire « argentinité » et « francité » entre guillemets car il convient de ne pas se laisser prendre au piège des mots. Les recherches sur la quête identitaire ne font pas autre chose que de retrouver l'intérêt d'une musicologie un peu ancienne qui pensait retrouver dans des styles et des genres spécifiques « l'âme du peuple » concerné. À la vérité, « argentinité » et « francité » ne sont pas des termes moins idéalistes que cette vieille expression. Renvoyer les éléments d'un genre ou d'un style à une entité abstraite à laquelle l'individu s'identifie, c'est non pas réussir à mettre le doigt sur une sorte d'essence platonicienne et immuable de ce que serait une nation ou un pays, c'est mettre en branle un réseau infini de représentations collectives plus ou moins partagées, fondées sur des expériences personnelles d'événements, de pratiques ou d'œuvres connus d'un groupe plus ou moins large, et où se mêlent des croyances, des convictions idéologiques, quelques réalités aussi. Et c'est bien, on le voit, parce que ces représentations ne sont pas autre chose qu'un amalgame complexe et mouvant d'interprétants, que l'affirmation identitaire à propos de telle ou telle musique relève de la sémantique musicale.

Le renvoi indiciel au politico-social et à l'idéologique

Reste à aborder un dernier aspect de la sémantique musicale que je rattacherai à la catégorie sémiologique de l'indice : le renvoi à des significations politiques, sociales ou idéologiques. Pour Jean Paulus (1969 : 11), l'indice est un type de signe qui *indique* l'existence d'un phénomène passé, présent ou à venir,

bien réel selon l'observateur, mais qui n'est pas immédiatement accessible. Exemples classiques : la fumée est indice d'un incendie passé ou présent ; le baromètre est indice du temps à venir.

C'est cet aspect sociopolitique qui intéresse le plus John Blacking dans sa typologie de la communication musicale. Selon son type 3, identitaire avant la lettre, il considère que la musique peut être « signe d'une situation sociale » (1995 : 39). D'où l'intérêt central qu'il a porté au *tshikona*, la danse nationale des Venda. Il en a produit une exégèse sociale d'inspiration néomarxiste en considérant que le lien entre les chants d'enfant monodiques et la danse qui les utilise polyphoniquement « expriment les rapports sociaux correspondants » (1980 : 114). Mais si j'ai abordé cet exemple dans la présente rubrique, et non à propos des phénomènes identitaires, c'est parce que, au travers des textes de Blacking, on sent bien que cette identification vient non pas des autochtones, mais du travail herméneutique de l'ethnomusicologue. C'est pourquoi je parlerai ici de la danse *tshikona* comme indice, pour le chercheur, d'une situation sociale : « Il n'est pas étonnant, écrit Blacking, qu'on trouve entre le *tshikona* et les chansons enfantines des rapports musicaux *qui doublent*¹⁴ leurs rapports sociaux. [...] *Il est tentant*¹⁵ de considérer la forme musicale de base du thème et de la variation comme l'expression de situations sociales et de forces sociales transformées en fonction des structures de la culture et de l'état de la division du travail dans la société » (*ibid.* : 114-5).

Selon le quatrième type de John Blacking, la musique « peut exprimer des idées à propos de la société et des rapports entre individus » (*ibid.* : 43). Il me semble bien illustré par le travail de Bernard Lortat-Jacob publié ici-même¹⁶. Pour l'ethnomusicologue, le fait que tel chanteur de la confrérie de l'Oratorio della Santa Croce à Castelsardo, en Sardaigne, élève un peu la voix, est l'*indice* de son désir d'affirmer une relation de pouvoir et de supériorité par rapport à ses collègues. J'ai été témoin d'un phénomène analogue à ceux qui ont intéressé Lortat-Jacob lorsque j'ai constaté que le chef des tambourinaires de la danse *Mbga* dont j'ai parlé plus haut, avait volontairement évité de jouer un motif donné pour empêcher une danseuse avec laquelle il était en froid, de s'illustrer dans une chorégraphie spécifique qui lui aurait apporté un grand succès.

Au terme de cette typologie, je me risquerai à proposer *un principe général* qui explique les phénomènes de sémantisation que l'ethnomusicologue peut rencontrer sur le terrain ou dans la littérature, pourvu qu'il veuille bien reconnaître à cette dimension sémantique la légitimité et la possibilité (sémiologique) de son existence : *L'être humain peut associer, en raison d'une analogie naturelle et motivée entre le signifiant musical et le signifié auquel il renvoie, ou par l'effet d'une convention ou d'une codification socioculturelle, ou les deux, un phénomène musical quelconque (hauteurs, intervalles, schémas rythmiques, échelles, accords, motifs, phrases musicales, mélismes, instruments, etc.) avec n'importe quel fragment de son expérience du monde*

14. C'est moi qui souligne.

15. C'est moi qui souligne.

16. Cf. son article « Ce que chanter veut dire » dans le présent numéro.

(*affective, psychologique, sociale, religieuse, métaphysique, philosophique, etc.*), en fonction de ses besoins (*religieux, alimentaires, écologiques, économiques, ludiques, affectifs, etc.*) et selon les capacités symboliques propres de la musique.

Si l'on admet l'existence des phénomènes sémantiques en musique tels que je viens de les définir dans le contexte spécifique de l'ethnomusicologie, il faut maintenant examiner quelles sont les méthodes dont elle dispose et, en même temps, faire l'inventaire des éléments dont il faut tenir compte pour rendre compte de la sémantisation de la musique.

Observations critiques sur les méthodes de la sémantique musicale en ethnomusicologie

Pourquoi l'être humain, dans chaque culture particulière, a-t-il la possibilité de greffer, à toute espèce de manifestations sonores, des associations sémantiques ? Tout simplement parce que, sémiologiquement – je dirais même biologiquement –, il est dans la nature de l'*homo symbolicus* de relier un objet quelconque à un horizon quelconque par l'intermédiaire d'un réseau infini d'interprétants. Ce sont eux, lorsqu'ils sont pris en charge par des verbalisations et des dénominations linguistiques, que la sémantique musicale comme discipline a la possibilité de rendre tangibles, même si, comme j'y ai insisté en commençant, les significations véhiculées par la traduction linguistique qui en est donnée, ne coïncident pas nécessairement avec les significations portées par les signifiants musicaux grâce à leurs propriétés immanentes. Mais ce métalangage verbal est le seul outil dont, jusqu'à présent, nous disposions pour accéder à cette dimension du fait musical.

Quatre instances interviennent dans la description des phénomènes sémantiques, c'est-à-dire dans l'établissement des *liens* entre matière sonore et interprétants ou, si l'on veut, entre signifiants et signifiés.

- D'abord la description du matériau sonore porteur de ces associations, les « signifiants ».

- Ensuite, ce à quoi ces signifiants renvoient, les « signifiés », terme que j'utilise par commodité, car je préfère utiliser, comme je l'ai fait à plusieurs reprises dans cet article, celui, plus dynamique, d'« interprétant » proposé par Peirce. Les signifiés sont rattachés à une musique en fonction de ses caractéristiques sonores spécifiques : une tarentelle ne connotera jamais la mélancolie, pas plus qu'un tango ne connotera jamais une exaltation exubérante. Mais ce n'est pas le seul facteur.

- La sémantisation est opérée par des êtres humains, ceux qui réagissent aux signes musicaux et verbalisent les interprétants : les compositeurs, les interprètes ou les exécutants, les auditeurs et les experts. Leur travail cognitif peut être décrit et expliqué en fonction de lois psychologiques générales, de leurs réactions corporelles et physiologiques, et de leur appartenance à une culture (un cadre que les ethnomusicologues privilégient, évidemment, mais qui ne saurait faire oublier les deux premiers)¹⁷.

- Les liaisons entre signifiant et signifié dépendent encore, et c'est le dernier terme de la sémantisation de la musique, du contexte, au sens large, où elle apparaît : le genre, les circonstances d'exécution et d'audition, et l'environnement culturel et historique.

Il importe de considérer ces instances une par une, car ce sont elles qui vont conduire à relativiser l'impression de simplicité, voire de rigidité, que l'inventaire des types de sémantisation proposé plus haut pourrait avoir laissée. En effet, même s'il n'y a pas de musique sans associations sémantiques au sens où je les ai définies ici (c'est en fait une donnée universelle), les associations sémantiques à la musique sont beaucoup plus instables que les autres paramètres qui la constituent : parce que la musique, ce n'est pas le langage, parce que la musique *n'est pas* un système de communication qui a pour objectif d'utiliser des signifiants *pour* véhiculer des énoncés doués de sens et syntaxiquement organisés en fonction du message à transmettre. Ce qui ne veut pas dire que les associations sémantiques n'existent pas ou qu'il ne faille pas en tenir compte pour comprendre son fonctionnement comme « fait social total »¹⁸. Mais il importe de montrer que les quatre facteurs qui concourent à la sémantisation musicale, s'ils expliquent comment les sémantismes apparaissent, permettront de comprendre aussi la volatilité des interprétants que nous essayons de caractériser, et c'est sur cet aspect que je voudrais insister.

Les signifiants pertinents

Du côté des signifiants, Charles Boilès, on l'a vu, s'est essentiellement fondé sur les rythmes et les intervalles. Sa démarche méthodologique fonctionne selon le double mouvement de l'onomasiologie et de la sémasiologie des linguistes. Il établit d'abord, en utilisant la méthode paradigmatique, des familles de signifiants musicaux identiques. Par ailleurs, il demande aux informateurs sur le terrain de traduire verbalement et de dénommer ce qu'ils associent à une pièce. Il regarde ensuite à quels signifiés correspondent les signifiants identiques, puis à quels signifiants correspondent les signifiés identiques. Il ne conserve dans sa description finale que les signes qui lui permettent d'établir une relation biunivoque.

On pourrait reprocher à Charles Boilès de se limiter à deux paramètres seulement, les hauteurs et les rythmes, parce que ce sont les seuls dont la transcription inspirée par l'écriture musicale occidentale puisse rendre compte. Dans cette perspective critique, le programme d'analyse des musiques populaires proposé par Philip Tagg apporte un important correctif, en ce qu'il inventorie, parmi les signifiants : les aspects temporels (y compris la texture rythmique), les aspects mélodiques (y compris le timbre), l'orchestration, les aspects reliés à la tonalité et

17. Je ne peux, dans les limites du présent article, revenir sur les fondements psychologiques, biologiques et culturels des processus de sémantisation.

18. Ici, je remonte volontairement à l'expression de Marcel Mauss à partir de laquelle Molino (1975) a proposé l'expression « fait musical total » qui est à la base de sa théorie de la tripartition.

aux textures, les aspects dynamiques, les aspects acoustiques (y compris le degré de réverbération), les aspects électroniques et mécaniques (filtrage, compression, distorsion, etc.) (Tagg 1982 : 47-48). L'intérêt de cette grille pour l'ethnomusicologue, c'est qu'elle peut l'inciter à prendre en considération, comme signifiant sémantique, des aspects de la matière sonore dont les transcriptions habituelles ne rendent pas nécessairement compte.

Une autre méthode pour déterminer quels aspects des signifiants sont pertinents consiste à transposer en ethnomusicologie la méthode de commutation des linguistes. C'est celle qu'a suivie avec brio Monique Desroches (1996 : chap. VI). Après avoir établi le paradigme des battements de tambour qui accompagnent une cérémonie tamoul à la Martinique, elle a demandé au prêtre officiant à quelle divinité chacune des unités de ces familles paradigmatiques renvoyaient¹⁹. C'est ainsi qu'elle a pu déterminer que les unités de deux des quatre paradigmes, le premier et le dernier, évoquaient respectivement Maliémin et Maldévilin. Mais elle ne s'en est pas tenue là. Elle a en effet observé que, au sein du premier paradigme, une cellule rythmique plus petite (double croche, double croche pointée, double croche) était constante d'une occurrence à l'autre. Elle a alors émis l'hypothèse que c'est cette cellule qui était porteuse de l'allusion à Maliémin. Pour le vérifier, elle a eu recours à la procédure de commutation. Elle a fabriqué des montages dans lesquels elle a fait disparaître la cellule candidate à la dénotation sémantique. Il s'est avéré que, dans ces cas, le prêtre n'était pas capable d'y associer la divinité, ce qui a démontré que la petite cellule rythmique considérée était bien la seule responsable du renvoi à Maliémin. Philip Tagg a également recours à la procédure de commutation pour déterminer, au niveau des signifiants, les unités minimales de signification dans la musique populaire, les *musèmes* (1987 : 292 ; Tagg & Clarida 2003 : 98).

Si on dispose donc de méthodes pour déterminer les signifiants pertinents, méthodes qu'il faudrait, bien entendu, développer, corriger et raffiner, en revanche, l'ethnomusicologie ne semble pas s'être préoccupée de rechercher quelles caractéristiques des signifiants connotent telle famille de signifiés. Il est probable que, si la question n'est pas à l'ordre du jour dans notre discipline, c'est parce que, selon la conception culturaliste qui la régit, elle considère que, de toute manière, les associations sont le produit de codifications et de conventions culturelles et qu'il est peine perdue d'en chercher la motivation dans le matériau musical. La position de Gilbert Rouget à propos de la transe conduit, en tout cas, à ce genre de conclusion. Mais les hypothèses et les premiers résultats avancés pour expliquer la sémantisation des musiques occidentales, mériteraient d'être examinés, en les transposant et les adaptant bien sûr, dans le cadre des musiques de tradition orale. Michel Imberty, par exemple, a montré que l'organisation

19. Faut-il redire ici, pour finir de convaincre les sceptiques, qu'on ne saurait entreprendre une étude sémantique quelque peu rigoureuse d'un répertoire musical, si on ne passe pas par l'étape de la trop fameuse analyse du niveau neutre ? ! Dans la démarche de Monique Desroches, on voit bien comment il fonctionne, selon la formulation heureuse de Otto Laske, comme un « artefact méthodologique » (1977 : 221).

rythmico-temporelle jouait un rôle sinon exclusif, en tout cas déterminant chez Brahms et chez Debussy (Imberty 1979 : 71-84) et cela semble confirmé chez Mozart, un compositeur de style bien différent (Nattiez 2002 : 231-233 ; 2004 : 282-284). Leonard Meyer (1956, 1973) a montré de manière suffisamment convaincante que les schémas d'implication et de réalisation dans la structure des mélodies occidentales étaient à la base de nos associations émotives à la musique, pour qu'on ne se pose pas le même genre de questions à propos du fonctionnement des monodies dans les musiques traditionnelles, en relation avec les échelles qui en régissent le fonctionnement. De ce point de vue, l'approche « expressionniste absolutiste » des musiques traditionnelles aura certainement beaucoup à nous apprendre et il conviendra de ne pas la considérer a priori comme ethnocentrique. Je ne peux que proposer et imaginer cette voie de recherche.

L'établissement des signifiés

Les signifiés peuvent être établis selon des méthodes bien distinctes. On peut considérer que la recherche des associations sémantiques sur le terrain, telles que pratiquées par Charles Boilès et Monique Desroches, est l'équivalent de l'approche expérimentale de Michel Imberty pour les musiques « savantes » occidentales, puisque l'objectif ici est de recueillir la traduction des interprétants de la bouche même des informateurs. La méthode semble incontournable en ce qui concerne les aspects dénotatifs de la sémantisation. Car de deux choses l'une : ou bien les informateurs sont d'accord, selon une constante statistique respectable, pour dire que telle pièce musicale renvoie à Maliémin, au Dieu Soleil, à Ochosi ou à Osun. Ou bien il y a divergence entre les informateurs, et il faut tenter d'en comprendre la raison. Comme tout être humain, un informateur peut être ignorant ou avoir oublié. Comme je l'indiquerai plus bas, les informations changent aussi avec les tranches d'âge. La situation est plus délicate au niveau des interprétants qui portent sur des affects et des émotions. Si, pour ces derniers, la méthode de Charles Boilès fondée sur l'aller-retour entre signifiants et signifiés, donne l'impression d'une grande stabilité entre eux, ce qui peut être (trop) satisfaisant pour l'esprit, elle a sans doute l'inconvénient de neutraliser ce qui est caractéristique du fonctionnement symbolique à l'œuvre dans la construction d'un métalangage : les nombreuses divergences dont on est fréquemment témoin d'un informateur à un autre. La recherche de stabilité, chez Charles Boilès, a sans doute deux sources épistémologiques : le fait que son modèle sémiologique de référence soit celui de Charles Morris et non celui de Peirce ; le fait que, dans la foulée de Boas, Herskovits et Merriam, Charles Boilès conçoive a priori la culture comme une totalité homogène.

C'est ce même problème de réduction qu'on rencontre, de façon générale, lorsqu'il s'agit de traiter des signifiés. Tout comme le psychologue expérimentaliste, l'ethnomusicologue est amené à regrouper sous un même sème – ceux de « joie », de « tristesse », de « caractère énergique », etc. – des signifiés qui, le plus souvent, diffèrent d'un informateur à un autre. Je n'ai pas de solution miracle à proposer face à cette sérieuse difficulté. L'ethnomusicologue peut tenter de

réduire les risques de distorsion et d'amalgame sémantiques, inhérents à ce genre d'entreprise, en travaillant sur le terrain avec des autochtones parfaitement bilingues, voire formés à la linguistique. Il faut en tout cas, et c'est ce que ne faisait pas Charles Boilès, ne pas oublier que toute construction de sème trahit en quelque sorte la fluidité et l'infinité des interprétants associés à un signifiant, et risque de manquer la réalité des phénomènes symboliques étudiés.

Je ne suis ni le seul ni le premier à insister sur les variations d'associations sémantiques avec des signifiants musicaux que l'on peut observer sur le terrain ou dans la littérature. La question se pose à propos des cultures où l'éthos des modes a fait l'objet de traités. Déjà, dans notre propre civilisation, une comparaison des traités définissant les colorations émotives et affectives des tonalités fait apparaître de profondes divergences d'un auteur à un autre (Nattiez 1987 : 163). Tout en reconnaissant que les aspects esthétiques et extra-musicaux des *rāga* sont fondamentaux dans la culture indienne, Harold Powers et Richard Widdess (2001 : 179) soulignent que la mise en rapport des signifiants et des signifiés est loin de faire l'unanimité et que la permanence de certaines associations, malgré les changements diachroniques de certains de leurs aspects structuraux, peuvent faire penser que signifiants et signifiés ne sont pas nécessairement interdépendants. Citant les affirmations de Nelly Caron et Dariouche Safvate que j'ai rapportées plus haut, Bruno Nettl fait observer que, selon sa propre expérience de la musique iranienne, ses informateurs manifestaient un « enthousiasme modéré » devant la légitimité de ces associations. De plus, il prend un malin plaisir à souligner les divergences d'associations avec un même mode qu'il a relevées, en comparaison de celles proposées par Nelly Caron et Dariouche Safvate. De manière très significative, ses informateurs faisaient apparaître des contextes très conjoncturels pour justifier les associations proposées (Nettl 1983 : 210-211). D'où son appel à la prudence : « Nous avons besoin de savoir qui, dans le public, partage ce système [d'association] et jusqu'à quel point nous pouvons, comme ethnomusicologues, accepter qu'il fait réellement partie de la culture » (*ibid.* : 211). Deux facteurs expliquent les divergences d'opinion : qui sont les « porteurs d'interprétants » ? par rapport à quel(s) contexte(s) ces associations ont-elles été déterminées ?

Les acteurs de la sémantisation

Si on prend les associations sémantiques au sérieux, si on considère qu'elles font partie du programme de l'investigation ethnomusicologique, il est absolument indispensable d'établir le statut de l'informateur. Dans le cas des traités des sociétés dites de haute culture, quelle était l'autorité des experts qui ont proposé ces associations ? Ont-ils enregistré une pratique commune ou n'ont-ils pas érigé en principe universel leur propre perception et compréhension des choses, comme on le voit si souvent dans la musicologie occidentale ? Sur le terrain, qui détient la vérité ? Même dans une petite communauté, tout le monde ne pense pas de la même façon. Hugo Zemp le dit bien à propos de ses informateurs dans le cadre de ses recherches sur les ethnothéories : « Ce ne sont pas tous les musi-

ciens 'Are' are qui sont conscients de ces dénominations » (1979 : 6) et l'on peut bien admettre que, dans un groupe, certains ont plus de sagesse ou de connaissances que les autres, tel Ogotemméli chez les Dogon (Griaule 1966 : 209) dont on peut légitimement penser qu'il était le seul, ou un des seuls, dans sa communauté, à avoir élaboré un système cognitif et philosophique aussi sophistiqué. Souvenons-nous du témoignage d'Edward Sapir : « Deux-Corbeaux, Indien autorisé, pouvait se permettre de nier l'existence même d'une coutume, d'une attitude ou d'une croyance qu'un autre Indien, non moins autorisé que lui, avait données pour vraies » (1971 : 103). Question de compétence, de mémoire (on le verra tout à l'heure), mais aussi question de fonction et de position.

J'ai pu observer en Ouganda que je n'obtenais pas le même genre de réponses selon que je m'adressais au chef des tambourinaires, à la chef des danseuses ou aux membres du public. Un seul garde-fou ici : la mise en série des informations, c'est-à-dire des enquêtes menées, pour un même genre, auprès de différents groupes de musiciens et d'auditeurs. Ou il y a convergence, ou il n'y en a pas. Et s'il n'y en a pas, il convient d'en chercher les raisons. Au sein de chaque groupe, il faut tenir compte du rôle distinct des acteurs de l'événement étudié. Le joueur d'un instrument n'a pas la même expérience qu'une danseuse. De plus, selon une discrétance désormais bien connue, il ne se passe pas la même chose du côté poétique et du côté esthétique. Je publie ailleurs le résultat d'une enquête menée auprès d'une quarantaine d'étudiants bagandais ayant assisté à une exécution de la danse *Mbaga*, à Kampala, afin d'enregistrer les divergences de points de vue entre leur compréhension de la danse et le témoignage recueilli auprès des acteurs de cette danse (Nattiez & Nannyonga Tamusuza 2003 : 971-975). C'est pour cela qu'il me paraît décisif de rendre très explicite, dans nos monographies, auprès de qui, auprès de combien d'informateurs une association sémantique (comme tout témoignage, en fait) a été relevée. Et si l'on fait le saut dans une *interprétation* du phénomène étudié, alors il faut le dire (il n'y a pas de honte à pratiquer l'herméneutique qui a de belles lettres de noblesse) et reconnaître le statut de ce que l'on fait. Il est déjà suffisamment difficile de traquer les associations sémantiques avec la musique pour que l'on ne se dispense pas de justifier sur la base de quel raisonnement et de quel cheminement l'ethnomusicologue construit ses interprétations et sur la base de quel faisceau de faits il les croit plus vraies que ce qu'il pourrait déduire des propos de ses informateurs²⁰. C'est une question d'éthique scientifique et de rigueur épistémologique.

Le rôle des contextes

La sémantisation de la musique dépend fortement des contextes où le fait sonore apparaît. On a vu le rôle que pouvait jouer la référence au langage pour les musiques de cultures où existent les langues à ton. On ne peut ignorer ce que dit le texte dans les musiques vocales pour comprendre l'utilisation qui est faite du

20. Les mises en garde qu'exprimait naguère Jean-Claude Gardin (1979) à propos de la construction du discours de l'archéologue, sont toujours valables pour l'ethnomusicologue.

matériau musical en relation avec lui. Dans le contexte de la danse, même si l'on peut discuter des connotations émotives reliées à tel ou tel motif agissant comme signal, il est évident que la syntaxe de ces motifs et des chorégraphies qui leur sont reliées, dépend de leur dénotation première (cf. pour un exemple Nattiez & Nannyonga Tamusuza 2003 : 963-968). C'est bien parce qu'elle est porteuse de significations que la musique est utilisée dans le théâtre oriental. Si, jouée hors contexte, une musique est porteuse d'une multiplicité de possibilités sémantiques, le contexte dramatique joue, au niveau des interprétants, cette fonction d'ancrage que Roland Barthes (1964) avait assigné à un titre dans la signification d'une image. Le contexte, c'est encore, bien entendu, le contexte culturel, celui qui fait que le *rans-des-vaches* helvétique connote la nostalgie seulement pour les Suisses. Rousseau avait parfaitement compris la nature anthropologique et sémiologique du problème : ses effets, écrivait-il, « *qui n'ont aucun lieu sur les étrangers*²¹, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, et leur rappellent leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif » (1995 : 924). Dans chaque culture, les associations sémantiques résultent d'habitudes et de conventions, ce qui ne signifie pas que le lien entre le signifiant et le signifié, comme j'y ai insisté plus haut, ne soit pas iconiquement motivé par les caractéristiques immanentes du signifiant.

Dans tous ces cas, on retrouve ici l'équivalent du concept de situation dont Leonard Bloomfield (1929 : chap. IX) avait montré l'importance à propos de l'établissement des significations dans le langage naturel. Pas étonnant que Charles Boilès, dans la perspective qui était la sienne, de fonder la sémiologie musicale sur la sémantique, ait consacré un livre entier, *Man, Magic, and Musical Occasions* (1978), à un inventaire attentif de ces contextes propres aux différentes cultures, car ce sont eux qui donnent, dans une situation donnée, la clef des signifiés.

Un dernier facteur contextuel explique à la fois la nature de la sémantisation de la musique et les divergences d'un informateur à un autre : le travail du temps, déjà signalé dans les observations critiques de Powers & Widdess et de Bruno Nettl citées plus haut. J'ai montré ailleurs (Nattiez 1999) que, à l'époque chamannique, les jeux de gorge inuit étaient utilisés par les femmes comme technique magique pour agir sur l'esprit des animaux et de certains éléments de la nature, afin de garantir une bonne chasse à leurs maris. Par là, elles contribuaient à la survie de la communauté, prenant en charge l'aspect symbolique de la division du travail. Les membres de mon équipe de recherche ont rencontré, dans les années soixante-dix du siècle précédent, environ deux cents joueuses de *katajjaq*. C'est seulement une seule d'entre elles, plus âgée que la plupart des autres, qui, sans faire directement allusion au chamanisme à une époque où l'influence des missionnaires était encore très forte, associa aux motifs des jeux de gorge des noms d'animaux, et en des termes que l'on pouvait clairement interpréter dans une

21. C'est moi qui souligne.

perspective animiste. Ce n'est donc pas parce qu'elle était seule à sémantiser les motifs de cette manière qu'elle avait tort. Simplement, elle était porteuse d'associations à caractère religieux qui, conséquence de la christianisation, avaient été oubliées ou refoulées au cours des temps par les autres femmes inuit. Elle était la seule à avoir accès à un niveau de profondeur historique qu'on n'a aucun intérêt à ignorer, du moment que l'on détermine son degré de pertinence diachronique.

J'ai insisté dans cette dernière partie sur la flexibilité des associations sémantiques en fonction des individus, des contextes, des cultures et de l'histoire. Du point de vue de la situation actuelle de l'ethnomusicologie, elle pourrait être invoquée pour considérer que, du point de vue de la connaissance des structures musicales, la sémantique musicale n'a qu'une fonction décorative dont on peut se passer. Je ne crois pas que cette position soit justifiée si l'on se place dans la perspective de la musique comme « fait social total », préoccupée de tenir compte des stratégies poïétiques et des stratégies esthétiques. Du côté poïétique, il ne semble pas que l'on puisse étudier les phénomènes cognitifs à l'œuvre dans l'invention, la production et l'exécution musicales, sans faire intervenir les représentations sémantiques liées à la musique, notamment dans les musiques vocales, les musiques liées à la danse, au théâtre et aux rituels, ce qui constitue sinon la totalité du moins un pourcentage très élevé des types de musique qu'étudie l'ethnomusicologie : elles sont déterminantes pour expliquer différents aspects de la morphologie et de la syntaxe musicale. Du côté esthétique, si on se préoccupe de savoir comment la musique est perçue, on ne voit pas comment on pourrait ignorer, aux côtés des stratégies cognitives des structures musicales proprement dites, les associations vécues dont elles font l'objet. Après tout, si l'ethnomusicologie, que j'écris délibérément avec un trait d'union, a bien pour objectif, non seulement de rendre compte de l'organisation du matériau musical dans une perspective émique, mais de décrire comment les musiques sont comprises et vécues dans leur milieu d'appartenance, alors les recherches de sémantique musicale, à la condition qu'elles soient menées d'une manière aussi rigoureuse et systématique que possible, pourraient bien être un maillon décisif qui permette de mieux comprendre, mais avec toutes les précautions que j'ai dites et sans doute d'autres, les connexions entre musique et culture.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : ethnomusicologie/*ethnomusicology* – sémantique musicale/*musical semantics* – sémiologie/*semiotics*.

Agawu, Kofi

1995 *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.

2003 « Musica, lingua, danza nella prospettiva degli Ewe del Nord », *Enciclopedia della Musica*, vol. III, « Musica e Culture », Turin, Einaudi : 944-956 ; trad. fr., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2005 (à paraître).

Amira, John & Steven Corenlius

1991 *The Music of Santería. Traditional Rhythms of the Batá Drums*. Tempe, White Cliffs Media.

Barthes, Roland

1964 « Rhétorique de l'image », *Communications* 30/4 : 40-51. Repris in *Œuvres complètes*. Paris, Seuil, tome I, 1993 : 1417-1429.

Becker, Judith

2003 « Musica e trance », *Enciclopedia della Musica*, vol. III, « Musica e Culture », Turin, Einaudi : 409-436 ; trad. fr., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2005 (à paraître).

Bell Yung

2003 « La musica nel teatro cinese », *Enciclopedia della Musica*, vol. III, « Musica e Culture », Turin, Einaudi : 889-924 ; trad. fr., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2005 (à paraître).

Blacking, John

1973 *How Musical is Man ?* Seattle, University of Washington Press ; trad. fr., *Le sens musical*. Paris, Éditions de Minuit, 1980.

1995 *Music, Culture, and Experience. Selected papers of John Blacking*. Chicago, The University of Chicago Press.

Bloomfield, Leonard

1929 *Language*. New York, Holt, Rinehart and Winston ; trad. fr., *Le Langage*. Paris, Payot, 1970.

Boilès, Charles L.

1969 *Cognitive Process in Otomi Cult Music*. Thèse de doctorat, Tulane University, University Microfilms No. 70-6380.

1973a « Sémiotique de l'ethnomusicologie », *Musique en jeu* 10 : 34-41.

1973b « Les chants instrumentaux des Tepehuas : un exemple de transmission musicale de significations », *Musique en jeu* 12 : 81-99.

1978 *Man, Magic, and Musical Occasions*. Columbus, Collegiate Publishing.

Budd, Malcolm

1985 *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*. Londres et New York, Routledge and Kegan Paul.

Calame-Griaule, Geneviève

1965 *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*. Paris, Gallimard.

Caron, Nelly & Dariouche Safvate

1966 *Iran (Les traditions musicales)*. Paris, Buchet-Chastel.

Combarieu, Jules

1909 *La Musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*. Paris, Alphonse Picard et fils, éditeurs ; rééd., Genève, Minkoff Reprint, 1978.

Desroches, Monique

1996 *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Montréal, Harmattan.

Francès, Robert

1958 *La Perception de la musique*. Paris, Vrin.

Gardin, Jean-Claude

1979 *Une archéologie théorique*. Paris, Hachette.

Griaule, Marcel

1966 *Dieu d'eau*. Paris, Fayard.

Hanslick, Édouard

1986 [1854] *Du beau dans la musique*. Paris, Christian Bourgois.

Hjelmslev, Louis

1971 [1943] *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris, Éditions de Minuit.

Imberty, Michel

1975 « Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale », *Musique en jeu* 17 : 86-109.

1979 *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*. tome I. Paris, Dunod.

1981 *Les Écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, tome II. Paris, Dunod.

Jakobson, Roman

1966 « À la recherche de l'essence du langage », in *Problèmes du langage*. Paris, Gallimard : 22-38 (« Diogène »).

Juslin, Patrik & John Sloboda, eds.

2001 *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford, Oxford University Press.

Laske, Otto

1977 « Towards a Musicology for the Twentieth Century, *Perspectives of New Music*, 15 (2) : 220-225.

Marconi, Luca

2001 *Musica Espressione Emozione*. Bologne, CLUEB.

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.

Meyer, Leonard B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, The University of Chicago Press.

1973 *Explaining Music*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.

Molino, Jean

1975 « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17 : 37-62.

Nattiez, Jean-Jacques

1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'éditions.

1987 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Christian Bourgois.

1999 « Inuit Throat-Games and Siberian Throat-Singing : A Comparative, Historical and Semiological Approach », *Ethnomusicology* 43/3 : 399-418.

2002 « Musica e significato », *Enciclopedia della Musica*, vol. II, « Il sapere musicale », Turin, Einaudi : 206-238 ; trad. fr. « La signification comme paramètre musical », *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, « Les savoirs musicaux », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2004 : 256-289.

Nattiez, Jean-Jacques & Sylvia Nannyonga Tamusuza

2003 « Ritmo, danza e sesso : una danza ugandese d'iniziazione al matrimonio », *Enciclopedia della Musica*, vol. III, « Musica e Culture », Turin, Einaudi : 957-977 ; trad. fr., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III, « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2005 (à paraître).

Nettl, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago et Londres, University of Illinois Press.

Nketia, J. H. Kwaena

1963 *Folk Songs of Ghana*. Legon, University of Ghana.

Ogden, C. K., Richards, I. A.

1923 *The Meaning of Meaning*. New York, Harcourt, Brace, Janovich.

Paulus, Jean

1969 *La Fonction symbolique et le langage*. Bruxelles, Charles Dessart éditeur.

Powers, Harold

2001 « Mode », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers, vol. XVI : 775-860.

Powers, Harold & Richard Widdess

2001 « Rāga », in « India », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers, vol. XVI : 178-188.

Rouget, Gilbert

1980 *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard.

Rousseau, Jean-Jacques

1767 *Dictionnaire de musique*. Paris, Veuve Duschetne. Rééd. in *Œuvres complètes*, tome V. Paris, Gallimard, 1995 : 605-1191 (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Sapir, Edward

1971 *Anthropologie*. Paris, Seuil.

Sloboda, John

2001 « Affect », in « Psychology of Music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers, vol. XX : 544-546.

Sorce Keller, Marcello

2002 « Musica come rappresentazione e affermazione di identità », in Magrini, Tullia

(ed.), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*. Turin, Einaudi : 187-210.

Tagg, Philip

1979 *Kojak – 50 Seconds of Television Music : Toward the Understanding of Affect in Popular Music*. Göteborg, University of Göteborg, Department of Musicology, thèse de doctorat ; rééd. New York, The Mass Media Music Scholars' Press, 2000.

1982 « Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice », *Popular Music 2* : 37-68.

1987 « Musicology and the Semiotics of Popular Music », *Semiotica* 66 (1-3) : 279-298.

1991 *Fernando the Flute. Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-hHit*. New York, The Mass Media Music Scholars' Press.

1992 « Toward a Sign Typology of Music », in Rossana Dalmonte et Mario Baroni (ed.), *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti*. Trento, Università degli Studi di Trento, Studi e Testi 1 : 369-378.

Tagg, Philip & Bob Clarida

2003 *Ten Little Title Tunes*. New York & Montréal, The Mass Media Music Scholars' Press.

Zemp, Hugo

1971a *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris-La Haye, Mouton (« Cahiers de l'homme n° 11 »).

1971b *Masques Dan*. Disque vinyl, Paris, OCORA, OCR 52 ; rééd. en CD, C 580048.

1979 « Aspects of 'are' are Musical Theory », *Ethnomusicology* 23 (1) : 6-48.

Jean-Jacques Nattiez, *Ethnomusicologie et significations musicales*. — D'abord, il est précisé ce que l'on peut entendre par sémantique musicale, afin de la distinguer de la sémantique linguistique. Le classement des grandes familles de recherche sémantique en musicologie permet de préciser la place de la sémantique musicale en ethnomusicologie : le recours à des procédés substitutifs du langage ; le renvoi indiciel au politico-social et à l'idéologique. L'article se termine par des observations critiques : l'établissement des signifiants pertinents et des signifiés qui leur sont reliés, le statut à accorder aux auteurs de la sémantisation et le rôle des contextes.

Jean-Jacques Nattiez, *Ethnomusicology and Musical Meanings*. — First of all, the meaning of semantics in music is distinguished from semantics in linguistics. The classification of the major branches of semantic research in musicology is used to clarify the place of semantics in ethnomusicology. A description of semantic phenomena in ethnomusicology is then proposed : the use of procedures in place of language ; the signaling dimension of signs ; symbolic (denotative and connotative) aspects ; and indices referring to the political, social and ideological spheres. Critical remarks are made about : the identification of pertinent signifiants and related signifiés ; the status to grant to the authors of « semantization » ; and the role of contexts.