



## L'ethnomusicologie : du tam-tam à la techno

L'ethnomusicologie décrypte le sens des musiques traditionnelles dans leur contexte culturel. Peut-on appliquer les résultats obtenus aux musiques populaires d'aujourd'hui - comme la techno, la world music et le jazz ?

En 1991, le réalisateur américain Oliver Stone tournait un film sur l'histoire d'un groupe de rock mythique des années 70, The Doors. Suivirent à cette même époque plusieurs clips pour la télévision dans lesquels, sur fond de musique électrique et hypnotisante, les extravagances scéniques du chanteur Jim Morrison étaient entrecoupées de danses rituelles d'Indiens d'Amérique du Nord et de séances de chamanisme, tournées probablement dans les années 20. Voilà un paradoxe : y aurait-il un rapport entre la frénésie débridée d'un concert de rock et l'utilisation de la musique dans les rituels des sociétés «traditionnelles»? De même, quand dans une rave les danseurs communient toute la nuit au son de la musique «trance», alors que le disc-jockey semble convoquer des forces magiques, y a-t-il un rapprochement possible avec l'utilisation de la musique chez ceux qu'on appelait jadis les «primitifs»? Si un tel parallèle est souvent suggéré dans l'imagerie qui entoure les musiques actuelles (rock, rap, jazz, world music, techno) de façon peut-être un peu artificielle, il reste que celui-ci pose de vrais problèmes, et c'est l'ethnomusicologie, naguère cantonnée dans les musiques traditionnelles, qui semble fournir des clés pour comprendre de telles musiques.

En effet, l'ethnomusicologie, science centrée sur l'étude des genres musicaux et de leur rôle culturel dans les sociétés, a évolué en deux grandes étapes: pendant de nombreuses années, elle a montré la richesse des musiques traditionnelles du monde entier, et la façon dont celles-ci s'inséraient dans la culture, notamment dans le cadre de cérémonies rituelles. La seconde étape, franchie plus récemment, a consisté à appliquer l'ensemble des connaissances acquises lors de l'étude des sociétés traditionnelles au monde contemporain, même si cette transition ne se fait pas sans difficultés...

### Les musiques populaires réhabilitées

L'ethnomusicologie a classiquement pour objet d'étude toutes les musiques à l'exception des musiques savantes occidentales (par exemple la musique de Bach ou celle de Wagner), c'est-à-dire les musiques «populaires» ou encore «traditionnelles», qu'elles soient «folkloriques» ou «exotiques». Ces musiques sont avant tout non-écrites, issues de la tradition orale, et le plus souvent sans compositeur attitré : polyphonies corses, musique religieuse indienne, balafonistes du Mali, etc. Le premier but de l'ethnomusicologie fut de redonner sa juste place à ces musiques populaires. En effet, les musicologues avaient, jusque dans les années 60, une vision évolutionniste de l'histoire de la musique dans le monde : ils considéraient que les peuples primitifs pratiquaient une musique rudimentaire (soit une musique pauvre du point de vue de l'harmonie et purement monophonique) et que le processus de civilisation avait engendré des musiques de plus en plus sophistiquées dans le monde occidental, marquant un passage progressif de la monophonie à la polyphonie (plusieurs sons à la fois). On se serait acheminé progressivement vers une harmonie (le système de succession des accords) plus complexe et des formations orchestrales plus importantes, avec comme points déterminants

les apparitions de la partition, du compositeur et du chef d'orchestre. Les grands musicologues, tels Jacques Chailley, construisaient ainsi une échelle linéaire du progrès musical, et plaçaient à la base les musiques primitives ou folkloriques, à son sommet, la grande musique savante occidentale.

De façon analogue, même les spécialistes les plus réputés des sciences sociales commettaient la même erreur ethnocentrique : ainsi le philosophe Theodor Adorno ne s'intéressa qu'à la musique dite contemporaine (celle de Schoenberg notamment) et manifesta un souverain dédain pour le jazz, musique selon lui trop folklorique. Max Weber, quant à lui, soutenait, dans *Sociologie de la musique*. Les fondements rationnels et sociaux de la musique (1924), que le progrès scientifique amenait la musique à être de plus en plus rationnelle, et considérait par exemple que l'apparition de dissonances dans la musique orchestrale au XX<sup>ème</sup> siècle marquait la transition vers un monde meilleur tourné vers la «raison».

Face à de telles théories, les ethnomusicologues firent valoir le fait qu'une telle conception historique était tout d'abord invérifiable, puisqu'on n'avait aucune trace des musiques non-écrites qui s'étaient produites dans le passé. Ils montrèrent par ailleurs la sophistication des musiques extra-européennes : nombre de musiques africaines, par exemple, sont basées sur la polyrythmie (la superposition de différents rythmes) et ne peuvent être mesurées simplement (chaque musicien a une mesure différente: certains jouent à trois temps, d'autres à quatre, d'autres à cinq).

Enfin, ils soulignèrent surtout que parler de simplicité ou de complexité dans la musique n'avait pas grand sens. John Blacking notait ainsi, dans *Le Sens musical* [1], qu'une plus grande complexité du discours musical, selon la vision occidentale, n'était que l'équivalent (au niveau du langage) d'une extension de vocabulaire, qui ne modifiait pas les propriétés de base d'une grammaire, et ne signifiait d'ailleurs rien indépendamment d'elle. Toutes les musiques sont intéressantes donc, du point de vue de l'ethnomusicologue. Mais que contiennent ces musiques pour qu'elles déclenchent tant d'émotion en nous ?

La musique serait-elle une forme de langage qui véhiculerait du sens et susciterait l'émotion ? La réponse à cette question n'est pas simple...

En effet, la comparaison de la musique avec le langage a vite trouvé ses limites : le langage humain est, comme on le sait depuis Ferdinand de Saussure, composé de signes, entités à deux faces, car chacun d'eux renvoie à la fois à un signifié (le concept, l'idée d'arbre par exemple) et à un signifiant (l'image acoustique, le mot «arbre»). Or, la musique n'est pas un langage doublement articulé: elle comporte une succession de signifiants (les notes de musique), mais ceux-ci ne renvoient à aucun signifié (la note «do» ne signifie rien en elle-même: elle n'est par exemple ni gaie ni triste).

### **Le «sens musical » chez l'être humain**

Cela n'exclut pas toute comparaison entre la musique et le langage. Ainsi, pour J. Blacking, la musique ne peut pas s'apprendre de la même manière que les autres savoir-faire culturels, car elle revêt un aspect naturel : l'être humain a une capacité naturelle pour écouter et fabriquer de la musique, de même qu'il a une capacité naturelle à produire du langage. Notre «sens musical» serait inné, et c'est pour cela que n'importe quelle personne reconnaît une fausse note, même si elle ne pratique pas la musique... Cette aptitude nous permet d'entendre les écarts de son, leur superposition et leur enchaînement dans le temps ; mais, de même que les «enfants sauvages» qui avaient grandi isolés du monde ne savaient pas parler, il faut un apprentissage socioculturel adéquat pour développer cette aptitude naturelle à la musique.

Ainsi, on en est venu à penser que pour qu'existe une musique, il faut un groupe de personnes qui perçoivent de façon auditive ses propriétés acoustiques, mais aussi un accord culturel pour que ce groupe reconnaisse une succession de sons comme de la musique. Plus précisément, la musique est un «son humainement organisé» et, dans un contexte culturel donné, une séquence musicale spécifique renvoie à une émotion particulière : un sentiment d'effroi, d'appréhension, de passion, de patriotisme, etc. Par exemple, dans la culture musicale occidentale, le fait de jouer ensemble deux notes séparées par un écart de tierce majeure (ainsi les notes do et mi) renvoie plutôt à une émotion gaie, alors que la tierce mineure (do et mi bémol) évoque un sentiment de tristesse. Au contraire, dans de nombreuses musiques africaines ou indiennes, la tierce mineure n'implique absolument pas le sentiment de tristesse. La prise en compte du contexte socioculturel semble donc nécessaire pour comprendre ce que «dit» une musique: c'est dans l'articulation musique-culture que réside l'efficacité de la musique.

Dans les sociétés traditionnelles, la musique était intégrée à la vie sociale et en scandait les temps forts. T. Blacking, qui a passé plusieurs années chez les Vendas d'Afrique du Sud, remarquait différents types de musique pour les moments importants de la vie: musiques pour l'initiation des jeunes filles, chansons de travail, chansons à boire pour les fêtes, chansons enfantines... Il remarquait aussi que tous les Vendas étaient musiciens : on y était naturellement musicien et il n'était pas question d'avoir pour pré-requis un quelconque don musical. Il restait à comprendre les effets de la musique sur les individus: celle-ci est accompagnée d'émotions, parfois très violentes, notamment dans les expériences de la transe, où le sujet est agité de convulsions, avec cris, tremblements, jusqu'à la perte de connaissance. Des ethnomusicologues tout à fait reconnus, tels Andrew Neher ou Alain Daniélou, avaient émis l'idée selon laquelle l'effet neurophysiologique des sons aurait un effet mécanique sur les corps et déclencherait la transe. Dans le sens commun, on trouve cette idée également présente : le gospel ou encore le jazz de John Coltrane seraient des musiques qui provoqueraient des états de conscience altérés et pourraient mener à la transe. Mais Gilbert Rouget a publié en 1980 un texte désormais classique qui remettait en cause une telle interprétation des rapports entre musique et transe dans les rituels de possession ou ceux de type chamanique. Le résultat de son enquête, dans laquelle il compare un grand nombre de rituels de tous continents, va à l'encontre du lieu commun selon lequel la musique porterait en elle-même une qualité magique qui provoquerait la transe... Très souvent, la musique ne déclenche aucune transe mais, dans certains cas, elle accompagne le début et le déroulement de la transe (comme dans les rituels de possession du candomblé de Bahia au Brésil}, alors que dans d'autres, elle a pour effet de la faire disparaître...

Ainsi, chez les Haoussas du Niger, il arrive que des jeunes filles non encore initiées soient atteintes de «crises» sauvages: elles entrent en transe sans qu'on le leur ait demandé, et dans ce cas on fait appel à un musicien qui vient jouer devant elles, afin qu'elles retrouvent leur état habituel. La conclusion de G. Rouget est que, si la musique accompagne presque toujours le rituel dans lequel on entre en transe, elle n'en est pas pour autant la cause : la musique n'est qu'un des éléments du système culturel qui la favorise. Il ressort de ces études l'intrication très forte de la musique avec la vie sociale des peuples traditionnels. D'où le problème pour passer à l'étude des musiques d'aujourd'hui: la musique ne joue plus le même rôle social, car elle n'est plus intégrée à la tradition et est devenue pur spectacle de divertissement. Une question se pose alors: ce qu'on sait sur l'utilisation de la musique dans les sociétés traditionnelles reste-t-il valable dans le cas des musiques contemporaines?

## **Les musiques populaires le monde contemporain**

Si tout le monde, comme on l'a vu possède une aptitude musicale latente, il reste que l'importance donnée à la musique dans telle ou telle société encourage ou au contraire inhibe cette attitude. Ainsi, dans notre monde occidental contemporain, marqué par une laïcisation de la vie sociale, les rituels religieux se font de plus en plus discrets, donc la musique sacrée aussi. Par contre, la musique profane de spectacle et de pur divertissement, résultat d'un long processus qui s'amorce à l'époque des troubadours (XII ème –XII ème siècles), est omniprésente. Qu'est-ce qui sépare alors les musiques populaires d'aujourd'hui des musiques traditionnelles, mis à part la perte de l'aspect religieux ou rituel ?

Tout d'abord, avec la division du travail, la musique est affaire de spécialistes, les musiciens professionnels. Si l'enseignement de celle-ci est en principe accessible à tous, bien des individus peuvent être découragés d'apprendre la musique, car elle reposerait, selon J. Blacking, sur une «doctrine confuse», une morale du travail acharné (notamment à travers la pratique assidue des gammes et arpèges), la réussite due à un prétendu don magique... A ce propos, l'ethnologue Georges Augustins [3] affirmait, il y a quelques années, que le don musical ne pouvait pas être défini objectivement d'après les discours des musiciens professionnels : pour réussir en musique, un élève devait au préalable être reconnu comme doué par ses professeurs ou sa famille. Or, dans la généalogie des musiciens doués, on trouve en général un musicien professionnel, le plus souvent un des deux parents ou bien un des grands-parents auquel l'enfant s'est particulièrement identifié. Il semble donc qu'il y ait un déterminisme sociologique à l'origine d'une vocation de musicien et de son intronisation dans le corps des professionnels. Si l'étude de G. Augustins ne s'étend pas aux musiques «non-classiques», il est probable qu'on trouverait là aussi les mêmes déterminants. Ainsi la spécialisation de la société a entraîné la formation d'un corps de musiciens professionnels, entouré d'une certaine aura (liée au statut très particulier de l'«artiste») et entretenant de ce fait un certain élitisme. L'autre singularité de la musique occidentale contemporaine découle de l'invention du concert: au lieu d'un événement musical traditionnel dans lequel tous ceux qui assistent à la tête y participent, le concert actuel marque la séparation entre un public passif et les musiciens actifs. A ce changement important vient s'ajouter celui, plus récent, de l'apparition de la société de consommation: la musique et les musiciens deviennent des biens culturels qu'il faut désormais vendre selon la logique de l'économie de marché.

## **Musiques du monde ; que reste-t-il de l'authenticité?**

Il est bien évident que de tels changements structurels ont radicalement transformé la façon dont on apprend la musique, dont on en joue et dont on l'écoute. Désormais intégrée à la «société du spectacle» (selon la fameuse expression de Guy Debord), quelle est son utilité ? Comment les musiques se réfèrent-elles à des traditions alors que celles-ci périclitent ? Les ethnomusicologues semblent aujourd'hui s'intéresser de près à ces questions. Ainsi, pour Laurent Aubert, l'ethnomusicologie n'est pas spécialisée dans les cultures autres, elle doit plutôt prendre en compte «tous les paramètres d'un fait musical, quel qu'il soit», de la techno à la musique country. Mais, tout d'abord, autant commencer par les musiques qui ressemblent le plus à celles étudiées classiquement par les ethnomusicologues : les «musiques du monde», devenues fort à la mode.

Dans un livre récent [4] L. Aubert se penche sur l'engouement actuel pour les musiques du monde (world music). genre musical hétéroclite dont la principale caractéristique est qu'il mélange des éléments de musique traditionnelle exotique (des tambours africains, des sitars

indiens, etc.) avec des éléments contemporains occidentaux (du rock aux musiques électroniques). Il dénonce ici un discours ou une mise en scène souvent «politiquement corrects» (l'Africain sympa dans Saga Africa de Yannick Noah) et l'usage de clichés musicaux qui dénaturent la subtilité de nombreuses musiques traditionnelles, dans une pure logique marchande - ainsi, que reste-t-il du genre traditionnel brésilien lambada, dans le morceau du même nom qui devint un tube d'été ?

Tout autre, et plus complexe, semble être le cas du succès des musiques étiquetées «traditionnelles», qui n'ont pourtant plus grand-chose de traditionnel... L. Aubert en distingue quatre genres différents : le genre savant (musiques au départ sacrées devenues pures musiques de concert, plébiscitées par un "public érudit, comme celle des solistes d'Inde tel Ravi Shankar); le genre rituel (concerts à prétentions mi-religieuses mi-spectaculaires, fréquentés par un public en quête de spiritualité, tels que ceux des derviches tourneurs qui invitent des spectateurs à partager leurs danses sur la scène) ; le genre populaire (musiques de fêtes profanes et dionysiaques, celles qui s'adaptent le mieux à la situation de scène, comme les percussions africaines); le genre ethnique (le plus problématique car, ce genre n'ayant aucun sens en dehors du rituel, le concert devient alors une sorte de simulacre, comme pour les musiques des Aborigènes ou des Pygmées). La conclusion de L. Aubert est toutefois optimiste. Il est possible de rencontrer véritablement la musique de l'autre, par-delà les clichés: on peut aujourd'hui apprendre les rudiments d'une musique exotique et en tirer un enrichissement personnel. Voilà pour la diffusion actuelle des musiques traditionnelles, mais que peut-on dire d'un genre musical plus compliqué, car à cheval entre la tradition et la modernité - et de ce fait au cœur des questionnements actuels de l'ethnomusicologie -, à savoir le jazz ?

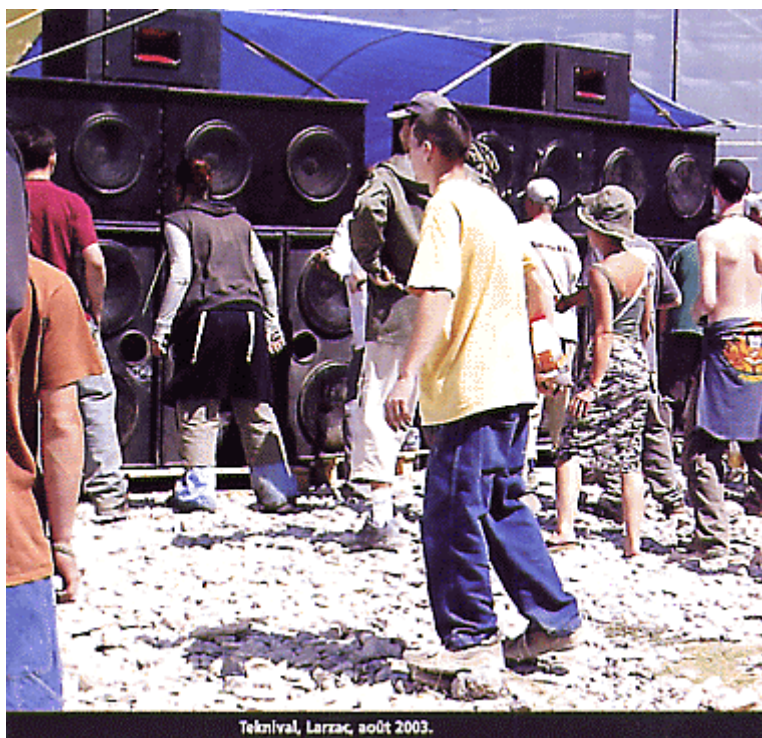
Le jazz semble aujourd'hui une fois de plus se jouer des modes et se recomposer à l'infini: à côté de sa réutilisation par des disc-jockeys (US3, Jazzmattaz), on a découvert en France le jazz tendance électro (comme celui d'Erik Truffaz, qui mélange jazz et musiques électroniques), et un jazz contemporain intégrant diverses musiques folkloriques (Bojan Zulfikarpasic venu de Bosnie, etc.).

Dans un numéro de la revue L'Homme consacré aux rapports entre jazz et anthropologie [5], l'ethnologue Jean-Luc Jamard se demande pourquoi le jazz a connu un tel essor et de telles transformations, comparé à d'autres genres, connue le blues ou le flamenco, qui sont restés des styles ethniques aux formes plus figées. Certes jazz, blues et flamenco partagent nombre de points communs: ces trois genres sont nés dans des hauts lieux de métissage culturel (descendants d'esclaves africains et immigrants européens dans les deux premiers cas, mélanges entre Gitans et Andalous dans le troisième), ils font largement appel à l'improvisation et les paroles contiennent une symbolique implicitement sexuelle avec des connotations salaces (les paroles du blues, en particulier, sont fréquemment à double sens, par exemple : You shook me all night long de Willie Dixon). Mais seul le jazz est devenu une musique de pur divertissement, d'entertainment, de danse et de fête pour tous les publics : ce qui explique sa plus grande diffusion. Toutefois, les deux coordinateurs de ce numéro de L'Homme, Patrick Williams et Jean Jamin, soulignent la difficulté qu'il y a de faire du jazz un objet d'étude anthropologique. En effet, alors que les musiques qui sont à l'origine du jazz - blues, spirituals, gospel, work songs - ont fait l'objet de nombreuses enquêtes ethnomusicologiques (elles sont localisées géographiquement et ont des significations sociologiques et rituelles précises), le jazz n'avait jusqu'alors jamais attiré les ethnomusicologues.

Et pour cause: cette musique pose un véritable «défi épistémologique». «Art du faux-semblant» plutôt que style ethnique, le jazz fut dès le départ phagocyté par le show business, et le jeu avec la tradition y est constant: le Noir s'autocaricature (ainsi Louis Armstrong singeant les mimiques du «bon esclave»), l'Afrique originelle est évoquée de manière volontairement artificielle (le style jungle chez Duke Ellington). En outre, l'aspect communautaire, habituel apanage des musiques traditionnelles, disparaît dans le jazz au profit d'un individualisme extrême: on y nourrit l'imaginaire de l'homme révolté, de l'artiste maudit qui expérimente l'alcool, la drogue, mais aussi la maladie et la folie. Le paradoxe est que, par ailleurs, le jazz présente des aspects qui font de lui une musique résolument populaire : l'apprentissage s'y fait sans partition et par tradition orale, des mythes et légendes jalonnent son histoire. Tout en invitant les chercheurs à une future approche cognitive du jazz (quels savoir-faire, quels mécanismes cognitifs se jouent pendant le concert ?), les auteurs attaquent ce mystérieux objet d'étude par le dandysme affiché de ses musiciens. Selon eux, le décalage de l'artiste par rapport à la culture dominante est une posture sociale qui devient un enjeu esthétique: car les jazzmen jouent systématiquement à déjouer les codes habituels de la musique savante occidentale - par des cris ou marmonnements, par la torsion des sons avec des sourdines wah-wah ou des pédales d'effet, par l'usage de fausses notes, etc. Ainsi, c'est bien une ethnomusicologie du jazz qui semble se mettre en place de nos jours: l'un des ethnomusicologues les plus reconnus en France. Bernard Lortat-Jacob, n'a-t-il pas accepté depuis peu de délaisser les chants de Sardaigne pour le terrain plus inhabituel du jazz ? On s'en rend compte, plus une musique prend ses distances avec la tradition, plus elle devient difficile à appréhender... Mais alors, que peuvent dire les ethnomusicologues des musiques électroniques ou technos qui semblent nées, pour le béotien, en rupture avec les pratiques musicales plus anciennes?

### **Musiques électroniques : un terrain vierge**

Les musiques électroniques ont récemment fait l'objet d'études musicologiques. Ainsi, un article de la récente encyclopédie musicologique Musiques [6], intitulé «Rave, techno et transe», explique que la pratique musicale techno n'est pas organisée à partir d'un répertoire d'œuvres ou de morceaux : il s'agit plutôt d'un flux sonore ininterrompu, dénué d'identité artistique autonome (étiquettes de disques blanches, titres inconnus du public). Pourtant, il existe une identité sonore propre (elle-même divisée en sous-genres: house, ambient, hardcore, électro, jungle, etc.): une pulsation régulière et rapide sur laquelle se superposent des boucles (loops) courtes, une harmonie de type modal (toutes les notes jouées sur le morceau appartiennent à une seule gamme), pas de mélodie repérable. Cette musique est ancrée dans une pratique sociale: la danse, en club ou dans les rave parties. S'il n'y a plus de musicien au sens traditionnel, la figure artistique qui le remplace est celle du disc-jockey (DJ), le maître de cérémonie. Car on parle au sujet de ces pratiques de «cérémonie» : supposés échapper à la logique de la société de consommation, les ravers véhiculent une contre-culture, faite de références aux beatniks, aux fêtes psychédéliques de la fin des années 60 et aux états modifiés de conscience (notion théorisée et expérimentée par l'écrivain Ken Kesey) via la prise de sub-stances hallucinogènes, ainsi qu'à l'exaltation de la liberté individuelle grâce aux nouveaux outils technologiques. Musiques indéniablement populaires donc : il n'y a pas de partition ni de compositeur véritable, une certaine identité communautaire incluant mythes et légendes.



La transe, à distinguer de l'extase des mystiques, est un état au cours duquel l'individu, qui danse en musique après avoir absorbé un produit hallucinogène, est soudainement pris de convulsions puis entre en contact avec les êtres du monde surnaturel.

Au contraire de l'extase, la transe est caractérisée par une amnésie complète du sujet quand celui-ci revient à lui. Or, les ravers qui consomment de l'ecstasy et dansent convulsivement vont parfois jusqu'à l'amnésie... Mais s'agit-il pour autant de transe?

défrichés. En tout cas, les résultats des enquêtes sur les terrains traditionnels fournissent bon nombre d'outils (rites, mythes, transe, etc.) pour percer à jour les secrets de la modernité musicale, tant qu'on évite les rapprochements infondés: si Bertrand Cantat, chanteur du groupe Noir- Désir, possédait un charisme indéniable, il n'en était pas pour autant un chaman - et ce malgré les affirmations des autres membres du groupe !

## REGIS MEYRAN

Mais comme toutes les musiques populaires modernes, la techno est individualiste et sécularisée: plus de référence à la religion, plus de cadre rituel. Les auteurs parlent pour-tant de «dispositif de transe» dans les raves, le DJ jouant le rôle d'un chaman ! Ces termes, on l'a vu, sont à manier avec pré-caution : si le DJ n'est résolument pas un chaman, il faudrait aller étudier de plus près les modalités de cette transe, laquelle n'est certainement pas, dans le cas de la techno, intégrée à un rituel (au sens où l'entendent les ethnologues). Il faut donc souhaiter que des ethnomusicologues, mieux au fait de ces questions que les musicologues, se penchent sur le problème... Ainsi, de nouveaux terrains se dessinent pour les ethnomusicologues, certains vierges, d'autres déjà

[1] J. Blacking, *Le Sens musical*, Minuit, 1980. [2] G. Rouget, *La Musique et la Transe*, Gallimard, 1980. [3] G. Augustins, «Le don chez les musiciens», in M. Segalen (dir.), *Jeux de familles*, CNRS, 1991. [4] L. Aubert, *La Musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Georg Éditeur, 2001. [5] J.L.Jamard, « Pourquoi le jazz a-t-il si bien marché? », dossier «Jazz et anthropologie» de la revue *L'Homme*, n° 158-159, avril-sept.2001. [6] P. Pacoda et G. Stefani, «Rave, techno et danse», in J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxi<sup>e</sup> siècle*, Actes Sud/cité de la Musique, 2003. [7] Ibid.

## Petit historique d'une discipline

La naissance de l'ethnomusicologie comme discipline est contemporaine de celle des premières techniques d'enregistrement (notamment le phonographe, développé par Thomas Edison en 1877), puisque c'est la trace enregistrée qui constitue le matériau premier sur lequel les ethnomusicologues fondent leurs analyses.

En effet, l'étude d'une musique indienne, d'Afrique centrale ou encore de Bretagne nécessite en premier lieu son enregistrement sonore, éventuellement complété par le film ou la vidéo. Dans un second temps, on passe à la représentation visuelle de cette musique, par transcription sur partition ou, plus récemment, par graphique (traduisant la succession des différences fréquences en fonction du temps, appelé sonagramme). A partir de ces deux types de représentations, l'ethnomusicologue s'attache alors à comprendre ce qui fait sens dans cette musique ainsi que les rapports de celle-ci avec le contexte culturel qui l'a vue naître.

Dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, des archives sonores se constituent aux Etats-Unis, en Europe (en France, au musée de la Parole créé par Ferdinand Brunot en 1931, mais aussi à Berlin, en Europe de l'Est, en Russie) et permettent l'analyse comparée des différentes musiques du monde, en termes de traits stylistiques (schémas rythmiques, tempos, accompagnement, mouvement mélodique, etc.). On s'est alors posé la question, dans la première moitié du siècle, de l'origine et de l'évolution des musiques (en Hongrie, le compositeur Béla Bartok cherchait les filiations des musiques folkloriques à partir de quelques types primitifs) et de celle des instruments de musique (en France, André Schaeffner dans *Origine des instruments de musique*, 1936). Cette perspective évolutionniste a par la suite été abandonnée parce qu'on ne saurait considérer que les styles musicaux ou les instruments évoluent dans le temps et l'espace comme des êtres vivants: on peut par contre parler de traditions et d'emprunts, voire de «métissages».

Toutefois, les apports de l'anthropologie sociale allaient s'avérer féconds. A. Schaeffner [1], suivant l'enseignement de Marcel Mauss, percevait en 1936 l'instrument de musique comme un «fait social total», avançant l'idée que sa forme et les sons qu'il émet sont liés à un ensemble de croyances, d'habitudes, de besoins, se plaçant à l'entrecroisement des techniques artistiques et des rites - et sur ce dernier point, Gilbert Rouget [2] se proposa plus tard de comprendre les rapports entre musique, rite et transe.

Cette démarche a depuis été complétée et approfondie. Le fait musical est aujourd'hui étudié, chez la plupart des ethnomusicologues, dans ses rapports avec la culture et plus particulièrement avec le langage: avec l'apport de l'esthétique, de l'anthropologie sociale, des sciences cognitives ou encore de la sémiologie, des chercheurs comme Jean-Jacques Nattiez [3] ou John Blacking [4] ne considèrent plus la musique comme pur signifiant, c'est-à-dire vide de sens et se référant à elle-même, mais comme une succession de contrastes tonals et rythmiques chargés de références culturelles, et finalement porteuse d'un sens symbolique, qu'il convient de mettre à jour. R.M.

[1] A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*. EHESS, 1994. [2] G. Rouget, *La Musique et la Transe*, Gallimard, 1990. [3] J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, 1987. [4] J. Blacking, *Le Sens musical*, Minit, 1980.