

Décembre 2021.

Êtres sonores/êtres vivants.

À propos de « l'ontologie de la musique »

Selon une conception généralement admise (résumée dans Roger Scruton : *The Aesthetics of Music* : 1997), la musique résulte d'un acte cognitif par lequel les sons perdent leur fonction signalétique primaire pour en acquérir une autre, secondaire, qui les fait devenir musique. Dans cette opération, les sons se séparent des causes physiques qui les produisent pour vivre dans un « entre soi ». C'est à cette condition qu'il y a musique. Dotée de l'étonnante capacité à faire jouer entre eux des rapports strictement sonores, celle-ci est avant tout conscience-de-musique,

Cette conception ne laisse pas indifférent le mélomane que je suis. Elle a en outre le mérite d'englober à la fois la production et l'écoute musicales. Mais elle implique une ascèse auditive et invite un peu rapidement à voir les sons musicaux comme des objets neutres (un peu comme les couleurs de la palette d'un peintre, qui ne sont rien avant d'être combinés sur la toile). Plus largement, on peut lui reprocher de s'affranchir sans beaucoup de scrupules des ramifications affectives du son et d'éliminer ce qu'il y a d'humain en lui. C'est ce qu'on va explorer ici.

Car pour Scruton, l'écoute musicale procéderait en « hors-sol » à l'intérieur d'un système que l'on peut résumer par la formule « les notes parlent aux notes ». Il y a là un scénario qui peut convenir à la musique que l'on écoute en tant qu'œuvre écrite, circonscrite, auto-référencée, qu'on appréhende exclusivement à travers ses développements formels – à ce que les Anglo-saxons appellent la *WAM* (*Written Art Music*). Mais il ne concerne pas celles qui, profondément inscrites dans la tradition orale, se soumettent aux dynamiques de la performance et aux enjeux affectifs que celle-ci met en œuvre.

Ces musiques – de loin les plus nombreuses sur la planète – obéissent à d'autres principes, qu'il convient d'explorer (ou de ré-explorer) en considérant que les sons musicaux ne sont nullement des « notes » ; ils ne s'autonomisent jamais complètement dans la conscience et s'affranchissent toujours difficilement de leur charge affective. Ils sont chargés de vécu et d'histoires humaines ; à ce titre, ils se départent rarement de ce qu'on peut appeler leur « duplicité » – une duplicité qui se décline de multiples façons :

1. James Bond 007

Commençons par James Bond. Chacun sait que l'espion britannique vit des dangereuses aventures, qu'il n'hésite pas à prendre de gros risques pour remplir sa mission et que, sur son chemin, il rencontre de nombreuses femmes. Or James Bond est plus changeant qu'il y paraît, et d'ailleurs, il s'incarne dans différents acteurs qui ne se ressemblent pas (Sean Connery, Roger Moore, Daniel Craig, etc.). Mais alors pourquoi, sous tant de figurations et de scénarios, James Bond est-il toujours clairement identifié comme James Bond ?

Une partie de la réponse est à chercher du côté de la musique, car James Bond est d'abord un son (*sound*) emblématique qui assure la permanence de cinquante ans de péripéties cinématographiques. Il s'agit de

peu de chose: une ligne de basse chromatique dans laquelle la quinte augmentée prend une valeur particulière. Qu'on l'entende à la radio ou au cinéma, dans une orchestration classique ou *jazzy*, à l'écoute de ce motif, on dira « Ah ! voilà James Bond ! » :



Fig. 1 : dans l'ombre harmonique de l'espion 007.

Certes le rapport de quinte/quinte augmentée [5, 5+] a des implications expressives; il produit une indéniable tension harmonique, mais il est là surtout pour annoncer l'entrée en action de l'espion britannique 007, au service de Sa Majesté.

2. En famille : la chanson de grand-père

« La chanson de grand-père » : c'est celle que grand-père, chantait autrefois et que l'on rechante en son nom. Que cette chanson parle de « lilas blanc », de « frou-frou délicat », qu'elle soit modale, pentatonique, en majeur ou en mineur etc., ces traits sémantiques et formels ont certes leur importance, mais ne sont pas déterminants. Ce ne sont pas eux qui arrachent les larmes à grand-mère. Cette chanson raconte peut-être une histoire, mais rappelle surtout une présence à la fois humaine et sonore. Et précisément, ce grand-père ré-enchanté nous invite à penser qu'il n'y a rien de plus vivant qu'un mort ; le voilà ressuscité, du moins pendant quelques minutes, 'le temps d'une chanson', comme disait Serge Gainsbourg. Et voici grand-père et sa chanson, désormais indissolublement liés, pénétrant la compagnie des émus : sa femme, ses enfants, et même probablement le chien qui joue l'indifférent en se tenant replié sur lui-même au coin du feu.

3. La montagne et ses présences indiscretes (Haut-Atlas, Maroc)

Dans la montagne marocaine, essentiellement berbère, on entend couramment les femmes chanter dans les champs. Fait étrange, contradictoire et en tout cas provocateur, puisque pour les gens du Haut-Atlas, la pratique musicale est soumise à de sévères prohibitions (Lortat-Jacob, 1981). Mais ces femmes chantent pourtant et si elles le font, c'est parce qu'elles estiment qu'il n'y a pas d'oreilles pour les entendre et que, au fond, elles n'ont pas à être entendues. Les voici donc tranquilles. Elles sont alors loin des maisons et ne communiquent pas avec un auditoire, mais avec elles-mêmes. Tout au plus, chantent-elles pour l'écho des montagnes.

Bien sûr, ce qui sort de leur bouche, c'est ce qu'elles ont en tête ; mais l'enquête montre qu'elles chantent surtout des vers et des mélodies que d'autres ont chantées auparavant durant les grandes fêtes collectives d'été, c'est-à-dire lors de circonstances qui autorisent le chant.

Le plus souvent, elles font entendre des airs de danse (terme générique : *abwadh*) qui furent entonnés dans l'enceinte du village, sur la place, les jours précédents. Ce que les femmes chantent aux champs n'est en fait

qu'une reprise de ce qui fut produit à la fête. Dès lors, il y a au moins deux raisons pour qu'elles s'autorisent à délier librement leur voix (et leur corps) : l'absence d'un destinataire clairement identifié et le fait qu'en faisant entendre leur voix, elles ne révèlent rien qui ne soit déjà connu; elles ne chantent pas, elles citent et « re-changent », ce qui n'est pas du tout la même chose.



Fig. 2 : mélodie *d'abwash*. Haut-Atlas central, 1971 (notée de mémoire).

Ce vers semble apparemment innocent [« Vent, emporte le salut et mes messages... »]. La jeune paysanne (elle avait à l'époque une quinzaine d'années) qui chantait ce vers en récoltant des fanes de maïs pour sa vache, est encore dans la fête et elle réactive l'expérience qu'elle a vécue. Le musicologue notera la jolie formule pentatonique, mais l'ethnologue, s'il veut bien enquêter sur le sujet, apprendra que ce vers chanté fut rendu public par un certain Mohammed Ayt Ali, un élégant convive invité d'un village voisin pour une noce quelques jours plus tôt et où notre paysanne était présente. Le vers chanté n'est plus dès lors exactement une musique. Tout au moins perd-t-il une bonne part de sa prétendue pureté ; il est le véhicule d'une pensée intime.

Ce détour par le Haut-Atlas renvoie à un processus plus général : en se nourrissant d'expériences humaines, la forme musicale – on va le voir – est avant tout une trace mnésique chargée d'histoire.

4. La voix de son maître (Orgosolo, Sardaigne)¹

15 août 2011, Orgosolo. C'est l'Assomption, la fête de la Madone,. Le profane et le sacré s'entremêlent. En tête de la procession, près de deux cents chevaux caracolent tandis que, derrière, les femmes égrènent le rosaire — acte dont les composantes, dévotionnelles et musicales, sont totalement indissociables. Tout le pays est là, dehors, bien entendu. À être dans la procession, serré contre ses semblables, on ne sait pas s'il faut regarder le ciel — où, en ce jour, la Madone s'est envolée — ou bien le sol, beurré de crottin de cheval. Tant qu'à faire, mieux vaut éviter de tomber dans les rues escarpées du village.

Cette visite à Orgosolo me conduit vite chez Franco et sa famille.

Trente-deux ans exactement séparent cette visite de la précédente. La première fois — Franco n'avait pas 12 ans —, c'était le 15 août 1979, jour des funérailles d'Antonangelo Goddi, l'accordéoniste officiel d'Orgosolo. Il avait été mon maître. Disons que j'avais passé quelques heures avec lui au cours desquelles il avait joué « son » *ballu* (sa danse) et rien d'autre, sans même la décomposer pour me la rendre plus accessible. Telles étaient les limites de sa pédagogie, et donc de mon apprentissage. Aujourd'hui, son *ballu* n'est pas dénommé « ballu d'Antonangelo », mais « *ballu* d'Orgosolo » : en Sardaigne, les villages ont l'étrange pouvoir de produire de la tradition à partir

¹ Ce sous-chapitre figure dans une forme sensiblement différente dans mon dernier livre, Partie III-8 : *Petits pays, grandes musiques*, Société d'ethnologie, 2020. Le *ballu* d'Antonangelo est accessible sur : ethnomusicologie.fr/plateforme-bernard-lortat-jacob-petits-pays-grandes-musiques : page 59.

d'innovations que chaque individu apporte. C'est ainsi que toute nouveauté technique ou artistique devient organiquement une chose du pays (*paese*), voire l'emblème de ce pays.

Franco se rappelle et me le rappelle : « En 1979, à l'accordéon, toi, Bernard, tu jouais le *ballu* d'Orgosolo tout le temps [il s'agit d'une exagération!] et même sur la place du village, pour faire danser les gens !

— Oui, sans doute, dis-je, mais je me souviens mal de tout cela et moins encore de votre *ballu*. »



Fig. 4 : *Ballu* d'Orgosolo, premier incipit

Ils sont solides, ces souvenirs d'enfance de Franco ! Reste à les mettre à l'épreuve : on m'apporte un *organetto*, de belle facture d'ailleurs — un petit accordéon diatonique — en m'intimant d'exécuter ce *ballu*, ou pour mieux dire de « m'exécuter » au nom d'un passé qui brûle encore, non seulement dans la mémoire de Franco, mais dans celle de toute sa famille fêtant aujourd'hui le retour de « leur » ethnomusicologue. Je prends l'instrument, un peu inquiet, car il y a bien longtemps que je ne le touche plus. À ma grande surprise, le son sort, et même pas mal du tout, profond, dense et juste, happé en quelque sorte par l'ambiance festive du pays. Il resurgit de l'espace qui le fit naître, là où, il y a trente-deux ans, je faisais danser les gens, mais en ce jour devant des enfants grandis, devant leur progéniture et leurs parents à peine plus âgés que moi, qui furent mes hôtes à l'époque. Le *ballu* dans sa carrure propre semble vivre à nouveau sous mes doigts et, en même temps que lui, tout ce qui avait accompagné son existence.

Une quinzaine de secondes suffisent (elles correspondent au cycle des pas de la danse) pour que les femmes de la famille surtout (les hommes un peu moins) s'émeuvent, s'excitent et lancent en une bouffée de voix homophones : « C'est lui ! — C'est lui qui ? » demandé-je en supposant que le pronom personnel renvoie au *ballu*. « C'est lui, Antonangelo ! », réplique-t-on d'une seule voix. J'avais cru jouer des notes ; j'avais convoqué un défunt.

Le tour de passe-passe eut lieu. Nous y étions de nouveau : à Orgosolo dans les années 1970. L'ami disparu était de retour. C'était Antonangelo et moi en une seule personne. Et après ce moment d'émotion porté par la musique, il ne s'est plus agi que d'Antonangelo, de son frère, à l'époque en prison, de ses neveux, etc. Et j'y étais, moi aussi, mais d'une façon différente, plus professionnelle qu'affective.

5. Mario Scanu, Leonardo Cabizza, Giov. Pintus (chanteurs de Sardaigne)

Ces noms de chanteurs parlent à tous les *tifosi* de chant à guitare en Sardaigne. Ils furent célèbres et sont morts, mais on se souvient d'eux et surtout de leurs *traggios* (mélodies-types) qui sont chantés désormais durant les soirées d'été sur les places de village² par des plus jeunes qui rivalisent

² Extrait disponible sur : ethnomusicologie.fr/plateforme-bernard-lortat-jacob-petits-pays-grandes-musiques : page7.

d'audace pour retenir l'attention et attirer les applaudissements du plus grand nombre.

Toutes générations confondues, les chanteurs (*cantadores*) sont donc à la fois des improvisateurs et des ré-acteurs de mémoire. La partie libre de leur chant – celle qu'ils improvisent et par laquelle ils se singularisent – est toujours jugée à l'aune de celles qu'on avait entendues, ou, plus précisément de ceux qui en avaient produit de similaires 10, 20 ou même 60 années auparavant. De ces morts, encore étonnamment vivants, on a conservé la trace, sous forme de cassettes ou de CD. Parfois la mémoire seule suffit à en garder l'exact souvenir, de sorte que toute prestation musicale joue à la fois sur le passé et le présent.

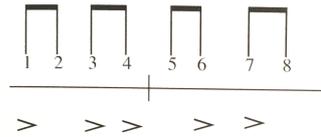
Chanter, principalement avec l'appui rythmico-mélodique de la guitare dans le *canto a chitarra* – revient donc à convoquer des morts et à faire ressurgir des identités qui laissent penser que la musique n'est pas nécessairement l'art abstrait que l'on croit. Dès lors que les sons mélodisés – les *traggios* – incarnent de précieuses présences, tout *cantadore* se soumet à l'exercice paradoxal d'honorer la mémoire de collègues disparus en relevant le défi de les dépasser par l'ajout de quelques *giri* (tours) personnels et inédits.

Les vrais *tifosi*, se caractérisant par leur solide *cultura del canto* (en d'autres termes par la qualité de leur mémoire) et ne s'accordent pas nécessairement sur l'identité des auteurs originels de ces *traggios*, ni donc sur les présences ainsi convoquées. Chacun propose le nom qui a ses préférences (il est le plus souvent impossible de vérifier la véracité du jugement). Mais ce n'est pas très grave au fond et cela ne met pas en péril le fait qu'en toutes circonstances, l'écoute musicale est fortement personnalisée et se fonde sur une mémoire peuplée de souvenirs attribués qui sert de cadre mental à l'entendement d'une nouvelle interprétation. En résumé, dans une telle situation, les sons « ne parlent pas au son » (ou du moins pas uniquement), mais convoquent les hommes qui, parfois depuis plusieurs générations³, les ont produits.

6. Maria Moiş (Pays de l'Oach, Roumanie)

Maria Moiş est une jeune femme roumaine ; elle vit à Moişeni, au pays de l'Oach (au nord de la Roumanie) et d'ailleurs, à Moişeni, près de la moitié des habitants ont « Moiş » pour nom de famille. Elle est jeune – 20 ans, (nous sommes en 1993) – et chante « son » *đants*. Un *đants*, pour elle comme pour tous les gens de l'Oach, est un air particulier et personnel doté d'un contour modal qui le rend distinct des autres *đants*. Et si tous se coulent dans un schéma sur 8 temps isochrones élégamment chaloupés par une accentuation asymétrique marquée souvent par la main ou le pied :

³ Plusieurs générations et non pas une, du fait du rôle décisif de l'enregistrement sonore. Les premiers enregistrements de chant à guitare sont en 78 tours et datent d'avant guerre. Puis les années cinquante ont vu l'arrivée sur les places de village de magnétophones portables. Mais pendant longtemps, la mémoire, au demeurant précise, fonctionna sur une seule génération : celle des anciens qu'on avait entendu en *live*. Pour d'autres considérations sur le chant à guitare, cf. mon livre 2020, notamment I – 4.



celui que chante Maia Moiş la singularise et lui appartient :

$\text{♩} = 76$ molto rubato original : *sec. m. alta*

C-ai le li le le le

Pă-ca-tu-i să ții la ca-să

Om fru-mos și ma-ma gra-să

Le le le le le le le

EX. 1 — *Le danț de Maria Moiş.*

Fig. 5 : le *danț* de Maria Moiş (extrait de Bouët, Radulescu, Lortat-Jacob, 2002).

Il y a là une règle assez commune dans la Roumanie rurale (Bouët, Lortat-Jacob, Radulescu 2002, Stoichița 2008, Bonini Baraldi, 2013) : les chanteurs et, dans une moindre mesure, les chanteuses, chérissent un air de leur choix ou de leur cru (il est parfois difficile de faire la différence entre les deux). Cet air appartient à celui ou celle qui l'a fait sien. Souvent il l'a composé, peut-être même sans en être pleinement conscient et souvent au moment de la puberté (après la mue), car, à ce moment-là, il convient d'abandonner l'identité bancale que représente l'enfance pour en adopter une plus solide et musicale.

La jolie mélodie modale que Maria a choisie, et sur laquelle toute sa vie elle pourra mettre des vers, a pour effet que, désormais, elle ne peut plus être confondue avec aucune autre de ses nombreuses homonymes habitant Moişeni. Mais il ne s'agit là que d'un avantage secondaire. Car on apprendra que cette mélodie, qui est désormais le support de sa création poétique, renvoie aussi à un oncle qu'elle chérissait. Il chantait ce *danț* « sous une forme un peu différente », dit-elle, et mourut tragiquement lorsqu'elle était encore très jeune. Le rechanter rappelle un lien indéfectible et c'est surtout cela qui l'émeut.

Lui arrive-t-il de chanter autre chose ? Oui, durant les noces, avec des compagnes de sa génération, et notamment lors des différentes phases du rituel. Mais dès lors qu'elle chante seule, surtout lorsqu'un violoniste la soutient, c'est ce *danț* qu'elle chante et uniquement lui. Il est la forme acoustique de cet homme qu'elle portait en si haute estime; il est un être sonore, stabilisé par l'émotion que suscite sa réactivation et cependant continue de grandir en elle, comme la pousse d'un arbre qu'elle a su

apprivoiser puis maîtriser en y faisant éclore des *floricelle* personnelles (« fioritures ») qui assurent une constante et vitale fructification.

Au pays de l'Oach, comme ailleurs : « la musique fait [donc] exister les personnes » (la citation, de Bonini Baraldi, 2013 : 305, concerne la Transylvanie), mais elle a l'étrange pouvoir de convoquer aussi les morts, de rappeler leur présence, au point qu'il est à peine paradoxal d'affirmer que les humains ne sont jamais aussi vivants que lorsqu'ils ont disparu et qu'ils sont en quelque sorte ramenés sur terre par la musique. Et c'est bien pour rendre plus vivante cette présence que les musiciens transylvains ont recours à des techniques spécifiques, soulignées par Bonini Baraldi, *op.cit.*, par exemple le fait de jouer « sucré » (en ajoutant des micro-ornementations qui prennent la forme d'une vibration vitale) ou de ménager avec une étonnante habileté un léger « swing » qui a pour effet de faire sensiblement bouger les structures musicales, comme pour rappeler qu'elles sont en vie.

7. Aricksa, Papina etc. : les pleureuses de Ceuaș (Transylvanie)

En regardant le très beau film sur les lamentations funèbres réalisé par le même Bonini Baraldi (2013 DVD encarté)⁴, on se rend compte que celles-ci ne procèdent pas d'un système clos. Les mélodies souvent bruitées par le chagrin, vivent à travers les relations conjoncturelles qui se créent entre les lamentatrices, le mort (reposant dans son cercueil ouvert, le visage face au ciel), et bien entendu l'assistance, active elle aussi, qui soutient sans relâche la dramaturgie de l'ensemble.

Les lamentations roumaines, et tout autant les *vaj* en Albanie (Kondi, 2012), mettent en œuvre tant d'implications performatives qu'il est difficile de les voir comme des formes structurellement calibrées du point de vue musical. Dans ce mélange de cris, de souffles, de halètements, de gémissements et de silences gestués, il est difficile de dégager le degré zéro de *bocete* ou de *vaj*. En tout cas, il n'y a aucun schéma qui se verrait transmis en dehors des situations dans lesquelles les femmes se produisent; pas de forme qui existerait en dehors de l'action socio-musicale et des circuits émotionnels qui lui donnent vie. Le *bocete* ou le *vaj* ne se chantent jamais en dehors de ce contexte et n'ont pas d'existence en dehors de leurs circonstances rituelles. Leur exécution implique alors : 1) le souvenir d'autres situations analogues préalablement vécues irriguant l'imaginaire des lamentatrices et conditionnant leur prestation vocale (funérailles d'un parent proche mort précédemment) et, tout autant 2) la nécessité de manifester une douleur présente, instantanée et si possible plus intense que celle des autres pleureuses. De sorte que l'exécution est d'autant plus belle, plus poignante et plus efficace qu'elle est inédite, nouvelle et inattendue.

Ce qu'il importe de comprendre, c'est qu'un *vaj* est d'autant plus *vaj* (et un *bocete* d'autant plus *bocete*) qu'il implose sous la pression de l'émotion qui le fait naître durant le rituel de deuil. C'est ce qui l'authentifie et le légitime. L'expression de la douleur implique une hétérophonie très ouverte, une distorsion des sons (voix éraillée, transitoires abrupts, etc.), s'accompagne d'incertitudes scalaires, d'intervalles décalés, de *glissandi*, de ruptures et se traduit par une certaine inharmonie (spectre bruité).

⁴ Extrait disponible, en tant que citation, sur le site : <ethnomusicologie.fr/plateforme-bernard-lortat-jacob-petits-pays-grandes-musiques>, page 61.

1 Ma - mo hav tre gu - là dra - go - gné - é

2 Pen man - ghé va - re - so ma - mo hav tre gu - là - à

3 Că de dui gies ? ? ? ? ?

4 Phrase incompréhensible

Fig. 6 : *bocete* (source Bonini Baraldi 2013), début de la lamentation de Papina pleurant sa belle-mère Aricska : « Maman chérie, Dis-moi quelque chose, chère maman ».

La forme est tout entière assujettie au corps douloureux qui l'insufflé et à l'émotion criante qui la rend sonore. Elle n'existe que par cela. Certes, une lamentation comprend aussi de nombreuses images convenues et des clichés plus ou moins adressés, mais ces clichés ne sont que des repères d'énonciation et ne prennent de signification qu'à travers la voix qui les porte et dont la principale fonction est d'établir une relation directe entre le mort, ses célébrantes et l'assistance. C'est surtout le mode de proclamation qui compte. Dans une telle situation, la forme sonore n'a pas d'existence propre ; elle est surtout « déforme » *e.g.* 'déformation' par la douleur, jouée ou réelle (et sans doute les deux à la fois).

En d'autres termes, le *bocete* ou le *vaj*, dessinent des objets musicaux relationnels qui s'établissent à l'intérieur de deux contrats : le premier est le lien de parenté et d'affection avec le défunt (Bonini Baraldi, *idem*) le second est celui de la performance elle-même, faite d'interactions et de leurs *alea*.

8. Chanter des *manedes* (Île de Chios, Mer Egée)

[Citation ⁵]

... « Pour nombre de connaisseurs, un distique [chanté] est plus que lui-même : il s'actualise dans le temps, mais dispose d'une biographie faite de bribes d'histoires, de souvenirs d'occurrences passées, et dont les *meraklides* [traduction approximative : poètes-hommes de fêtes] se plaisent à retracer la généalogie. Plus encore, chanter un distique signifie chanter en son nom propre mais également au nom des défunts qui lui accordaient une signification particulière. L'énonciateur devient ainsi plus que lui-même, le medium d'une émotion mélodisée appartenant aussi au passé; il invite en quelque sorte le défunt *meraklis* à la table des vivants par le biais de son improvisation modale chantée, faisant résonner le distique de manière synchronique et diachronique à la fois.

Il n'est d'ailleurs pas rare d'entendre et réentendre les mêmes histoires, tout comme on mange du même plat au fil des occurrences, tout comme on réactualise les mêmes chants et mélodies lors de chaque fête. C'est pour cela qu'on s'y rend : pour chanter à nouveau l'amour brûlant, son *merakliki* , sa

⁵ Ce chapitre est de Dimitris Gianniodis. Je l'ai laissé dans sa forme originale ; il a été présenté par son auteur au Séminaire du CREM, le 18 octobre 2021. Je le remercie de me l'avoir communiqué.

peine ou sa joie. La redondance est souhaitée, appréciée, et les participants n'ont nul besoin de nouveautés hormis celle de la fête en train de se construire, de se réactualiser. Ils savent à l'avance ce qui les attend lors de la soirée à venir. Il s'agit pour eux de conjuguer le passé au présent et de répéter des actes déjà exécutés par eux, mais surtout par d'autres : c'est en cela qu'une fête de compagnie est traditionnelle. Elle est un événement se déroulant en un instant donné, et tient également de l'événement remémoré et cité, non pas *verbatim*, mais plutôt recomposé en fonction des circonstances. Lorsqu'ils chantent un distique d'autrefois ou qu'ils évoquent le souvenir de fêtes passées, les participants citent effectivement en actes et en paroles des occurrences précédentes et s'en remettent - ou pour utiliser le terme consacré par Maurice Bloch (2005), « déférent » - à ceux qui les ont précédés et dont l'autorité garantit la valeur de ce qui est dit et accompli».

9. Du pleur au chant (Albanie, années 2000).

La musique entretient à la fois avec l'autre et avec le passé des liens si forts qu'on peut se demander si elle ne tire pas de ce double lien sa principale raison d'être - ce qu'on appelait autrefois sa « fonction ». Elle n'est pas (ou pas seulement) un *Performing Art* exaltant le présent : elle est constamment visitée par une mémoire de choses vécues, biographiques, qui habitent les sons et qui ne manque pas de les rendre disponibles à la conscience. Il en résulte que - contrairement à ce qu'affirment les formalistes - au moins depuis Hanslick (1854) - elle ne peut pas être considérée comme un exercice formel n'existant que dans sa propre synchronie et fonctionnant comme un système clos. À la fois mémoire et médiateur social, elle ne s'affranchit jamais de son tropisme affectif. Du fait qu'elle ne déclare rien (elle n'a « rien à déclarer»), qu'elle proclame rarement et que, surtout elle évoque, elle est libre de draguer tous les affects dans leur profondeur mnésique, et ce d'une façon beaucoup plus large et efficace que la langue. Dans sa fonction évocatrice, plus qu'assignative, elle mobilise toutes les réminiscences et appelle moins qu'elle ne rappelle. Ces considérations valent pour toutes les musiques, y compris la *WAM* (cf.p. 1) ; à ceci près que, dans cette dernière, l'auditeur se concentre surtout sur les sons concertants et peu sur les relations qui en conditionnent l'existence et qui dépassent leur seule immanence.

La tradition orale, à l'inverse, se charge volontiers d'histoires qu'il s'agit de faire revivre durant la performance. Ainsi celles concernent la « Tchameria », une région au Sud de l'Albanie. Il s'agit d'un ensemble de villages en Épire habités par les Albanais avant la grande guerre. Ces villages se trouvent désormais en Grèce, de l'autre côté de la frontière. La Tchameria est donc, pour les Tchams, le « pays perdu » : c'est lui, - et presque exclusivement lui - que, de façon quasi obsessionnelle, encore aujourd'hui, ils pleurent et chantent.

Shaban Zeneli est Tcham. Il réside à Fier, au sud-ouest de l'Albanie⁶. Ses familles paternelle et maternelle ont été contraintes de retourner en Albanie après la grande guerre. De Fier, il lui arrive de revisiter la Grèce, sa

⁶ Cette partie est une reprise d'un passage de mon dernier livre, Partie III - 8 : *Petits pays, grandes musiques*, Société d'ethnologie, 2020. Voir aussi le film *Chant d'un pays perdu*, réalisé par moi-même et Hélène Delaporte (2007). Les séquences filmées sont accessibles à partir du site consacré au livre : ethnomusicologie.fr/plateforme-bernard-lortat-jacob-petits-pays-grandes-musiques, page 62.

terre d'origine et de se rendre dans le village abandonné où vivaient les siens.

Sur place, en Grèce donc, à Vasiliko, il touche longuement les grosses pierres des murs en ruine de sa demeure familiale. Ce voyage, la vision du village abandonné et le fait de toucher les murs de la maison de ses ancêtres créent, comme il le dit lui-même, un intense « état émotionnel »... et alors il commence son pleur :



Fig. 7 : Shaban Zeneli : pleur motivique en voix de tête

Il émet d'abord des gémissements modulés en voix de tête qui, de fait, s'apparentent au *vaj* qu'exécutent les femmes. Puis il passe en voix de poitrine, en insérant progressivement des strophes musicales et poétiques : « *Tchameria* » [le pays tcham, terre de nostalgie] en est le motif central.

Sanglot, sanglot modulé, puis mélodisé, texte métaphorique et informatif : la production sonore de Shaban passe par plusieurs avatars où interfèrent l'histoire contemporaine autant que l'imaginaire du chanteur en présence de pierres mortes qu'il veut faire sortir de leur inertie. La chaîne affective couvre le pays perdu, le village abandonné, le corps gémissant, la formule-cantilène calée sur la respiration, puis le texte verbal. Après quoi, le chant devient chanson, c'est-à-dire forme complète, formatée et destinée à être entendue et transmise⁷.

Ce qu'on peut retenir de cette opération, à la fois complexe et logique, est que ce qui sort de la bouche de Shaban, qui a pris sa forme de musique au terme d'un processus complexe, ne peut se comprendre qu'à travers sa genèse. Cela inclut une mémoire peuplée d'êtres disparus et se fonde sur une chaîne d'opérations dont le chant réhabilite la continuité et qui assemble la politique, l'Histoire (avec un grand H) et en particulier l'exil douloureux d'hommes et de femmes maintenant défunts. La musique recompose le temps brisé, convoque des souvenirs et s'incarne dans une représentation synthétique en s'appuyant sur des modalités vocales, métrico-mélodiques et des paroles sonorisées, d'abord métaphoriques puis descriptives.

10. Çelo Mezani , la renaissance du peuple tcham.

En Albanie méridionale, chaque région, ou micro-région, a son style de chant polyphonique : Gjirokastrës, Kurveleshit, Pilurit, etc. sont les dénominations courantes et utiles pour désigner des ancrages territoriaux. Les divers styles de chant pourraient donc se laisser figurer assez simplement sous forme d'un Atlas. Au demeurant, l'ancien régime – celui d'Enver Hoxha – n'hésitait pas à surligner ces distinctions, comme si la musique devait absolument s'aligner sur des assignations administratives.

Cette grille de lecture a cependant des limites, car aucune représentation de ce type ne peut prétendre avoir la rigueur formelle de celle

⁷ La genèse artistique se termine en effet par une musicalisation complète du texte avec accompagnement instrumental conduit par des musiciens tsiganes ou originaires de Tchameria. Cette longue séquence narrative est documentée par le film *Chant d'un pays perdu*, tourné en 2006 à la frontière albanéo-grecque, réalisé par moi-même et Hélène Delaporte, Cnrs Images, 2008.15.

d'un Atlas dialectal par exemple. La musique n'est pas la langue ; elle laisse toujours un espace au style et aux individus-chanteurs ; aucun de ces derniers ne peut (ni sans doute ne veut) se voir enfermé dans un idiome dialectal standard ; chacun y va de sa propre empreinte qu'il se plaît à enrichir de sa personnalité et qui en outre varie plus ou moins au fil du temps. En tout cas, la transmission orale implique à la fois la duplication (limitée à ce qui est transmissible) et la variance. Ces deux forces sont fondamentales (*fondamentales* serais-je tenté d'écrire) et passent nécessairement par le dédoublement dont je parlais plus haut.

Quant à la variance, elle porte souvent des noms. Dans toute l'Albanie chaque région a son « *bilbil* » (rossignol) : parfois un clarinettiste comme Laver Bariu, de Permët. Mais le plus souvent, c'est un chanteur : Agur Toska pour la région de Fier, Guri Rrokaj pour Mallekastër, Nazif Çela pour Lapardha, etc. Ces derniers sont susceptibles de produire des *bits* qui tirent leurs qualités de leurs propriétés esthétiques, mais qui doivent leur succès au fait qu'ils traduisent une histoire collective que le chant au fil des ans a contribué à construire.

C'est ainsi qu'en 1978 on a pu entendre au grand Festival de Gjirokastër un très étonnant « *Çelo Mezani* » chanté par Refat Sulejmani, dont le succès tînt à ses propriétés sonores (le chant, proféré dans une grande retenue émotionnelle, est d'une très grande beauté) et tout autant à ce que, aux oreilles de tous, il venait représenter : ni plus ni moins que l'identité tchame – une identité qui, sous le régime d'Enver Hoxha ne pouvait émerger sans soulever des questions politiques. Il fallut attendre le grand « *Festival Folklorik kombëtar* » pour qu'elle s'officialise aux oreilles de tous.

« *Çelo Mezani* » suffit à lui seul à remettre en question le schéma sémiologique simplificateur : Production/Message/Réception, car on ne peut comprendre à la fois l'émergence et l'efficacité de ce magnifique chant (*kenge*) sans prendre en compte un système complexe d'interventions directes et indirectes agissant en amont, en aval et, bien sûr, durant la performance, qui, *in fine*, lui donne un impact particulier.

En voici les principales étapes : reconnaissance officielle d'un groupe ethnique épiroto-albanais, création d'une esthétique correspondant à cette nouvelle donne politique, adaptation de modalités polyphoniques se rattachant au style tosk et emphasiant la plainte et le sanglot : système responsorial avec mise en écho de paroles distribuées entre deux solistes, timbres feutrés, comme intériorisées plutôt que criées, etc. Tout cela est devenu ce jour-là constitutif de l'esthétique tchame. Pour que ce chant émerge, on avait suivi les recommandations provenant du plus haut niveau (Shituni, 1989 : 158) : il fallait combiner la reconnaissance politique et le « *stile novatore* » – le second venant au secours du premier.

Au reste, ceux qui, au niveau du Ministère de la Culture en 1978, avaient promu l'idée de réhabiliter la Tchameria, avaient choisi Refat Sulejmani comme nouvel « *novatore* » : un homme simple, modeste, à l'expression douce, quasi suave et non pas un héraut extraverti ayant une voix forte et portant loin comme celle d'un Golik Jaupi de Tepelenë. Une voix comme celle de Golik, il fallait la réserver à ceux qui, dans une gestuelle très outrancière, devaient mettre en avant, le patriotisme national. Rien de tel ici ; l'expression restait très contrôlée : nul doute que la re(con)naissance de la

Tchameria en 1978 devait se faire dans une certaine discrétion. Elle était le fruit d'un compromis politique et connut tout de même un très grand succès. Le *hit* de Refat Suleymani est encore dans les oreilles de tous – et de tous les Tchams en particulier qui représentent une population de quelque 300 000 habitants.

« Çelo Mezani » aujourd'hui encore, tire sa force émotionnelle de son esthétique singulière, de la force empathique de son interprète devenant soudain le héros dont il évoquait le souvenir : dans la voix de Refat, on entendit surtout ce léger vibrato et une voix « dans le souffle » – un souffle qui semblait redonner vie au grand héros mort.

Et on se souvient aussi des conditions de l'émergence de ce chant, et elles sont politiques. Ceux qui entendirent ce chant il y a plus de 40 ans peuvent dire de nos jours encore : « Ah ! j'étais à Gjirokakstër lorsque Refat, réincarnant le héros assassiné, le chanta pour la première fois ! », et tout autant : « Je me rappelle l'avoir entendu sur une cassette dans la voiture de mon beau-frère ! ». Nul doute que si, aujourd'hui encore, ce chant fait tant impression, c'est autant par son habile agencement de sons, de mélodie et d'accords que parce que, grâce à la voix fragile de Refat Suleymani, il est un condensé d'histoires collectives et individuelles (d'« agentivités », dirait-on aujourd'hui) qui lui donnent un poids et une saveur uniques. Le caractère invasif de ces agentivités a pour effet de troubler les rapports sémiologiques des sons musicaux et d'entraver le jeu supposé « normal » des éléments constitutifs de la musique : une performance est toujours le fruit d'un processus ; tous les sons jouent « entre eux », mais ils ne furent pas seuls pour avoir été ce qu'ils sont et ne sont pas davantage seuls au moment de leur exécution.

11. Janina . Réactiver les héros morts.

J'ai décrit ailleurs (2020, partie II - 9) comment et pourquoi « Janina » [*alias* Ioanina, une petite ville épirote], chanté par Nazif Çelaj – un homme de Lapardha dans la région de Vlora – est devenu un *hit* du chant labë⁸.

<i>Janinës ç'i panë sytë?</i>	Qu'ont vu les yeux de Janina ?
<i>Isb e premtë ajo ditë</i>	C'était un vendredi, ce jour-là
<i>Te pesë puset në grykë</i>	Aux cinq fontaines, entre deux monts
<i>Zenel Çelua vetë i dytë</i>	Zenel Çelua en compagnie
<i>Zeneli me të velqionë</i>	Zenel avec son frère
<i>Dhe trimi Jaçe Mavrova</i>	Et le brave Jaçe Mavrova
<i>Çau meşpërmes taborrë</i>	Fonça à travers une armée
<i>Kur shtriu pashanë e njohinë</i>	Quand il abattit le pacha, on le reconnut

Ce chant, lui aussi, est « né » (le mot n'est pas trop fort) en 1983 au Festival de Gjirokastër où, cinq ans après le précédent, il fut officialisé et, pourrait-on dire, « édité oralement ». Il se fonde sur un système traditionnel, mais on apprécia immédiatement les innovations qu'il apporta. L'opération de transformation esthétique, quasi chirurgicale, à laquelle s'était livré Nazif – probablement à l'initiative de son invasif mentor Fetir Brahim – consistait en

⁸ Document accessible sur le site : ethnomusicologie.fr/plateforme-bernard-lortat-jacob-petits-pays-grandes-musiques : page 47.

une subtile ré-élaboration qui fit grand effet. Le chant gagnait considérablement en douceur et en expressivité.

Les quatre parties constitutives du chant labë (*marresi, kthyesi, bedhësi, iwo*), étaient bien à leur place, mais il fut demandé à la deuxième (*kthyesi*) de ne pas se cantonner à un rôle purement ornemental et de chanter une octave plus haut que ce que la pratique polyphonique commune impose. Cela impliqua pour le chanteur de passer en voix de tête dans un registre de femme.

Il y eut là une innovation à la fois sociale et stylistique et un bouleversement esthétique où furent repensés les rapports de consonance/dissonance régissant les deux voix principales (avec l'introduction insolite d'une 7^{ème} mineure). C'est au *kthyesi* tenu par Nikolin Likaj – un homme plutôt robuste – qu'il fut demandé de simuler la plainte des femmes. Sa voix perchée dans l'aigu devenait celle des pleureuses créant des motifs contrapunctiques singuliers : c'était des « *kuje* » (cris plaintifs). Cette modification qui, apparemment ne semble être que de détail, fit basculer le chant dans un autre univers. Il devenait un chant de deuil (*vaj*) ou, tout au moins, la présence d'un deuil s'invitait dans le chant. La musique se faisait l'écho du texte tragique et renvoyait directement à Zenel Çelua, mortellement atteint après avoir défié le Pacha dans la ville de Janina [Ioanina], en Épire au XIX^{ème} siècle.

Dès lors, Zenel (le courageux héros qui perdit la vie) sembla revivre à travers ce pleur – pleur qui n'était lui-même que le prélude d'un magnifique accord dissonant (seconde et quarte), rendu possible par l'échelle pentatonique et qui doit s'entendre comme un moment de tension douloureuse. Cette dissonance se prolonge longuement – et presque indéfiniment, jusqu'à plus de souffle – pour se résoudre sur un unisson traduisant l'idée d'un calme pacifique et retrouvé.

Il me faut préciser que la lecture que je fais de « Janina » est celle des chanteurs (celle de Nazif Çelua en particulier) qui envisagent la musique moins comme un système autonome où, *a minima*, les voix doivent s'accorder, que comme un commentaire « *live* » d'un récit, en l'occurrence tragique. La puissance émotionnelle de la musique – on s'en rend compte – ne naît pas de rien : elle se nourrit d'histoire ; elle invite les morts et le plus souvent autour d'une table d'hôtes buvant la *raki* et suggère que, pour ne pas les oublier, on doive boire et pleurer avec eux.

Ci-contre, de gauche à droite :
sonagramme de l'accord pentatonique
introduit par la plainte et, en contraste,
sa résolution à l'unisson.

The image shows a musical score for 'Janina' with four staves. The top two staves are vocal lines. The first staff has a melodic line with lyrics 'ja ni nés si pa ne sy te' and 'ja ja ni na'. The second staff has a lower vocal line with lyrics 'o ho o' and 'o ho o'. The bottom two staves are piano accompaniment. The first staff has a wavy line with lyrics 'bedbësi' and a 'DUR' marking. The second staff has a wavy line with lyrics 'iso' and a 'DOUX COLLECTIF' marking. Above the score are two spectrograms: the left one shows a complex, multi-layered sound (the pentatonic chord), and the right one shows a simpler, more unified sound (the resolution to unison).

Fig. 8 : « Janina », Version 'originale' de 1983 : mise en évidence des traits stylistiques.

12. « *Melodies bring memories* » (La « Georgia » de Ray Charles)

Tout le monde connaît la « *Georgia on my mind* » de Ray Charles, ou plutôt 'chantée par Ray Charles'⁹. On aura peut-être oublié les paroles du début de la chanson, d'autant que Ray le plus souvent ne les prononce pas :

« *Melodies bring memories and linger in my heart
make me think of Georgia ; Why did we ever part ?* »

J'ai consacré un article monographique à cette « *Georgia* » (2006, republié in B.L.-J. 2020, Partie III - 9), mais il est tentant d'apporter ici quelques nouveaux commentaires. Georgia est en effet un être humain (probablement une femme, mais ce n'est pas sûr du tout) que le chanteur figure de sa voix. La chanson commence par une courte interrogation chantée, sous forme d'appel, suivie d'un silence qui se prolonge par une réponse incertaine. Puis elle se poursuit sur un tempo lent, adoptant une carrure musicale que l'orchestre régule du mieux qu'il le peut.

⁹ En effet Ray n'a été que l'interprète de cette chanson, mais un interprète si prégnant qu'on ne peut entendre « *Georgia on my mind* », ni même la penser sans se référer à lui. Les auteurs en sont Stuart Gorrell pour les paroles et Hoagy Carmichael pour la musique. Elle est de 1930. Avant Ray Charles, elle fut chantée, d'ailleurs joliment, par Mildred Bailey en 1931 puis par Billie Holiday. Trois versions de Ray Charles sont accessibles sur : ethnomusicologie.fr/plateforme-bernard-lortat-jacob-petits-pays-grandes-musiques : page 63.

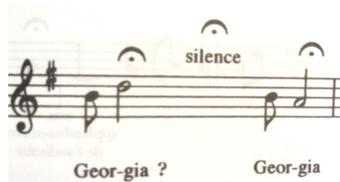


Fig. 9 : « Georgia », le début de la chanson sous forme d'un appel suivi de sa réponse.

Mais en même temps, d'une strophe à l'autre, le nom « Georgia » devient de plus en plus elliptique au point d'être à peine prononcé par le grand chanteur noir. Dans les dernières versions qu'il en donne (fin des années 80), le nom prend la forme d'un cri murmuré en voix de tête à peine modulé ; « *Georgia* » n'est plus une musique au sens classique et conventionnel du mot, mais figuration d'une présence active, qui se tient en réserve dans la mémoire du chanteur – une présence familière au point que la forme sonore qui en porte le témoignage devient volatile, insaisissable ; dans certaines strophes, le silence peut même s'y substituer.

13. Musiques sous possession

On pourrait ajouter d'autres exemples à cette liste déjà longue, mais cela ne nous apprendrait guère plus que ce que l'on a déjà compris. Toutefois il nous faut encore évoquer (mais très brièvement car un livre entier n'y suffirait pas) les musiques de possession, qui dans nombre de sociétés figurent des divinités de diverse nature. Le plus souvent la transe est au rendez-vous ; elle favorise l'accès à l'au-delà. Dans la logique animiste, il est courant que chaque divinité ait sa mélodie en propre ; par un jumelage intime, la musique rend donc réels des êtres invisibles ou plus exactement, contourne leur ineffabilité en les rendant audibles. Dans les musiques de possession (présentes comme on sait sur tous les continents, Europe comprise), l'écoute se proportionne *in fine* à la croyance, jusqu'à se fondre en elle et le sonore se dissout dans un système de relations dont il faut accepter l'idée qu'elles ne sont plus tout à fait musicales¹⁰.

Musique-vecteur

Les situations décrites ci-dessus ne constituent qu'un échantillonnage : de la bande sonore d'une série policière aux blasons musicaux accréditant des divinités, en passant par les attachements mnésiques dont la musique se rend responsable. Mais elles sont significatives et procèdent de la même idée-force : la musique est moins un ensemble sémiotique clos sur lui-même qu'une courroie de transmission activant différents vécus, donnant, par leur caractère réitératif (ou « réiteratif »), une certaine épaisseur au temps. Car l'important n'est pas de jouer la musique, mais bien de la re-jouer (ou de la re-chanter), pour conforter une identité – une identité mixte qui touche à la fois l'Homme et le son, l'objet acoustique et ceux qui le font vivre. C'est ainsi que la musique

¹⁰ De ce point de vue, il n'est pas tout à fait hasardeux de rappeler les convergences de sens entre « l'air musical » *cantabile* et « l'air qu'on respire » que s'annexent les forces surnaturelles. En berbère marocain du reste, le mot *rrib* (pluriel *laryab*) joue également sur ce double sens et, selon le contexte, peut se traduire par « air », « mélodie », ou « génie ».

a l'étrange pouvoir de conjoindre les présents et leur passé, l'existant et l'absent et très logiquement, les vivants et les morts. C'est dans ce sens que l'on peut parler d'êtres sonores : des êtres qui échappent à leur auteur (revue *Terrain*, 2017) et, comme l'indique Stoichita (2017) relèvent de l'ontologie de l'expérience auditive.

Certes, il serait tentant de considérer ces propriétés comme des épiphénomènes. Mais dire cela reviendrait à affirmer que ce qui touche à la mémoire humaine – et au souvenir de l'autre tout particulièrement – serait accessoire ou secondaire. Il y aurait là une thèse indéfendable. À l'inverse, voir la musique moins comme un système formel que comme un des principaux vecteurs de l'expérience humaine et sociale, capable de réordonner des expériences spatiales et temporelles disjointes, donne à cet art dit « de divertissement » une fonction centrale, réductible seulement à elle-même.

Récapitulons (les chiffres adoptent l'ordre des différents paragraphes).

La musique :

- 1) dessine les traits d'un espion britannique ou annonce ses aventures;
- 2) invite un être aimé à retrouver sa place dans une table familiale;
- 3) évoque l'existence d'un amant pour un temps convoité;
- 4) prend la place d'un accordéoniste, mort un jour d'*Assunta*;
- 5) convoque des chanteurs disparus pour qu'ils jouent avec les vivants ;
- 6) s'approprie les sons d'un transfert affectif ;
- 7) spectacularise la mort, tout en écorchant les voix des pleureuses ;
- 8) « invite les défunts à la table des vivants » ;
- 9) s'extrait du pleur pour devenir chant;
- 10) réhabilite une minorité;
- 11) souligne par des artifices expressifs la mort d'un héros ;
- 12) insuffle l'absence et dessine un portrait aux contours indécis;
- 13) donne forme à des êtres surnaturels (génies ou esprits).

Ces 13 exemples sont suffisamment représentatifs pour remettre en cause les principes d'autonomie formelle de la musique tels qu'ils ont été exposés en début d'article.

On notera que les scénarios abordés concernent surtout les musiques de tradition orale, celles qui, à la différence de la *WAM*, n'ont pas de textes de référence pour certifier leur existence et guider leur performance. Cela pourrait laisser entendre qu'il y a deux types de musiques : la *WAM* et la non-*WAM* régies par des principes irréconciliables.

Mais ce point de vue mérite d'être nuancé, car, contrairement à ce que pensent les formalistes, aucune musique ne peut prétendre obéir à un système pleinement autonome. Aucune ne semble pouvoir se déshumaniser complètement pour fonctionner à la façon d'une grammaire formelle et faire en sorte que, comme je l'indiquais au début de cet article, « les sons parlent aux sons ». Et pas même les musiques de concerts – de type *WAM* – qui, sous l'autorité de théoriciens plus ou moins inspirés, se revendiquent comme « pures » (*i.e.* auto-référencées).

Car, sous l'effet d'un étrange mimétisme et comme a su l'observer notamment Victor A. Stoichita¹¹, les sons musicaux, adoptent volontiers des comportements humains et, comme les humains, semblent dotés de qualités sensibles : les enchaînements mélodiques ou harmoniques ont leurs attractions, leurs préférences, leurs incompatibilités, leurs refus, etc. Ils semblent gouvernés par une sorte d'intelligence comportementale, où la sensible « cherche » sa tonique, la tension « vise » l'apaisement, la discontinuité « appelle » la continuité, la disjonction, la conjonction, etc.¹². L'utilisation de la voie active pour décrire de tels comportements n'est ici nullement métaphorique. Elle vaut aussi pour l'esthétique des musiques d'Inde du nord, lorsqu'elles « tournent » autour de leur pilier tonal, à la façon d'un homme égaré s'évertuant inlassablement à retrouver le chemin de sa maison d'origine. Bref, êtres sonores et être humains semblent prédisposés à vivre les mêmes aventures, et cela vaut autant pour la *WAM* que pour la « non-*WAM* ».

Les différences existant entre ces deux types de musique certes, existent, mais elles sont à chercher ailleurs. La *WAM*, par définition, a recours au support normatif de l'écriture, ce qui la libère de vicissitudes fonctionnelles et de coordination agogique : organisation du temps, mobilisation d'un type de mémoire, jeu et prérogatives laissées aux acteurs, etc., sont confiés à une « gouvernance textuelle ». D'un point de vue technique, les sons en tirent une certaine liberté (ce qui ne veut nullement dire qu'ils en abusent – bien au contraire !); ils peuvent jouer entre eux sans prendre le risque de se perdre... mais sans toutefois se départir de leurs propriétés humaines.

Si la *WAM* et la non-*WAM* se différencient, c'est par une inversion d'agentivité. Ou plus exactement, par une inversion de hiérarchie concernant deux *agenciers* : les hommes et les sons. Dans la non-*WAM*, les êtres humains confient à la musique le soin de manifester leur présence ; dans la *WAM* à l'inverse, la musique restitue ces présences humaines en les offrant à l'écoute : le son devient vivant, et s'il touche l'oreille de l'auditeur, c'est peut-être grâce à l'imagination du compositeur, mais c'est surtout parce que cette oreille y trouve des mouvements qu'elle connaît ou reconnaît, des seuils qu'elle perçoit, des *moods* qui lui conviennent, etc.

Ces deux aspects de l'ontologie du musical peuvent occasionnellement se combiner, mais on observera que l'un comme l'autre excluent le concept de « pureté » que j'évoquais au début de cet article : l'auto-référencement semble bien relever de l'illusion. Car si « les sons parlent aux sons », ils ne sont jamais seuls et ont besoin de leurs « doubles » humains pour exister.

En matière de conclusion : le champ du signe (musical)

Il nous faut alors revenir sur nos propositions de départ, ou plutôt sur celles de Roger Scruton qui souscrivent aux thèses formalistes très communément

¹¹ Cette approche doit beaucoup aux travaux de Victor Stoichita (notamment « Quand la mélodie ruse. L'enchantement musical et ses acteurs », 2011). Cf. également bibliographie.

¹² Au titre des mélodies qui se comportent comme des « êtres vivants », cf. également chez Proust, l'analyse que je propose de la sonate de Vinteuil [*in* <lorajablog.fr>, rubrique « ça se discute », sous-chapitre : « L'oreille de Marcel Proust »].

partagées¹³ depuis le XIX^{ème} siècle. *A priori*, il pourrait sembler inutile ou peu original de le faire, si ce n'est qu'elles sont encore de nos jours largement dominantes. Nos treize exemples convergent sur un point : ils permettent en effet de considérer que la musique « pure » – en d'autres termes complètement auto-référencées – est un leurre. Il est illusoire de penser que le monde sonore musical se laisse gouverner exclusivement par des règles qu'il s'adresse à lui-même. Cela, certes se produit dans certains cas, mais à l'échelle de la planète ces cas font plutôt figure d'exception. Si l'ethnomusicologie nous a appris quelque chose, c'est à ouvrir nos oreilles, pour creuser les mémoires et découvrir à quel point ces dernières sont largement peuplées, et pourrait-on dire, « pré-peuplées ».

Une performance est toujours le produit d'une histoire portée par différents contextes (historique, social, biographique, etc.) et associe plusieurs mémoires qui, *hic et nunc*, la font être ce qu'elle est. Parallèlement de nombreuses pragmatiques actives en altèrent continuellement le sens et cela suffit à conférer au signe musical la pluri-valence qui le caractérise. À la différence de celui de la langue, le caractère arbitraire du signe musical est toujours mal assuré : il est singulièrement volatile, ce qui invite à le faire sortir du champ d'une sémiologie simpliste selon laquelle signifiés et signifiants se répondent dans un jeu de miroir, au travers de rapports conventionnels et fixes. Tournant le dos à ce schéma réducteur, il apparaît que la richesse de la musique tient tout entière à son ontologie instable, ce qui en fait derechef une proie idéale pour l'imaginaire.

En conclusion, on doit considérer qu'enfermer la musique dans un schéma unique, est un exercice peuplé d'écueils. Il n'est que de voir les définitions changeantes et hésitantes des dictionnaires pour s'en persuader. Inscrites dans des ethnographies régionales et fondées sur des exemples précis, les présentes réflexions ouvrent des pistes. Seule l'observation de situations musicales variées permettent de dégager quelques bases théoriques. Mais cette variété même rappelle qu'il reste encore beaucoup à explorer. Pour cette raison, une science aussi ancienne que la musicologie – que les Grecs de l'ère classique portaient déjà en si haute estime –, reste encore au XXI^{ème} siècle, une science à la fois ouverte et moderne.

¹³ Très partagée notamment par les compositeurs, et pas les moindres (Stravinsky ou Boulez, pour ne s'en tenir qu'à eux). Pour la référence au XIX^{ème} siècle, cf. Hanslick déjà cité « *Du beau dans la musique* (version originale en allemand : 1854).

Références :

- BONINI BARALDI, Filippo
 2013 *Tsiganes, musique et empathie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (avec DVD encarté).
- BOUËT, Jacques, Bernard LORTAT-JACOB et Speranta RADULESCU
 2002 *À tue-tête, Chant et violon au pays de l'Oach, Roumanie*, Paris, Société d'ethnologie (avec DVD encarté).
- LORTAT-JACOB, Bernard
 2006 *Albanie, Mode d'emploi*. Edition bi-lingue (français albanais), t-Tirana, Ora Botime.
 2020 *Petits pays, grandes musiques, Le parcours d'un ethnomusicologue en Méditerranée*, Paris, Société d'ethnologie (avec DVD encarté).
- SHITUNI, Spiro
 1989 *Polifonia labe*, Tirana, Inst. i kulturës popullore.
- PISTRICK, Eckehard
 2015 *Performing Nostalgia – Migration Culture and Creativity in South Albania*, London, Ashgate.
- SCRUTON, ROGER
 1999 *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press.