

POSTFACE / VOLTE-FACE

Du côté du droguiste

Distribué sur trois parties comprenant chacune neuf articles¹, couvrant trois terrains d'enquête sur quelque trente années de recherche (1984-2014), la structure de ce livre saura intriguer ceux que fascine la symbolique des nombres.

Cette architecture ternaire n'est pourtant qu'une commodité. Elle s'efforce de baliser la réalité foisonnante de la musique telle qu'elle s'offre à l'ethnomusicologue. Il y a là une suite d'articles — et, pourrait-on dire, d'« articles de détail » — qui pourraient évoquer ceux que l'on trouve chez un droguiste ou un tenancier de bazar, et dont la juxtaposition et l'ordre interrogent parfois².

De fait le travail de l'ethnomusicologue n'est pas très différent de celui du droguiste, lorsque celui-ci dispose sur sa table de travail des objets riches et variés placés sous le concept fallacieux de « musique du monde », composant un bric-à-brac d'objets peu appareillés qu'il lui revient de ranger sous le régime de la raison.

Au village

Cela était encore plus vrai au temps de mes tout débuts (fin des années 1960), lorsque — bien avant Internet — le localisme montrait sa vigueur et jouait bien plus qu'aujourd'hui sur la diversité. Pour qui

1. Dénommées ici en abrégé I, II et III. La référence aux articles mentionnés est donnée par un chiffre arabe: III-4 [1990] par exemple veut dire quatrième article de la troisième partie. Le chiffre entre crochets renvoie à l'année de la parution originale.

2. À croire que leur juxtaposition relève du hasard: un tire-bouchon et un entonnoir, par exemple, sont voisins d'étalage, alors qu'ils

n'ont rien de commun, ni morphologiquement, ni fonctionnellement. Leur apparentement tient à un « hors-champ » non explicite (l'huile, l'eau ou tout autre liquide), responsable d'une taxinomie que le client ne comprend pas toujours. Seul le droguiste, maître des codes et des usages, s'y retrouve; en cas de perplexité du client, il saura offrir ses services.

travaillait en milieu rural, il apparaissait qu'entre proches localités, parfois au sein d'une même vallée, les différences sociales, comportementales et esthétiques étaient très marquées.

À cette époque, chaque village³ a sa façon à lui de jouer, de chanter, de danser, et s'en montre d'ailleurs jaloux. Très localement revendiquées, les micro-identités, correspondant à de petites circonscriptions villageoises, recouvrent quelques centaines de personnes, plus rarement quelques milliers. Elles étaient essentielles — en tout cas bien plus que de nos jours — et concernaient la musique autant que les conditions dans lesquelles celle-ci se pratiquait. Dans une telle situation, chacun assume la responsabilité de ce qui, musicalement, relève de lui sans prêter une attention particulière à ce qui lui est étranger. La neutralité n'est pas de mise. Ces petites sociétés qui chérissent leur différence se considèrent comme propriétaires de cette différence même.

Certes, il n'y a pas unanimité sur la nature de cette propriété lorsque, comme souvent sur place, chacun se dispute l'origine des choses — l'invention de la musique, de la poésie ou de la danse... —, à la façon des enfants des cours d'école qui, à la récréation, veulent toujours être les premiers à ouvrir le jeu et choisir les règles⁴.

Toutefois, en s'offrant à l'enquête et en parlant ou chantant devant le magnétophone — cet instrument magnifique et benêt! —, les musiciens de pays ne sont jamais de simples producteurs de musique. Directement ou indirectement, leur *logos* fait partie de leur musique; ils ne sont pas les derniers à commenter leurs manières de faire et, tout comme le musicologue, s'attellent à en justifier les raisons. Leur «critique⁵» est le plus souvent globale, à la fois éthique, esthétique, ethnologique et musicologique. C'est ainsi qu'au terme de chaque performance ces musiciens de pays se posent à eux-mêmes la question de la pertinence d'une initiative jugée tantôt trop conventionnelle (*i.e.* trop peu innovante), tantôt trop originale (peu acceptable, donc). L'ethnomusicologue trouve dans ces débats qui se prêtent mal à l'objectivité les indices qu'il cherche; il doit savoir les interpréter dans l'espoir qu'au bout du compte ils feront système.

3. Un village se distingue d'une ville par le fait qu'en principe tout le monde se connaît. Si le prénom d'un «jeune» échappe occasionnellement à un sénior (et inversement), sa lignée familiale est toujours dans la mémoire. «Fils de..., neveu de..., cousin de...» sont autant de marqueurs généalogiques ponctuant les discussions de tous les jours.

4. L'ethnomusicologue est alors consulté pour donner un avis — ce dont il se passerait

bien, puisque cela l'oblige à prendre parti pour un groupe contre un autre. Situation qui, au-delà des risques qui l'accompagnent, vient toujours troubler la cohérence monographique dûment attendue, mais qu'en pratique le terrain n'offre jamais.

5. Emprunt au concept sarde de «*sa critica*» renvoyant à la force critique active capable de s'exercer sur toute déviation d'une norme (réelle ou supposée).



Le regard du regard. Albanie, 2006 (cliché Gérard Alba).

La tradition, alors, «était encore ce qu'elle était», pour antiphraiser un article bien connu de Gérard Lenclud (1987), et dans les villages où j'ai beaucoup séjourné, elle était en tout cas l'unique chemin empruntable entre un passé encore vif, souvent réactivé, et un futur figuré toujours proche: celui de l'année en cours avec son lot de fêtes qu'il fallait reconduire, sollicitant énergie collective et don de soi. Ces fêtes, on devait les «*portare avanti*» (littéralement: «les porter en avant») en les réinvestissant d'une fois sur l'autre, sous des formes similaires, mais pas à l'identique. C'est le prix, qu'en s'y impliquant, chacun devait payer pour être *paesano* (non pas «paysan», mais «d'un même pays, d'un même terroir»). Ce statut avait l'avantage de faire de vous un «non-étranger» avec le droit d'entrer dans un circuit de solidarité qui en principe vous évite la relégation et l'isolement.

Cela étant, dans les petites sociétés rurales de Méditerranée, l'«étranger» n'en est jamais tout à fait un. Il tient plus de l'*advena* que du *barbarus*, lequel se définit organiquement par le fait qu'il est trop différent de vous pour qu'on ait envie de l'imiter⁶.

Pour ce qui est de la musique, les prélèvements ou empiètements sur le savoir de l'autre sont fréquents, à la fois familiers et exotiques. Les matériaux musicaux s'offrent aisément aux petits larcins symboliques. Ces derniers ont en effet l'avantage de pouvoir très aisément rester eux-mêmes tout en changeant de main. Leur signature n'apparaît qu'en filigrane. À terme, ils finiront par s'intégrer au reste pour devenir une nouvelle variante de soi (cf. notamment mes *Chroniques sardes*, 1990, chap. 6, et *Musiques en fête*, 1994).

Qu'elles soient sociétales ou musicales (ou les deux à la fois), les variantes dont il est ici question sont des marqueurs essentiels de vitalité. Leur nombre — je le compris très vite — et plus encore la façon de les assumer (notamment en évitant l'indigence qui aurait consisté à n'en pas produire) sont inversement proportionnels à l'académisme local ou, ce qui revient au même, au degré de folklorisation.

«*Sur place*⁷»

Dans les années 1970, ce dont parlent les gens sur place, chez les musiciens de pays que je fréquente, c'est seulement de ces variantes; il appartient donc au chercheur de ne pas ménager sa ténacité pour dégager un modèle capable de prédire celles qui peuvent survenir. Cette opération est d'autant plus délicate que «sur place» on ne parle jamais de ce fameux modèle. En cas de réussite audacieuse, on s'en tient à souligner l'exploit de ce qui est survenu; en cas d'échec, à critiquer les réalisations douteuses. On se réfère moins à ce que l'on sait déjà qu'à ce que l'on est censé savoir⁸.

Il y a souvent un malin plaisir à souligner un ratage, un accident ou un manquement, mais les règles en tant que telles ne sont jamais mises en discussion sinon à travers une réaction qui indique que «ça ne va pas!», ou

6. On se souviendra sur ce plan des observations d'André Leroi-Gourhan soulignant que, à «l'autre», au voisin direct, on n'emprunte que ce qu'on est capable d'emprunter, c'est-à-dire essentiellement ce que l'on comprend de lui.

7. Je laisse à l'expression «sur place» ses divers sens possibles: celui d'un non-déplacement (faire du «sur place»), celui de l'espace géographique («sur le lieu même») et celui de l'architecture

italienne (sur la place: *in piazza*, i.e. dans un espace communautaire partagé).

8. Notion que le sarde unifie sous le concept de «*su connotu*»: «ce que l'on devrait savoir». Il ne s'agit pas de connaissance encyclopédique et figée, mais plutôt d'un savoir constitutif de la culture tel qu'on se le représente — un savoir dynamique en somme.

que «ça ne va plus!», ou que «ça aurait dû aller autrement!». Et tout s'arrête soudain quand chacun se pose la question: «Mais, que se passe-t-il?»

Puis, «sur place» encore, et le plus souvent, dans un grand désordre, quelqu'un sort une règle d'un lointain fagot. Celle-ci naît d'une jurisprudence et suffit parfois à la produire⁹. L'accident prenant soudain la fonction de variante, il reste à s'interroger sur l'opportunité ou non de l'accepter. Mais il faut le reconnaître, l'unanimité communautaire, celle qu'avaient célébrée un Bogatyrëv et un Jakobson quelques décennies auparavant¹⁰, manque le plus souvent au rendez-vous.

Ce que le terrain apprend à l'ethnologue, c'est qu'une vérité ne peut s'appréhender en dehors d'une contextualisation précise et argumentée. Elle prend la forme de petites certitudes qui tirent leur validité du nombre de fois où elle a été remise en cause. Ces certitudes se construisent donc sur les décombres de l'erreur (quitte à appeler cette erreur «exception»).

Or ces erreurs-qui-n'en-sont-pas-tout-à-fait et qui, pour la musique, présentent l'avantage de se rendre publiques et audibles «en performance», ont toujours une double origine. Elles associent des ordres de faits correspondant aux deux lignes de force de notre discipline, chevillées par le fameux trait d'union interstitiel: «ethno-musicologie»¹¹.

En fait, ce trait d'union n'est nullement accessoire. Il crée une association phonétiquement lourde mais épistémologiquement juste, qui consiste à relier des réalités qu'un supposé bon sens ainsi que d'antiques représentations des domaines disciplinaires ont longtemps voulu tenir à distance. À sa façon, ce trait d'union a une fonction logique qui rappelle notre droguiste dans son rôle de «conjoncteur d'objets». Il convoque deux approches. D'un côté, la musique en tant qu'elle est produite et dont l'étude relève d'une musicologie qui n'ignorerait ni l'acoustique ni l'esthétique. De l'autre, les conditions sociales et culturelles impliquées dans cette production — ce par quoi la musique naît et existe —, et qui relèvent de l'anthropologie.

9. Cette jurisprudence est au cœur de mes *Chroniques sardes* datant de 1990. Suite de «portraits d'hommes et de femmes en situation», comme l'écrivait Michel Leiris dans sa préface, ce petit livre a pour ressort narratif la tension créée par des initiatives personnelles (musiciens, chanteurs, danseurs et autres *characters*) face à leur communauté villageoise toujours très réactive.

10. Référence à l'article célèbre «Le folklore, forme spécifique de création», paru en langue allemande en 1929, republié dans JAKOBSON (1973: 59-72).

11. Pour rester sur un exemple simple, c'est ainsi qu'une voix peu sûre, un *tempo* de danse approximatif, un manque de conviction dans la façon de chanter ou de danser accusent moins ceux qui font montre de leur inaptitude, que ceux qui les ont invités à se produire dans une fête (cela vaut pour le Maroc, la Sardaigne, ou encore l'Albanie). En d'autres termes, un manquement musical est toujours interprété à travers les rapports sociaux humains (voire politiques) qu'il met en jeu.

En trois parties

Or, dans cette suite d'études, tantôt c'est la première option qui domine (partie I, articles couvrant une période assez longue [1987-2003]); tantôt c'est la seconde (partie II, sensiblement plus tardive [1993-2013]). La troisième partie renvoie à un temps plus récent [1997-2013] et traite de questions épistémologiques sur lesquelles je travaille encore.

Un bon schéma valant mieux qu'un long discours, on peut donc représenter la chronologie de la recherche, ses problématiques et les terrains qui l'ont inspirée, de la façon suivante :

années 1970	1980	1990	2000	2010
Premiers travaux sur le Maroc et ses musiques collectives <i>(ne figurent pas dans ce volume)</i>	PARTIE I Improvisation Approche sémiologique →	Musique de l'Oach Roumanie PARTIE II Le chant de compagnie Sardaigne	Études sur le jazz Albanie	PARTIE III La musique en effet Pragmatique/épistémologie

FIG. 1 — *Recherches: les trois parties du livre, thèmes et terrains d'enquête.*

Ces trois parties correspondent donc à des périodes d'investigation qui renvoient elles-mêmes à des terrains distincts : le Maroc berbère (toile de fond des premières études monographiques, et ne figurant pas dans le présent volume), la Sardaigne, la Roumanie (pays de l'Oach principalement) et, pour la dernière décennie, l'Albanie méridionale. La partie III, plus nettement épistémologique, rassemble des réflexions élargies qui se raccordent aux parties précédentes.

Pour résumer, on se rend compte que l'attention se déporte progressivement de ce que, par un raccourci commode, on appelle « la musique elle-même¹² » vers ses effets plus ou moins particularisés et vers ses modalités cognitives. Mais on notera qu'au cours de l'ouvrage les dynamiques

12. J'assume ce raccourci, mais à contrecœur et par paresse intellectuelle. La notion de « musique elle-même » est un leurre. Je m'en suis expliqué à plusieurs reprises et ici même partie III-2.

s'inversent : tandis que la partie I, centrée sur l'improvisation, s'efforce de dégager des permanences structurelles, la partie II, prolongée par la III, se montre attentive à la façon dont divers facteurs humains clairement institués insufflent le changement et la variation. On est donc en face d'une symétrie inversée : au début du livre, il s'agit de saisir ce qui est fixe en l'abordant à partir de structures musicales sans cesse changeantes, kaléidoscopiques. Mais, plus loin dans mes textes — et donc dans ma carrière —, il s'agira de comprendre les schémas sociaux ancrés dans des pratiques qui, par leur stabilité même, contraignent chacun à prendre position et suscitent ingéniosité, positionnement personnel, et donc variation. La partie III propose quant à elle des contrepoints critiques et des ouvertures au-delà du champ ethnomusicologique *stricto sensu*.

L'ensemble suit un mouvement : de la structure à ce qui la conditionne (performances et contextes) et, par effet de zoom, se rapproche des musiciens et des chanteurs en cernant leur personnalité, au plus près de leur écoute musicale. Ce sont tantôt les faits et tantôt les hommes — plus rarement les femmes dans le cadre de ces études ! — qui fournissent les données de l'enquête et constituent le cœur de la recherche.

Mais aucune hypothèse ne repose sur ces seules instances, car les faits peuvent être muets ou les hommes trop bavards, et bien souvent assez peu conscients de ce qu'ils font en tant que « musiquants ». L'approche inductive vient alors au secours de ce qui ne se voit pas forcément et de ce qui ne se dit pas nécessairement. En ethnomusicologie, la méthodologie est souvent hybride et les données composites ; c'est toujours localement que celles-ci se voient consolidées.

I. Improvisation: l'ordre du modèle

Sur l'improvisation donc, neuf articles ont été retenus. La recherche s'est amorcée au tout début des années 1980 dans un cadre institutionnel : le Séminaire européen d'ethnomusicologie à la création duquel, avec quelques camarades, j'avais alors consacré pas mal d'énergie. Ce séminaire avait des résonances politiques ; il impliquait les deux Europes alors séparées par le mur de Berlin. Il relevait d'une innovation institutionnelle majeure. Nous voulions à la fois connaître ce qui se passait chez nos collègues de l'Est, discuter des acquis du structuralisme et remettre sur le tapis un formalisme musicologique qui faisait son chemin et ses preuves, sans totalement convaincre pourtant.

Durant les années 1980 comme encore aujourd'hui j'imagine, il était central pour un (ethno)musicologue de se poser la question du clivage

entre le structurel et l'occasionnel, entre le permanent et le transformé. C'est pour cette raison que le thème de l'improvisation s'imposa. En parlant de modèle, nos études embrassaient tantôt un répertoire musical complet, tantôt une pièce particulière exécutée par un musicien expert. En toute situation, l'improvisation fut envisagée comme un processus combinatoire dont, *a minima*, on considérait qu'il était possible de dégager les principes d'agencement.

En 1987, nous publiâmes un livre sur la question, à partir des contributions monographiques d'une quinzaine d'auteurs. Le projet se plut à envisager de quelle manière ce modèle combinant empiriquement des procédés distributionnels se décline d'une culture à l'autre¹³.

Réalisée avec les moyens du bord, l'édition ne fut pas luxueuse, mais mes camarades et moi ne fûmes pas trop déçus des résultats, novateurs pour l'époque. L'improvisation dans les musiques de tradition orale s'en trouvait passablement démythifiée. Elle existait certes, mais dans une certaine mesure — sans jeu de mot! Dans aucune de ses formes, en tout cas, elle ne relevait d'une esthétique du *free*. Improviser revenait à suivre des principes esthétiques précis et contraignants (ainsi, sous ma plume, l'étude du jeu des clarinettes sardes reprise ici, partie 1-2 [1987]).

À lire avec le recul du temps ces différentes contributions, il semble qu'elles aient toutes un peu surestimé le caractère statique — et pour tout dire essentialiste — de ce fameux modèle, et négligé l'importance des mécanismes contextuels¹⁴. De fait, il semble que, dans cet ouvrage, nous aurions pu endosser avec moins d'empressement la veste du musicologue, lequel reste toujours fasciné par les structures immanentes, et nous montrer plus fermement attentif à la dynamique de la performance. En effet, et comme je le compris bien plus tard, aucun système d'improvisation n'échappe à la pragmatique. Aucun système ne peut s'appréhender en dehors de son enracinement mnésique qui n'est pas nécessairement présent dans la matérialité de la forme musicale elle-même, et qui se nourrit souvent de situations locales, parfois intimes. Tout cela revient à dire, en paraphrasant Evans-Pritchard, que «le terrain a toujours raison»¹⁵.

13. Il fut repris quelques années plus tard — y compris dans ses prémisses épistémologiques — par Bruno NETTL et Melinda RUSSEL dans *In the Course of Performance* (1998).

14. Contexte que sut prendre en compte avec talent, et à peu près à la même époque, une Regula QURESHI (1986) dans sa façon d'aborder le *qanwali* emphasissant le rôle de très nombreux acteurs impliqués dans une performance, bien

au-delà de la simple exhibition des chanteurs.

15. Rappelons que la formule d'Evans-Pritchard est «l'informateur a toujours raison», ce qui — on en conviendra — n'est pas tout à fait la même chose. La notion de «terrain» invite à ne pas s'en tenir à la prise en compte des «discours sur» et implique de ne pas négliger l'observation objective.



Double chœur en répons. Castelsardo, années 2010 (cliché Marco Lutzü).

Encore faut-il préciser ici ce que l'on entend par «terrain». Pour mon article sur le «chant à guitare» en Sardaigne publié dans *L'Homme* et repris ici (partie 1-4 [1984]), je croyais l'avoir bien cerné, ce terrain, après avoir observé les pratiques des chanteurs amateurs et avoir même appris à chanter avec eux. Mais je me rends compte aujourd'hui qu'à l'époque de mon enquête — et dans les visées localistes qui étaient les miennes — j'avais totalement négligé des données essentielles : l'univers musical de tous les chanteurs se nourrit de cassettes audio (éditées, piratées ou enregistrées par eux-mêmes) dans le but de s'approprier le style de leurs champions professionnels du chant¹⁶.

Tous les chanteurs amateurs avaient déjà cette pratique il y a trente ans, à l'époque des cassettes (et encore plus désormais *via* YouTube). Sans doute, et comme je l'écrivais alors, le modèle *antico* (antique) était bien du côté des femmes qui sont moins que les hommes à l'affût des innovations stylistiques. Mais, en fait, il relevait surtout d'une mémoire ouverte sur un territoire qui dépassait très largement celui d'un village. Ce que je pense aujourd'hui, c'est que ce modèle existe sous la forme de variantes réactualisées et offertes à de constantes réincarnations. Car c'est bien à travers

16. Cette idée est précisée par le CD réalisé avec la collaboration d'Édouard FOURÉ CAUL-FUTY (2006).

une filiation dynamique que se construisent les prestations des chanteurs dès lors qu'ils enrichissent leur connaissance par l'écoute quotidienne de leur autoradio¹⁷. Précisons que ce n'est pas pour autant qu'ils parviennent effectivement à chanter comme ceux dont ils sont les épigones.

Un cas d'école: le pays de l'Oach

Une dizaine d'années plus tard (à partir du début des années 1990), je m'intéressai à nouveau aux faits d'improvisation, mais sur un terrain très différent, au nord de la Roumanie, dans le pays de l'Oach, ce que je n'aurais pu faire sans une collaboration serrée et intensive avec Jacques Bouët¹⁸ et Speranța Rădulescu (livre paru en 2002). Or, dès notre première mission, nous dûmes prendre très au sérieux l'observation d'un de nos informateurs, Ioan Bumb, chanteur-camionneur à Călinești: «Pour comprendre notre musique, il vous faut rester de longues heures sous le chapiteau de danse, tous les dimanches. Vous n'y arriverez jamais avec vos notes de musique! [*alias* "transcriptions musicales"]».

Au début de notre travail sur place, cette information ne relevait pas de l'évidence. Selon nos habitudes et les préoccupations épistémologiques de l'époque, pour construire nos modèles, nous cherchions les invariants derrière les itérations musicales sans cesse renouvelées. Or, à mesure que se développaient nos enquêtes, il apparaissait que ces invariants se résument à peu de choses: quelques profils mélodiques usant de modalités connues et cycles métriques réguliers sur 5 pulsations asymétriques à l'intérieur de mesures à 8 temps, qui permettaient aux danseurs de danser — tout ceci étant plutôt commun dans la musique roumaine.

Mais, au-delà de ces contraintes métriques et modales, rien n'était stable ni prévisible. Nous n'étions pas les premiers à observer cette situation qui concernait quelques musiques paysannes roumaines, dont l'Oach justement. Bartók, qui y fit des enregistrements lors de courtes campagnes en 1912 et 1913, avait fini par admettre que ces musiques étaient sans

17. Souvent il m'arriva dans les années 1990 de me faire prêter une voiture équipée d'un autoradio et contenant de nombreuses cassettes qui, sans même être étiquetées, traduisaient les préférences de leur propriétaire amateur de chant. Certaines Panda (la grande réussite technologique de Fiat, qui sut se rendre indispensable à tant de paysans) étaient, et sont encore, des véritables «voitures de collection», comme je me plais à le dire, encombrées d'outils agricoles, mais aussi et singulièrement de cassettes

inédites débordant de la boîte à gants, des poches des portières, etc.

18. C'est pour moi l'occasion de rappeler que Jacques est décédé récemment (le 5 juin 2018). Notre amitié était grande, comme était grande sa passion pour la musique. Il avait une finesse d'écoute incomparable et un goût musical très sûr. C'est lui qui nous a amenés tous les trois au pays de l'Oach. Avec son flair habituel, il avait compris l'intérêt d'approfondir les problèmes que posait une si étonnante musique.

structure, ou plus exactement «*structurally undetermined*» (cf. son *Rumanian Folk Music* 1967-1975, vol. 1: 13).

De fait, le grand compositeur hongrois, après avoir consacré beaucoup de temps à transcrire minutieusement ses propres enregistrements de terrain, avait renoncé à chercher la moindre règle dans le jeu des compositions et variations. D'ailleurs, s'agissait-il de variations? Aujourd'hui on parlerait de «forme ouverte» comme dans le free jazz. Mais ce *free*, à supposer que ce soit de cela qu'il s'agit, renvoie à une situation plutôt singulière dans les musiques traditionnelles qui — à quelques exceptions près¹⁹ — préfèrent la structure à l'aléa.

Il m'apparaît que Bartók pouvait difficilement aller plus loin dans l'analyse, probablement à cause de la brièveté de ses séjours sur place, mais peut-être aussi parce qu'il était compositeur plus qu'ethnographe et attentif à l'œuvre elle-même plus qu'aux dynamiques contextuelles susceptibles de produire un tel résultat.

Pour revenir à notre travail, il est évident qu'au début des années 1990 nous n'ayons pas pris suffisamment au sérieux le conseil de notre ami Ioan Bumb de Călinești. Les musicologues sont ainsi faits qu'ils croient pouvoir traiter le réel grâce à leurs oreilles exercées et à partir de leurs techniques classificatoires; ils ne savent pas nécessairement bien entendre ce qu'on leur dit, ni même ce qu'on leur joue et, de toute façon, se trouvent dépourvus lorsqu'ils essaient d'appréhender les limites de l'identique, les diverses figurations du similaire et la nature du différent sur lesquelles ils souhaitent fonder leur analyse.

Donc, durant une dizaine d'années [1990-2000], nous ne sommes guère allés plus loin que notre maître Bartók. À dire vrai, nous ne comprenions pas grand-chose au système d'improvisation des jeunes violonistes du pays qui, chaque dimanche à cette époque-là, se produisaient sous le chapiteau de danse pour animer le bal²⁰. C'est seulement lorsque notre livre fut fini, en 2002, que nous commençâmes à trouver des réponses aux questions qui avaient été les nôtres dès le début de notre séjour, quand nous avions posé nos bagages et nos magnétophones dans une petite ferme de Călinești.

19. Au titre des exceptions significatives, les singulières musiques des Andes boliviennes étudiées par Rosalía MARTÍNEZ (1994) qui sont, par les musiciens eux-mêmes, systématiquement *dérégulées* et rendues à un désordre cosmique au moment du carnaval.

20. Cette information a un poids particulier. On a pu juger sur place en 2013 que cette

pratique du bal dominical sous le kiosque du village (lieu de production, d'invention musicale et d'interactions particulièrement denses) a totalement disparu. Cela dut se produire au tout début des années 2000. Aujourd'hui, les noces se font encore au pays durant l'été avec la présence active des violonistes et des chanteurs, le plus souvent émigrés et présents sur

Résumons la situation dans l'Oach : la rencontre entre chanteurs et musiciens (le plus souvent violonistes) a lieu principalement à l'occasion des danses dominicales. Du côté des violonistes, de brillantes improvisations sur des *tempi* d'enfer. Du côté des chanteurs, des mélodies au contour modal. La joute concerne donc : 1) les chanteurs-compétiteurs entre eux, tous paysans ; 2) les chanteurs avec les violonistes, souvent tziganes ; 3) les joueurs de guitare (*zongora*), qui pulsent la danse par des accords ouverts.

Il nous fallut une bonne décennie pour comprendre comment tout ce beau monde pouvait s'accorder, dans tous les sens du terme. L'enquête de terrain n'en finissait pas de se compliquer, pour finalement nous apprendre que les musiciens sont au service des chanteurs et — plus important encore — que chacun d'entre eux a en principe «sa» mélodie (son *dants*). De temps en temps, il en siffle les contours à l'oreille des violonistes qui sont les véritables conducteurs du bal. Cela est fait toujours très furtivement, de façon plutôt elliptique et souvent même en cours de performance. Il revient aux instrumentistes virtuoses d'y accrocher des petites formules modales compatibles avec la proposition qui leur est faite. Mais cette mélodie sifflée a vite fait de disparaître dans le jeu des violonistes, comme ingurgitée par leur rhétorique musicale.

Au moment de rédiger notre livre — et peut-être davantage après sa publication en 2002 —, nous avons dû admettre qu'il convenait de déplacer la question et de s'en tenir moins aux propriétés formelles du modèle qu'aux conditions de son identification. Il nous fallait comprendre comment procédaient les musiciens et les chanteurs pour se mettre en accord dans un processus en constante restructuration. Il nous fallait changer d'optique en quelque sorte, en s'attachant moins à la forme elle-même qu'aux processus qui la configuraient.

Au demeurant, il n'est pas nécessaire qu'une identité soit intégralement représentée (*i.e.* faite de mêmes traits disposés dans le même ordre) pour s'imposer en tant que telle. La musique, comme la langue, connaît la synecdoque : quelques notes, pêchées au vol durant une improvisation complexe, suffisent à enclencher un fragment de phrase mélodique qui deviendra un *dants* pour qui sait l'entendre, c'est-à-dire une mélodie identifiable que les chanteurs reconnaissent et dont ils s'estiment propriétaires²¹.

place en période de vacances, mais plus dans les bals dominicaux (témoignage argumenté de Vasile Gherman, lui-même violoniste du pays de l'Oach, en mai 2018).

21. La notion de mélodie «attribuée» est une singularité qui dépasse les confins de l'Oach. Elle concerne la grande majorité des provinces roumaines transylvaines — *cf.* également

Le modèle en définitive est donc surtout mental et, à ce titre, pourvu de la caractéristique de la pensée en général, susceptible de s'orienter dans une voie ou une autre. Mais pas exactement comme le supposait Bartók (1967-1975) avec sa jolie métaphore du kaléidoscope muni de lamelles pré-formatées²², dont la combinaison est aléatoire. Ce genre de structure évoquerait plutôt des nébuleuses en action — à la façon de nuages dessinant des figures qui, sans cesse transformées sous l'effet du vent, s'offrent à l'interprétation de ceux qui les observent.

En résumé, la structuration interne de la musique de l'Oach pousse jusqu'à son exaspération l'idée que la réalité acoustique d'un énoncé musical tient essentiellement à la façon qu'on a de se la représenter. Elle est surtout projet. Cela vaut pour l'émetteur-chanteur autant que pour le musicien qui l'accompagne et pour leur auditoire, plus ou moins attentif.

Une telle situation n'est pas sans conséquence méthodologique, car, s'il en est ainsi, il apparaît stérile de focaliser l'analyse sur une identité musicale entière et totalement dessinée ; il convient d'y faire figurer l'étude des stratégies de production en prenant au pied de la lettre le processus «synecdoqual» qui consiste à enclencher le tout à partir d'un segment — quel qu'il soit (trois notes suffisent parfois). L'identité est transitoire et n'existe qu'à travers des dynamiques sans cesse renouvelées et constamment réajustées ; elle s'appuie sur des indices qu'il s'agit de détecter et non sur des *distinctive features* permanents, stabilisés et en nombre fini.

À pousser cette logique à son terme, on en est venu à admettre qu'en Oach un violoniste pourra faire à peu près tout ce qu'il veut. Sa fidélité à un modèle supposé n'est nullement au centre de son savoir-faire et son art repose sur le contrôle des différents codes de reconnaissance. Il doit agiter, comme un paon ses plumes, les multiples facettes d'un *dants* et montrer qu'il domine la situation, anticiper les aptitudes des chanteurs en présence — les meilleurs comme les plus approximatifs — et user de toutes les astuces pour tenir ce rôle. Sa réactivité est centrale. C'est surtout cette réactivité qu'on apprécie, car elle rend les interactions possibles, et aussi, bien sûr, l'entrain du musicien, son endurance, son prestige personnel, sa vigueur physique, sa réputation ou encore sa capacité de résistance à l'alcool.

BONINI BARALDI (2013). En Oach, chaque homme (et, dans une moindre mesure, chaque femme) a en principe «son» *dants* qui lui vient parfois de sa famille, ou qu'il s'approprie en général au moment de la puberté. Cette donnée est à la base de la problématique que j'expose ici.

22. *Cf.* ici même partie 1-5. Cependant, et comme on le sait, les formes obtenues par les lamelles d'un kaléidoscope sont régulières et géométriques et relèvent d'une simple combinaison, ce à quoi, selon nos analyses, la musique de l'Oach ne se réduit pas.

Grandeur et décadence du modèle

Changement de perspective donc : ce que le pays de l'Oach nous fait toucher du doigt, c'est le caractère décisif (et non accessoire) des données contextuelles. Elles ont un réel pouvoir de configuration. Quant au modèle pour en rendre compte, il faudrait qu'il soit très puissant — comme ceux procédant par *deep learning* pour la reconnaissance d'images qui multiplient quasiment à l'infini les connexions actives. Un modèle musical de cette nature, pour être efficace, devrait être informé de toutes les performances précédentes et prendre en compte tous les acteurs supposés de la fête — chacun avec ses propres intentions. Sa réalisation poserait à l'évidence de sérieux problèmes pratiques.

Ce qui en revanche apparaît concrètement — et qui a un intérêt théorique — c'est que, dans le contexte décrit ici, l'improvisation souvent présentée comme un acte musical *par excellence*, supposé libre de contraintes externes, n'échappe nullement à une «pragmatique de l'instant» suffisamment puissante pour former, déformer ou reformer la matière musicale dans tous les sens. Chacun chante ou joue en s'efforçant de faire coïncider son projet mental (son *dants*) avec les éléments dont dispose son acolyte et c'est donc dans une dynamique constamment en quête de compatibilités que se construit une performance. C'est ainsi que toute exécution, se déroulant en outre sur un *tempo* très rapide, implique deux chemineurs : celui de l'instrumentiste qui se place dans sa perspective et celui du chanteur qui se place dans la sienne. Leurs routes peuvent converger, mais cette convergence est toujours en projet. La partie aléatoire reste grande et les divergences partout présentes. Les protagonistes sauront s'en accommoder et chercheront à établir des passerelles d'adéquation, non pour se conformer à une identité acoustique préétablie, mais pour produire une «entité performative» acceptable.

C'est donc dans un à-peu-près systématique que se déroule une performance joutée. Mais en fin de compte, celle-ci court le risque de ne satisfaire personne : un violoniste fait de son mieux pour identifier la mélodie que souhaite produire un chanteur (il entend plus ou moins clairement celle qu'on lui siffle à l'oreille) — à lui de s'en débrouiller. Il doit alors produire des profils modaux en kit, plus ou moins combinables et offerts à leur tour au déchiffrement d'un ou de plusieurs chanteurs, qui devront s'en contenter.

L'improvisation est donc en Oach au cœur du dispositif musical et non à sa périphérie. Elle n'est pas un «plus», une sorte de fantaisie destinée à retenir l'attention d'une audience, mais une nécessité performative. L'accordage socio-musical concerne plusieurs intervenants : tandis

qu'un chanteur doit varier son *dants* en veillant à l'articuler avec des vers octosyllabiques de son cru ou empruntés²³, le violoniste, à la fois accompagnateur et créateur de formes, s'efforce de répondre à toutes les sollicitations possibles en variant son discours musical. Au reste, ce violoniste est rétribué moins pour accompagner des mélodies que pour en suggérer le plus grand nombre possible aux chanteurs en situation de rivalité. On ne lui demande pas de réaliser des chefs-d'œuvre, mais d'ouvrir des pistes en fournissant de la variation en continu et en livrant une grande quantité de notes servant de matériau dont aucune utilisation n'est prescrite d'avance. C'est à ce niveau que se trouve «l'indétermination» évoquée par Bartók : un chanteur ira piocher les éléments mélodiques pour produire «son» *dants* (celui qu'il considère comme tel). L'affaire est pour l'analysemusicologue plutôt complexe, car, en situation de constante reconfiguration, un *dants* donné ne se distingue pas toujours clairement de celui d'un autre chanteur. Et plus encore dans un climat de fête, d'interactions, de joute, de jeu et de forte ambiance sonore dûment entretenue par la *borinca* (alcool de prune).

La musique : une cosa mentale

Les faits d'improvisation ont dû être réévalués à cette aune, dans une problématique relativement neuve — partie 1-7 [2011]. La matière musicale (pour l'appeler ainsi), avérée particulièrement volatile, vient troubler l'analyste soucieux d'opérer sur des structures pleinement identifiées. Car, au sein d'une tradition très active, l'improvisation est moins un objet de délit (mettant en péril la stabilité de la structure) qu'un objet de défi. Elle est prétexte, plus que texte. L'optique dut donc changer. Il me fallut passer de la peinture posée sur chevalet à une sorte de *story movie* inquisitrice, qui oblige à connaître les intentions des acteurs pour comprendre leur musique.

Il fallait également interroger l'oreille (là où les choses se passent) en posant la question²⁴ «Comment l'entendez-vous?» — question essentielle, trop souvent éludée par les ethnomusicologues alors qu'elle devrait

23. Il y a là un jeu complexe, assez similaire à celui qui consiste à dégager des mots audibles à partir d'une conversation qui ne vous est pas adressée. Car, de fait, c'est à tous, et non pas directement à un chanteur particulier que le violoniste s'adresse (sauf s'il est payé pour cela, bien entendu). Il produit, reproduit, change, transforme, et surtout s'arrange pour se faire entendre de l'indéfini, ou à tout le moins

du relativement indéfini, de façon à satisfaire un peu tout le monde. Chaque musicien a ses propres cartes pour arriver à ses fins.

24. «L'oreille» est prise ici dans un sens large : ce n'est pas seulement l'oreille capable d'entendre une figure acoustique quelconque mais celle qui s'engage dans un type d'écoute particulier, à partir de représentations mentales culturellement acquises.

être au centre d'une science musicale bien comprise. Car pour musiquer — en improvisant ou non —, il faut savoir entendre, cela va de soi. Mais qu'entend-on exactement ?

Il est possible de le savoir, du moins en partie : par exemple en demandant à des musiciens experts d'identifier pour les reproduire des énoncés musicaux peu familiers pour eux — ici partie 1-8 [1995]. Nous eûmes l'idée de solliciter²⁵ leur «savoir-entendre» à travers leur «savoir-faire». L'hypothèse de départ était que chez eux le geste épouse étroitement l'écoute; ce qu'ils produisent (ou reproduisent) est donc bel et bien une figuration de leur façon d'entendre. Dans l'article cité, la plupart de leurs «fautes» — pour les appeler ainsi — ont été riches d'enseignement²⁶.

Cette approche fut prolongée, avec d'autres expériences, par diverses analyses sur le jazz — essentiellement le be-bop —, dont une est publiée ici. Je m'interroge notamment sur l'oreille des *boppers* et sur leur étonnante capacité à détecter une grille harmonique à partir de mélodies exécutées durant divers *sets*. Je pris donc le parti de proposer à des jazzmen de bon niveau des énoncés réels, manipulés par moi, en prenant soin d'en ôter la base harmonique. Il leur fut demandé de retrouver la grille harmonique absente. Un musicien classique échoue habituellement à ce genre d'exercice. Un bon jazzman à l'inverse trouve les repères nécessaires et sait réintroduire une harmonie juste — le plus souvent, celle qui avait été ôtée du texte original. Sa culture jazzistique, et notamment son art de substitution d'accords, gouverne bel et bien sa pensée musicale — cf. partie 1-9 [2003].

Il y a dans ce type de musicologie à la fois empirique et interventionniste une ouverture qui empiète sur les démarches expérimentales dont les sciences cognitives sont friandes — une ouverture qui obéit à la nécessité d'aller au-delà d'une simple analyse du signal acoustique pour explorer les modalités dans lesquelles celui-ci se pense, se produit, et s'entend. Elle met au jour des mécanismes profonds caractérisant la conscience musiquante en général. Une conscience particulièrement active, qui nous emmène bien loin de nos premières hypothèses où je postulais un rapport quasi mécanique entre un modèle et ses réalisations²⁷.

25. Avec la collaboration étroite de Speranța RĂDULESCU et de Jacques BOUËT — collaboration qui concerne toutes les recherches conduites en Roumanie.

26. Cette méthodologie m'avait été inspirée par une lecture féconde bien qu'ancienne de *La Grammaire des fautes* du linguiste suisse Henri FRIE (1929). Pour la musique, les *fautes* indiquent la non-compréhension de la tonalité,

ou de certaines carrures, ou encore de certains intervalles rarement pratiqués et, à ce titre, «mal entendus».

27. Dans cet entre-deux, la matière serait alors davantage comparable à la glaise du sculpteur qui prend forme à travers les modifications gestuées qu'on lui imprime: chaque réalisation dûment performée est à la fois le témoin et le générateur des modifications qui affluent.

Il m'apparaît désormais clairement que, chacune à sa façon, ces analyses succédant à celles sur le pays de l'Oach — partie 1-7 [2011], partie 1-9 [2003] — invitent à récuser la notion de modèle telle qu'elle avait été élaborée au début des années 1980. Dans ses principes, la production musicale improvisée résulterait d'une prise en compte d'identités éclatées et non d'un nombre fini d'éléments susceptibles d'entrer dans une combinatoire figée. Elle requiert une attention musicale agissant sur une réalité acoustique *en suspension*. Rien ne permet de supposer que, dans une telle situation, la dynamique d'improvisation relève d'un moule organique stable et fixe. Sauf situation académique patente dans laquelle tout est prévu (et donc prévisible), il revient à chaque protagoniste de suivre ses propres stratégies. Cette dynamique implique une activité mentale de grande densité qui, pour autant, n'est nullement imperméable aux exigences de la performance. Bien au contraire.

II. Chanter ensemble, être ensemble

Les travaux présentés dans la deuxième partie du présent *opus* se raccordent étroitement à mon livre *Chants de Passion*, paru en italien en 1996, puis 1998 pour la version française. Ils touchent à la notion de performance et se concentrent volontiers sur les pratiques chantées de Castelsardo en Sardaigne. Je ne traite pas seulement des structures formelles de la musique, mais m'intéresse à la façon dont celles-ci se pensent, se créent en cherchant à comprendre les finesses stratégiques des chanteurs «en compagnie».

Bien qu'elles couvrent près de deux décennies de recherche (1990-2010), ces études abordent une problématique relativement stabilisée, qui s'est affinée au cours du temps, mais dont la base n'a guère bougé. Je m'interroge sur la pratique «passionnelle» du chant polyphonique et sur son rôle culturel majeur dès lors qu'elle est fondamentalement chorale et partagée²⁸.

Oser plus qu'improviser

Le «chanter ensemble» engage en effet ceux qui s'y associent dans une aventure toute particulière. Il sollicite création, inventivité, émotion; il traduit un certain être-ensemble qui s'offre au jugement de *compaesani*

28. Ou plutôt «ch-oral»: le mot-valise indiqué par le trait d'union souligne qu'il est bien question de «chœur», mais aussi d'«oralité» et

que c'est à travers l'action de ces doubles forces que s'échafaude le chant.

(gens d'un même terroir) et renvoie à une catégorie de musique que j'ai pris le parti de désigner par l'expression «chant de compagnie²⁹». La musique en un tel contexte renvoie à un temps partagé et met en action des structures sonores et poétiques, qui donnent forme et contenu à une expérience partagée. Le *modus operandi* d'un chœur convivial sarde ou albanais n'a pas grand-chose à voir avec l'art souvent confiné des chorales de notre univers culturel savant et occidental. Il n'est nullement au service d'un divertissement secondaire et ne peut être vu comme une activité annexe. Il est au cœur de pratiques à la fois communautaires et intimes qui se répètent constamment.

Cet art d'être ensemble touche à des règles communes, à la fois diffuses, complexes et précises. Le chant lui-même renvoie directement à la personnalité des chanteurs (à leur orgueil, leur souci de domination de l'autre, ou au contraire leur écoute attentive et respectueuse de l'autre). Il se raccorde à une conduite morale, à une mentalité commune et, *in fine*, à «l'éducation», au sens fort et non bourgeois du mot³⁰. De sorte qu'un chant de qualité ne peut pas exister hors de la compagnie et de l'attention qu'elle se témoigne à elle-même. Il ne peut se réaliser qu'entre compagnons qui partagent le même monde social et musical. Il invite à une intimité partagée et à une représentation de soi qui reste toujours à découvrir tout en impliquant un dédoublement de l'écoute. Il faut en effet s'entendre soi-même en même temps que d'autres, embarqués avec vous pour une expérience sonore. En principe, ces «autres» suivent votre intention et vous suivez la leur, dans un geste vocal *condiviso* (partagé). L'empathie — qui est un thème désormais récurrent et bien actuel en psychologie — est donc au cœur d'une pratique de ce type et se trouve consubstantiellement liée à elle. C'est ainsi que, à Castelsardo, on parle d'«*intelligenza del canto*», de l'intelligence du chant qui consiste à comprendre autant le chant lui-même que les intentions de ceux qui s'y consacrent avec vous.

Il faut, en chantant, placer sa voix, mais pas du tout selon les principes de l'école de chant classique. On doit la placer à la fois dans sa gorge et au sein du chœur. Il faut apprendre à s'encastrer — le mot n'est pas trop fort — dans le spectre commun de façon que le petit groupe choral (généralement à quatre) gagne en clarté, intensité et puissance. On ne peut, ce faisant, négliger son propre moi. Il doit être là. Mais à travers ce grand

29. Non sans me poser la question de l'extension exacte de la préposition «de». Le «*from*» anglais est convoqué, mais tout autant le «*of*». Le chant dont je parle émane de la compagnie; c'est elle qui en conduit la forme, en assure le contrôle, établit les rôles, surveille l'ordre des

préséances et l'étendue des prérogatives.

30. En sarde italianisé, un homme sans *educazione* est un homme sans culture, ignorant ses propres traditions et manquant de respect pour l'autre.



*L'attention des chanteurs.
Au centre, Giuseppe Balzano de Castelsardo (clicbé BLJ, 2012).*

engagement, il convient aussi et surtout de rester pleinement réceptif et réactif à l'autre et de faire en sorte de ne pas grever les dynamiques qui peuvent émerger du groupe constitué.

Être chanteur, c'est donc à la fois avoir une forte personnalité vocale (ce que traduit le concept de *traggiu* en sarde, qui indique une façon de chanter, un phrasé musical personnel et une signature musicale *inconfondibile*). Mais c'est aussi faire preuve d'audace. Une audace qu'il convient de mettre en partage et qui devra être compatible avec les exigences et les attentes des autres chanteurs composant le *coro*. C'est ainsi que, selon les circonstances et selon l'énergie combinée de ses membres, un chœur offre toujours à entendre une version unique qui marquera la mémoire de ceux qui l'ont produite et de ceux qui, attentifs, auront su l'entendre.

À Castelsardo, ailleurs en Sardaigne, mais aussi en Albanie du Sud et dans de nombreuses aires balkaniques, chanter veut dire surtout «chanter ensemble». Or, l'instance polyphonique repose sur des rôles précis — ce en quoi elle se distingue de l'hétérophonie. Lorsqu'ils sont bien assumés, les rôles solistes impliquent une profonde transformation de la personne, laquelle intervient au contact physique, sonore, esthétique, et même éthique avec les autres membres du chœur des convives. Il s'agit

de trouver un diapason commun qui n'est pas fourni par le petit objet métallique à 10 euros que l'on trouve dans tous les magasins de musique. Le chant doit trouver un registre qui, lui-même, est dépendant d'un grand nombre de facteurs. Il crée et anime un certain partage du temps ; s'il se construit dans un espace performatif, en définitive, son charme réside dans le fait que le résultat n'est jamais acquis d'avance.

Il y a là une alchimie au fond assez secrète, dont seule une pratique régulière assure l'efficacité et le contrôle. Le jugement esthétique est là pour certifier la qualité des actions conduites sur ce qui est produit en terme de vocalité. De sorte qu'il n'est nullement erroné d'affirmer qu'une exécution musicale est « belle » — et une musique « grande » — à proportion des interactions qu'elle crée.

Et, à Castelsardo encore, ce chant donne lieu à des gloses — à de nombreuses gloses utilisant subtilement les contours prosodiques de la langue dans des discours volubiles, passionnels et parfois exubérants (parties II-5 [1998] et II-6 [2004]). Ces mots ont d'abord une valeur intonationnelle et, dès lors, ne peuvent être pris au pied de la lettre. C'est surtout par la façon dont ils sont prosodiés (en d'autres termes accentués et modulés en parlant) qu'ils acquièrent leur véritable sens — *via* leur « musicalisation », en quelque sorte. Or, ce sens est bien souvent en opposition avec la signification lexicale ordinaire. C'est ainsi que, sur place, les appréciations esthétiques proprement dites se voient qualifiées à partir de très peu de mots (essentiellement le mot « *bello* »), mais l'adjectif se module de façon infinie et c'est bien à travers le déchiffrement de ces intonations que s'opère la communication³¹.

Une telle approche invite à considérer que l'intonation en linguistique n'est pas un simple dispositif suprasegmental secondaire. Elle touche à la nature même du sens, à la façon de la musique, du moins lorsque celle-ci n'est pas cantonnée dans une approche phonologico-sémantique dans laquelle l'enfermaient volontiers mes premières études (partie I) ainsi que nombre de celles de mes collègues. Ce que nous dit cette deuxième partie, c'est que la musique des mots tout autant que les mots musiqués sont susceptibles de nous parler avec une étonnante précision.

31. Ces appréciations esthétiques généralement lapidaires n'excluent pas de nombreuses gloses qui visent moins la forme acoustique que les acteurs qui l'ont produite. En d'autres termes, le commentaire passe très rapidement de l'esthétique proprement dite aux conduites humaines, sociales et relationnelles qui ont abouti au résultat produit. Cela revient à dire

que les gens de Castelsardo (chanteurs et non chanteurs) ont une réelle et profonde sensibilité ethnomusicale dont j'ai d'ailleurs largement tiré profit dans la mesure où j'étais à leur écoute. Pour eux, comme pour moi, une prestation musicale qualifie son auteur (ou ses auteurs). Selon un codage musical, elle raconte qui il est.

Un accord difficile

Ce sens partagé de la musique, je m'y étais déjà intéressé dans des travaux précédents portant sur les Berbères du Maroc (1978, 1981, 1994, non présents dans cet ouvrage). Dans ces travaux, j'avais surtout consigné les réglementations socio-musicales plus que les stratégies parfois obliques qui consistent à savoir en jouer « astucieusement » (Stoichiță 2008). Dans la partie II du présent volume, la problématique se déplace du côté des acteurs-chanteurs afin de comprendre comment s'élaborent des codes de conduite destinés au fond à être intelligemment contournés.

Dans cet « être-ensemble », il y a bien en effet le verbe « être », lequel ne peut se penser indépendamment d'un vécu et d'un champ d'action qui s'offre au décryptage. Quant à l'adverbe « ensemble », il est très exactement au cœur du problème. Mon hypothèse est que cet « ensemble », la musique le qualifie avec une finesse qu'aucune autre pratique sociale ne peut égaler.

La production musicale chantée de Castelsardo, riche et encore bien vivante aujourd'hui, s'offre en permanence au jugement de chacun à l'intérieur du cycle des fêtes — et en premier lieu de la Semaine sainte (partie II-1 à 4 [1990-1998]) — qui lui confère une dynamique particulière. Or, dans « ce village de chanteurs », comme j'aime à le dire, il existe une figuration idéale, qui dépasse les appréciations personnelles, et prend la forme d'une réalité acoustique précise. C'est la désormais fameuse (et prodigieuse) *quintina* — ou « cinquième voix » —, résultante acoustique qui a donné lieu à plusieurs interprétations — partie II-4 [1993]³². Celle-ci n'émerge du chœur que si le chant est juste, dans tous les sens du terme : elle n'est produite que lorsque les cycles de consonance harmonique sont en syntonie parfaite. Mais cela ne suffit pas : il faut que l'ajustement timbrique et la couleur des voyelles permettent son émergence. Cet effet recherché, qui est fondamental dans l'esthétique du chant, oblige les membres d'un *coro* à une écoute « verticale ». Il faut savoir être réactif aux autres sur l'instant, en modifiant la couleur de sa propre voyelle jusqu'à obtenir avec eux le spectre fusionnel désiré. En d'autres termes, ce que la *quintina* nous apprend, c'est que la perfection musicale (idéale et idéale) a pour condition d'existence une qualité d'écoute — à la fois de soi-même et de l'autre — qui semble ne survenir que par une forme de grâce, rare, discontinue, précieuse... et toujours recherchée³³.

32. Cf. aussi II-2, n. 6.

33. Relevant donc d'une « ethnomusicologie du sensible », cette attention portée aux intentions des chanteurs, à leur construction acoustique relayant des intentions partagées, s'est nourrie d'une fréquentation très assidue de

Castelsardo, qui a duré près de trente ans (et dure encore). Cette problématique a été contemporanément exportée et appliquée, moyennant quelques aménagements, aux pratiques polyphoniques albanaises (parties II-8 et 9).

III. *La musique en effet*

Au début de cette postface, j'ai parlé de l'ethnomusicologue-droguiste. Or, pour traiter de la musique et de ses effets, c'est l'acrobate-gymnaste que je voudrais évoquer. Car il faut faire le grand écart pour passer, à Castelsardo, de l'analyse du fonctionnement des cordes vocales, aux résonances de la bouche et des zones frontales en suivant le parcours des voix plus ou moins bien coordonnées de quatre chanteurs se répercutant sur les murs de la ville ou de l'église Santa Maria delle Grazie. Puis voir ces mêmes voix entrer dans les oreilles des personnes familières (amies ou non), provoquer des réactions qui, elles-mêmes doivent s'accommoder de relations affectives et sociales plus ou moins constantes. Bref, faire entrer dans le champ d'observation l'intimité de la bouche tout autant que les murs épais de la ville aux fenêtres tenues ouvertes pour la présence sonore des chœurs.

Large dans ces ambitions, cette partie III pourrait avoir comme titre alternatif la jolie formule de Gilbert Rouget (1996, prologue) : «La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique.» Il faut entendre par là qu'elle ne peut se réduire à ses seules propriétés sonores. Fondamentalement attractive, et même irrésistible dans certains cas, elle doit s'évaluer à ses effets autant qu'à ses intentions. Ce que nous ont déjà dit les analyses précédentes — partie II —, c'est qu'elle ne peut être vue comme un système sémiotique clos sur lui-même. Elle embrasse de nombreux champs sémantiques et, durant la performance, intègre des représentations complexes.

Des affects partagés

Pour comprendre en quoi ces représentations sont musicales ou «extra-musicales» (les guillemets sont de rigueur), il nous faut revenir un moment sur la définition de la musique ou, pour adopter un vocabulaire contemporain, sur son ontologie. La musique est musique dans un espace sonore qu'elle se crée en propre, avec ses codes, ses techniques et ses systèmes, mais aucun des codes, des techniques et des recettes qu'elle utilise ne lui est totalement exclusif. En outre et comme le rappelle Roger Scruton (1999), elle n'est musique qu'à condition d'être pensée (produite ou perçue) comme telle. À défaut, elle n'est (ou ne serait) qu'un simple signal, un bruit ou un aléa sonore. La pensée musicale, impliquant notamment plusieurs types de mémoires et mobilisant tout autant des techniques exigeantes, est tout sauf unitaire.

Le terrain comme ensemble de pratiques musicales partagées (incluant bien sûr l'ethnomusicologue lui-même) ne nous dit pas autre chose. Le chant polyphonique de Castelsardo, dès lors qu'il relève d'une expérience directe, rend évident le fait que la conscience musiquante doit passer sans transition et continuellement du ravissement esthétique, face au prodige de la *quintina*, à une attention précise et artisanale du chanter ensemble. L'attention du chanteur alterne entre le plaisir immanent du chant et la préoccupation d'être réactif, en musiquant son souffle sous une forme adéquate. Du nez dans les étoiles au nez dans le guidon, pourrait-on dire familièrement.

Certes, le jugement esthétique d'excellence et le sentiment de perfection qui émane d'une œuvre réussie — cela vaut pour le chant polyphonique comme pour le reste — touchent à une transcendance que les mots identifient plutôt mal. Mais l'accès à cette transcendance passe par un ensemble de qualifications relevant de sensations communes qui sont, elles, tout à fait identifiables. C'est ainsi que le *bello*, dont je parlais plus haut, ne mérite sa qualification qu'à travers des perceptions sensibles fondamentales, qui ne doivent rien à la musique en tant que telle. En clair, pour être *bello* un chant doit être ni trop haut, ni trop bas, ni trop lent, ni trop rapide, ni trop lourd, ni trop léger, ni trop dur, ni trop mou, etc., c'est-à-dire qu'il doit s'inscrire dans un champ d'expérience nullement spécifique.

En résumé, le terrain nous aura appris — à moi comme à d'autres de mes collègues — qu'il n'existe pas de musique «pure» renvoyant exclusivement à elle-même. Cette conception a pour fondement historique le credo d'une certaine école esthétique (dont celle de Scruton, précisément) — et relève surtout de l'illusion. Pour cette raison même, musiquer (et tout autant «être musiqué», pour reprendre le vocabulaire de Gilbert Rouget) ne peut être considéré comme une activité physique et psychologique exclusive. Celui qui s'y consacre s'embarque dans un ensemble d'expériences n'excluant aucune ressource cognitive. La conscience qui s'engage dans l'écoute et la pratique musicale accueille tous les champs de l'expérience humaine, sans restriction. C'est bien en cela que réside sa richesse.

Offrande musicale: fleurs et musique

À Castelsardo, la Semaine sainte connaît ses moments de grande intensité émotionnelle. À l'écoute des chanteurs surtout, qui constituent le centre de mon intérêt (et celui de toute l'assistance), mais aussi, et de façon tout aussi systématique, lors de la distribution des fleurs qui ont touché le corps du Christ le Vendredi saint — partie III-4 [2000]. Cette distribution destinée à toute la communauté donne lieu à une émotion

collective impressionnante par sa densité. Les fleurs, qui ont été cultivées durant toute l'année, puis cueillies pour le rituel et combinées dans une harmonie adéquate, comme les chants eux-mêmes, sont distribuées sous la forme d'une grâce botanique équivalente, sinon similaire, à la grâce musicale que distribuent les chanteurs en procession.

Face à ces facteurs dissemblables et associés, il est naturellement tentant pour un musicologue de repenser à la sémantique musicale, notamment dans ses rapports à différentes zones du sensible, et à celle de la langue. Non pour rappeler leurs propriétés structurelles respectives — cela a été largement fait, et même magistralement³⁴ —, mais pour ré-envisager la solidité de frontières respectives lorsque se réalisent des chassés-croisés qui font que la musique devient langue ou que la langue devient musique — partie III-7 [2010].

Je démontre que des frottements conceptuels se produisent sous la pression des affects. Pour la langue comme pour la musique, ces derniers agissent comme des altérateurs de structure: ils affectent l'une et l'autre de la même façon. On peut alors parler d'une «force affectante» qui touche à la fois les hommes et leurs systèmes de communication (langue et musique confondues)³⁵.

Les affects affectent donc non seulement ceux qui les éprouvent, mais aussi les configurations sonores dans lesquelles ils s'incarnent. Il doit y avoir là quelque mimétisme caché. Que ce soit à Castelsardo au nord de la Sardaigne ou en Albanie méridionale — et tout autant chez Beethoven, faut-il le préciser³⁶ —, la dynamique expressive affecte³⁷ la forme. Cela vaut pour la musique comme pour la langue: l'expression n'a de cesse de s'attaquer aux codes grammaticaux et au modèle qui en fondent l'existence.

Évoquer les affects invite à entrer dans le débat dense et complexe de l'émotion musicale, sur un thème que j'ai pour ma part rencontré très tôt dans mon parcours professionnel³⁸. Mais il convient aussi de se méfier des mots, car dans l'expression «émotion musicale», l'adjectif qualifie l'émotion mais ne la circonscrit pas, puisque celle-ci est présente dans

34. Cf. notamment Steven FELD (1994) et plus récemment Aniruddh PATEL (2008).

35. Ainsi — et pour s'en tenir à un exemple simple —, la langueur a sa forme prosodique (parler de façon langoureuse) et musicale: elle est présente dans nombre de valse lentes néo-romantiques, *a tempo* souple, *rubato*.

36. Ces considérations ont été développées dans LORTAT-JACOB (2010).

37. Pour la langue: altération des structures logiques au profit d'une «logique affective»

qui n'a de logique que le nom — cf. partie III-7 [2010]. Pour la musique, affaïssement des structures scalaires, exagérations agogiques, voix cassées, etc. (à titre d'exemple: cf. *Plan-séquence d'une mort criée*, film de Filippo BONINI BARALDI inséré dans son livre de 2013).

38. Cf. mon article ancien (1977), évoquant déjà cette question: «Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique». Le débat a solidement rebondi depuis. Citons comme référence majeure JUSLIN et SLOBODA (2001).

de nombreuses expériences cognitives non musicales. Dans ce débat, le chant polyphonique occupe une place particulière puisqu'il oblige à une écoute quasi ascétique à la fois de soi-même et de l'autre. Il engage directement le corps à la fois individuel et collectif et sollicite donc l'empathie de façon bien particulière — une empathie qui, au-delà des corps et des voix qui la portent, n'aspire qu'à une chose: émouvoir et mettre en partage cette émotion. La musique est bonne à cela.

La musique de l'autre-fois

Les effets de la musique, on peut bien entendu les chercher dans la structure immanente de la musique — c'est ce que font la plupart des musicologues. Mais si ces effets sont si puissants, c'est surtout à cause des tensions internes qu'elle mobilise ou éveille.

Or, dans une performance, qui exalte toujours un certain présent, le passé ne manque jamais de s'engouffrer: c'est celui d'une «autre-fois» où sont convoqués d'autres attentes, mais aussi d'autres temps, c'est-à-dire d'autres parties de soi-même, qui préfigurent ou orientent les conduites cognitives de façon décisive.

C'est ce que j'ai tenté de formuler dans mon article consacré à la *Georgia on My Mind* de Ray Charles — partie III-9 [2006] — en cernant l'étrange pouvoir émotionnel du «tube» de Ray. Je l'aborde dans son interprétation bouleversante et à travers le spectre de souvenirs convoquant des «êtres chers» et renvoyant à un passé douloureux. Penchés sur le berceau de notre enfance, ces «êtres chers» sont toujours là pour enclencher ou orienter l'action et la pensée musicales.

Pour la figurer, ou les refigurer, la musique est précise³⁹, dès lors qu'elle est le fragment d'une expérience unique, qui, à ce titre, ne peut être substitué par rien d'autre que par lui-même. Ce fragment fait alors partie de notre mémoire, c'est-à-dire du caractère unique et indélébile de notre vécu (partie III-8 [2013]).

C'est bien de cette façon que la madeleine de Proust tire son efficacité: si elle a la capacité de faire ressurgir les souvenirs et d'enclencher des formes mnésiques, c'est bien que lors de sa deuxième ingurgitation, sa texture, sa forme, son petit goût d'orange et de pistache sont exactement ceux de la première expérience. Bien évidemment, aucune autre pâtisserie — un mille-feuille, par exemple —, n'aurait pu faire l'affaire.

39. Proust souligne ce caractère précis dans un de ses fameux textes sur la petite phrase de la sonate de Vinteuil «s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores [...] D'un

rythme lent, elle dirigeait [Swann] ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis».

Ancrée dans l'imaginaire

Cependant, entre des formes musicales voisines, dérivées (ou tout simplement renouvelées par le jeu normal de la performance), il y a un fossé que comble la conscience imageante. Celle-ci est sans cesse sollicitée pour tisser des liens entre des références plus ou moins réelles et plus ou moins reconstituées. La musique mobilise notre capacité à déceler de la structure (à partir de noumènes, aurait dit Kant) et sollicite notre aptitude à en créer de façon continue «*in the course of performance*», pour reprendre le titre du livre de Bruno Nettl et Melinda Russel (1998).

Mais pour y parvenir, elle implique l'imaginaire. Et sur ce point, on peut suivre les psychologues cognitivistes qui voient en cette dernière un puissant stimulateur de connexions neuronales *ante-langagières*, mobilisant la quasi-totalité du cerveau. Ces connexions, la musique les sollicite continuellement et, me permettrais-je de dire de façon un peu ingénue, elle est là «pour les maintenir en bonne santé».

Pratiquer la musique, s'y confronter, l'écouter, la comparer à d'autres, bouger avec elle, en évoquer le souvenir sont autant d'exercices du corps et de l'esprit. Paradoxalement, on mesure l'universalité de la musique et sa portée cognitive et affective à ces aspects-là, davantage qu'à la variété des formes et conventions esthétiques à laquelle elle donne lieu. Ce champ d'observation va bien au-delà des projets particularistes et culturalistes, qui furent ceux de l'ethnomusicologie de mes débuts et qui — selon les conceptions d'alors — se donnaient pour ambition d'être principalement une instance de connaissance, voire de défense, d'esthétiques locales.

C'est bien dans cet esprit que s'est inscrit le projet dont je viens de rappeler les principales étapes. Il a nécessité la fréquentation assidue de «petits pays» pour observer en détail leurs productions esthétiques, sachant que, si ces détails ne sont pas respectés, ces musiques ne peuvent pas jouer efficacement le rôle qui est le leur⁴⁰. Je n'ai donc rien à regretter de ce point de vue. Et c'est pour cela aussi que je n'hésite pas à les considérer comme des «grandes musiques». Car une grande musique est d'abord celle qui donne lieu à un gros travail d'élaboration, d'évaluation, mais aussi de résistance: elle tire sa force de la densité des interactions qu'elle met en œuvre autant que de l'énergie qu'elle emploie à vivre et à se survivre.

40. Tout en gardant des forces d'innovation et des mécanismes intimes de changement. Pour comprendre ce mécanisme, on peut métaphoriquement se référer à l'art rupestre australien

(site de Nawarla Gabarnmang), dont les paléontologues nous disent qu'il remonte à 30 000 ans. Les aborigènes n'ont pas arrêté de peindre leurs abris rocheux, produisant des variations sur de

Une science de l'intime

En deçà et au-delà de l'imaginaire qu'elle sollicite, la musique par ses propres effets s'offre, comme toute chose, à l'analyse scientifique. Cependant, la traiter de la sorte n'est pas chose facile — cf. partie III-6 [2009]. Certes, il faut convenir que TOUT, absolument TOUT est objectivable, dans la nature comme dans la culture. TOUT est donc passible d'être un objet de science. À ceci près que la musicologie perd assez vite de son âme et de son temps à prétendre trop de ce point de vue.

La première raison est qu'une objectivation approximative reposant sur des critères externes et non vécus, procédant par des oppositions abruptes, plus que par une compréhension intime des choses, aboutit à des résultats formellement valides, mais peu significatifs dans le cadre d'une anthropologie musicale.

Le structuralisme, y compris dans ses acquis majeurs, n'échappe pas à ce type de critique. Procédant par catégories sensibles ou cognitives contrastées, il évacue d'emblée ce qui, *for some reasons*, ne peut y entrer que grâce à un réductionnisme brutal. C'est ainsi qu'il m'a été facile de signaler comment un esprit aussi éclairé que celui de Claude Lévi-Strauss était passé totalement à côté des pratiques et esthétiques musicales des gens chez qui il se rendit en visite au Brésil — partie III-5 [2009]. La musique était bien là chez les lointains Bororo, un certain soir de 1936, mais seulement comme source d'ennui pour notre grand homme. Il n'y décela aucune aspérité particulière qui aurait pu la rendre attachante et *a fortiori* signifiante.

La seconde raison est que toute musique repose sur des savoirs sociaux et musicaux — conscients ou inconscients, verbalisés ou silencieux — dont l'ethnomusicologie a pour mission de rendre compte. En conséquence, celle-ci ne doit pas hésiter à s'aventurer «dans la tête des gens». Malgré les problèmes méthodologiques que pose une telle approche, un espace d'intersubjectivité entre le chercheur et ceux qu'il étudie reste un indispensable réquisit pour une ethnomusicologie de qualité. Réquisit auquel, il faut bien le dire, peu d'études de notre domaine répondent.

Cependant, et alors même que cet espace est nécessaire et qu'il inclut l'imaginaire dont je parlais plus haut, il ne peut se passer d'une métalangue

l'existant tout en le recouvrant — c'est-à-dire en dissimulant la variante précédente. De sorte que chaque réalisation s'appuie sur la mémoire de la précédente et que, en situation d'«arrêt sur

image», une œuvre n'est qu'une «dernière recodification», pour reprendre l'expression d'Éric Fottorino dans son livre *Dix-sept ans* (Paris, Gallimard, 2018).

«ré-objectivante» qui soit capable de donner à l'expérience partagée son titre d'objet de science⁴¹.

Il ne s'agit cependant pas de transfert d'un savoir exotique à un savoir scientifique (et encore moins d'un passage de l'émique à l'étiq), mais de confronter des plans de subjectivités compatibles : ainsi, et pour s'en tenir à un couple d'exemples simple, il est possible de prendre comme objet d'étude le plan de subjectivité de plusieurs grands chefs d'orchestre des phalanges européennes, fins connaisseurs du répertoire symphonique, et de comparer leur position, en considérant que, par leur technique et leur métier, ils parlent la même langue. Cette même opération peut se faire également entre les membres de l'importante communauté des bergers de Sardaigne, qui a sa propre oreille, lui permettant de distinguer à distance l'origine, le lieu et le nombre de brebis d'un troupeau ensonnaillé, mais aussi de détecter de très délicates frictions d'harmoniques entre les différentes voix d'un *tenore*, cf. partie II-4 [1993].

Chacune de ces communautés, peut-on dire, entend les choses de la même façon. En revanche, le dialogue hypothétique entre un Herbert von Karajan et un Petreddu Nanu du village de Lodè dans les Baronie de Sardaigne peinerait à s'accorder. Le rapport qu'ils ont au son, impliquant le corps, l'esprit, le sens de l'invention, le contrôle de l'expression et tant d'autres choses, aurait rendu leur entente plus qu'improbable. Il ne s'agit pas ici d'émettre de simples précautions culturalistes, mais de considérer que du fait de leur propre imaginaire techniquement entraîné et totalement dissemblable le chef autrichien rompu aux sonorités rondes de l'orchestre de Berlin et l'expert en brebis du Monte Albo auraient eu toutes les difficultés à s'entendre (dans tous les sens du mot).

On peut en outre penser que l'imaginaire — et l'imaginaire musical tout particulièrement — occupe un espace qui reste fondamentalement rétif à l'analyse scientifique. Sans trop se soucier de la logique, il convoque en effet plusieurs plans d'expérience et mobilise de multiples mémoires dans lesquelles, *in fine*, rien n'est inscrit d'avance et peu est prévisible. Et cet imaginaire, que la musique sollicite si librement, nous oriente et nous manipule (sans qu'on sache exactement comment il s'y prend!), nous fait visiter des lieux à la fois familiers et étrangers, connus et inconnus... aux confins de nous-mêmes, en somme.

Pour conclure, on ne peut que s'étonner de la capacité des hommes à donner de l'importance aux choses. Du moins, à certaines d'entre elles,

41. Ne peut être objet de science que ce qui est discutabile. *A contrario*, le non-discutabile (différent de l'indiscutabile) ne peut l'être. C'est le

cas notamment de la croyance, non discutabile en soi. Je simplifie ici les propositions que j'ai faites dans mon article partie III-5 [2009].

précisera l'ethnologue, parmi lesquelles très évidemment la musique qui, en offrant un terrain d'expérience singulièrement indéterminé, ouvre de larges espaces d'investigation. Elle exige en effet un accord, sans cependant nous informer sur la nature exacte de cet accord. Les effets sont là — et d'une certaine façon, ce sont eux qui comptent —, mais ils sont assujettis à une expertise esthétique sans cesse renouvelée, moins étanche qu'on ne croit, en constante évolution, et rendant l'expérience musicale à la fois puissante, fragile et finalement très intime.

C'est donc là que se situent les limites de l'universalité de la musique. De ce fait, les sciences de la musique sont et seront toujours partielles... en attendant que la grand-messe de l'hybridation partagée et de la globalisation généralisée invite à suivre d'autres chemins.

Mais il semble qu'on n'en soit pas encore tout à fait là.

Paris, rue du Moulin-Vert, novembre 2019.