

ANTHROPEN

Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain

ETHNOMUSICOLOGIE

Desroches, Monique
Université de Montréal, Canada

Date de publication : 2021-09-28

DOI: <https://doi.org/10.47854/anthropen.v1i1.51289>

[Voir d'autres entrées dans le dictionnaire](#)

L'ethnomusicologie, une discipline en mouvement, cherche à comprendre les musiques dans leur relation dynamique avec le contexte social. Elle tente de saisir le sens des pratiques musicales en examinant les modalités de production sonore et les conduites d'écoute dans leurs contextes de réalisation. Son étude porte avant tout sur les musiques de tradition orale même si, de nos jours, l'ethnomusicologie s'est ouverte à d'autres types de musiques, diversifiant ainsi ses approches et ses méthodes d'analyse. L'ethnomusicologie est une discipline relativement jeune. On découvre le terme pour la première fois dans un ouvrage du musicologue Jaap Kunst, publié en 1950. L'auteur souhaitait alors marquer une distinction entre la musicologie comparée et l'ethnomusicologie. L'un des objectifs de la musicologie comparée, discipline issue de l'École de Berlin à la fin du XIX^e siècle, visait la mise en comparaison de traits musicaux afin notamment de découvrir des universaux musicaux. Les analyses étaient alors menées en laboratoire, à partir des enregistrements de musiques recueillis lors des grandes expéditions financées par des musées nationaux européens. Fait important à noter, ces analyses étaient conduites par des musicologues qui n'avaient pas participé aux expéditions, tandis que la démarche de l'ethnomusicologie est tout autre : le chercheur procède lui-même à la collecte des données sur le terrain, à la constitution de son corpus de recherche, avant de réaliser les transcriptions musicales et les analyses. L'ethnomusicologie est, dans cette optique, une discipline de terrain, à l'instar de l'anthropologie, mais une discipline centrée sur la pratique musicale. Peu d'ouvrages ont été consacrés à une histoire générale de la discipline. On citera ici un article de Boilès et Nattiez (1977), « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie », ainsi que trois ouvrages : celui de Nettl (1983), *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*, celui d'Arom et

ISSN : 2561-5807, Anthropen, Université Laval, 2021. Ceci est un texte en libre accès diffusé sous la licence CC-BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Citer cette entrée : Desroches, Monique (2021-09-28), Ethnomusicologie. Anthropen.
<https://doi.org/10.47854/anthropen.v1i1.51289>

Alvarès-Péreyre (2007), *Précis d'ethnomusicologie*, et le livre de Rice (2014), *Ethnomusicology: a very short introduction*. Outre l'École de Berlin mentionnée plus haut, les courants ouverts par les folkloristes de l'Europe de l'Est au début du XX^e siècle (Bartok, Kodaly, Braïloiu), et de l'Amérique du Nord (Frances Densmore et Marius Barbeau) peuvent être considérés comme les précurseurs de la discipline. L'urgence du collectionnement, face à la crainte de voir disparaître des folklores nationaux dans une modernité galopante, caractérise ces courants folkloristes. De part et d'autre de l'Atlantique, les musiques nationales paysannes et les musiques amérindiennes sont rassemblées en vue de constituer des archives, des témoins d'époque. Les instruments de musique furent, quant à eux, classés selon la grille proposée par Sachs et Hornbostel en 1914, soit une classification universelle basée sur le mode de mise en vibration. On décrit ainsi les membranophones, les cordophones, les aérophones et les idiophones, classification qui est encore en vigueur de nos jours. Toujours dans cet esprit de grandes collectes, et pour ne nommer que lui, l'Américain Alan Lomax procédera plus tard à une série d'enregistrements de musiques vocales à travers le monde. Il proposera une méthode d'analyse vocale, la cantométrie (*Cantometrics*, 1976), qui met en relation des éléments musicaux avec des modes d'organisation sociale.

La rigueur des méthodes de collecte et d'archivage adoptées par ces chercheurs a certes contribué à l'édification d'une méthodologie, mais on n'y trouvait pas encore, hormis chez Lomax, de réelles propositions épistémologiques et théoriques. Il faudra attendre les années 1960 pour voir poindre des propositions de cadres théoriques. Conscients de la spécificité des cultures musicales et de la non-adéquation des méthodes classiques d'analyse utilisées en musicologie, plusieurs ethnomusicologues proposeront des méthodes de captation et de transcription des musiques ainsi que des modèles d'analyse. La singularité des musiques sur le terrain, conjuguée à la formation académique des chercheurs, aiguilleront ceux-ci dans leurs propositions. Ainsi, Alan Merriam, musicien et anthropologue, tentera-t-il, à partir de son terrain chez les Amérindiens Flatheads, de saisir la stylistique, la signification et les fonctions des musiques dans leur contexte de réalisation. Dans son livre *The Anthropology of Music* (1964), Merriam propose une analyse de la musique *in culture* à partir de trois niveaux d'observation : le son (*sound*), le concept (discours sur la musique), et le comportement (*behaviour*). Ces trois niveaux sont d'abord vus isolément avant d'être examinés de façon dynamique. L'approche de Merriam a été, depuis, utilisée sur plusieurs terrains. À ce jour, son modèle demeure une référence. Un chercheur français, Simha Arom, viendra à son tour marquer le champ d'analyse disciplinaire. Corniste de formation première et chercheur au Département d'ethnomusicologie-CNRS du Laboratoire de langues et civilisations à tradition orale (LACITO) de Paris, il se penche dans les années 1970 et 1980 sur la polyphonie et la polyrythmie, jusqu'alors inconnues, des Pygmées de la République centrale africaine. Son approche diffère de celle de Merriam tant dans sa pratique du terrain que dans ses méthodes d'analyse du matériau musical. La

ISSN : 2561-5807, Anthrophen, Université Laval, 2021. Ceci est un texte en libre accès diffusé sous la licence CC-BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Citer cette entrée : Desroches, Monique (2021-09-28), Ethnomusicologie. Anthrophen. <https://doi.org/10.47854/anthrophen.v1i1.51289>

prise en compte du matériau sonore et la mise en évidence d'une systématique musicale sont au cœur de sa démarche. Pour faciliter l'étape de transcription de ces musiques complexes, il propose la technique du *playback* (Arom 1982) qui consiste à enregistrer de façon isolée la prestation d'une seule voix, chacun des chanteurs pouvant entendre les autres parties du morceau à l'aide d'un casque d'écoute. Au chapitre de l'analyse, il met en avant une démarche par cercles concentriques où la musique occupe le centre et les fonctions sociales la périphérie : pour Arom, l'analyse du social vient corroborer les hypothèses déjà révélées par l'analyse musicale.

Ce sens de la démarche et surtout la place réservée au social dans l'analyse ethnomusicologique sont loin de faire consensus. Dans son livre *How musical is man* (1973), le musicien et sociologue irlandais John Blacking met de l'avant une approche inverse de celle d'Arom, où le volet social occupe le centre de la démarche, les données révélées à ce niveau étant par la suite corroborées par l'analyse des musiques. Les deux types d'approche ont fait école, si bien qu'en fonction du poids accordé à l'un ou l'autre des deux pôles, social et musical, les uns seront taxés de « musicologues de l'ethnique », et les autres « d'ethnologues de la musique ». Cette vision bipolaire marquera les recherches ethnomusicologiques pendant des décennies. Au Québec, les recherches et l'enseignement de l'ethnomusicologie émergent dans les années 1970 autour des musiques inuit, au sein d'un groupe de recherche en sémiologie musicale (GRSM) mis sur pied par Jean-Jacques Nattiez à l'Université de Montréal. Abordant la musique comme un signe et s'inspirant de la linguistique, sa discipline d'origine, Nattiez et les membres du GRSM s'attarderont à la mise en exergue des règles de réalisation des jeux de gorge inuit, les *katajjait*. Son ouvrage sur les *Fondements de la sémiologie de la musique* (1975) tentera de montrer la fécondité de la méthode sémiologique en musique. Nattiez y présente une proposition d'analyse en trois pôles, le poïétique ou pôle de la production, l'esthésique ou pôle de la réception, et le niveau neutre. Ce modèle d'analyse est appelé la tripartition de Molino-Nattiez, du nom de ses auteurs. Plusieurs ethnomusicologues ont eu recours à cette méthode, dont Berthiaume-Zavada (1994), Desroches (1996), ainsi que le musicologue des musiques populaires, Tagg (1987).

Toutefois la musique n'est pas que construite et produite. Elle est aussi perçue, entendue, appréciée, jugée. C'est alors tout le domaine de l'esthétique qui est interpellé. Du pôle intentionnel, on passe au pôle attentionnel, à la relation objet/sujet, aux conduites d'écoute, aux jugements de valeur (l'authenticité, notamment), à l'expérience esthétique. Leonard Meyer (1965) est l'un des précurseurs de ce courant. Dans ce recentrement sur les modalités de réception, les ethnomusicologues tentent de mettre de l'avant le rôle actif des conduites d'écoute dans la détermination et la définition des stylistiques musicales. Plus encore, ils visent la mise en exergue de la structure profonde de la culture musicale, celle qui explique le lien existant entre les manières de penser, de faire

et de percevoir la musique. Cette voie de recherche sera suivie par plusieurs ethnomusicologues au cours des années 1980 et suivantes. Parmi eux se trouvent Feld (1983), Seeger (1987), Qureshi (1987), During (1994), Desroches et Guertin (1997) et Lortat-Jacob (2004). Pour ces chercheurs, la pratique musicale se profile dans une performativité musicale. Elle est un vecteur privilégié de reconnaissance culturelle et d'appartenance sociale. Jouer et écouter une musique de manière particulière, c'est affirmer son identité, partager ouvertement son sentiment d'appartenance à une collectivité.

À partir des années 2000, l'analyse de la performance conduira les ethnomusicologues vers le repérage de syntaxes et de grammaires corporelles dans la pratique musicale. Cette réflexion sur le corps n'était toutefois pas nouvelle. En musique, elle avait été notamment évoquée par Schaeffner dès 1936 : refusant de voir l'origine de la musique instrumentale dans une sorte d'imitation de la voix chantée, Schaeffner place la danse et l'exploration du corps vibrant à l'origine de la musique instrumentale, d'où son célèbre concept « d'homme-sonailles ». En ethnomusicologie, les gestes, les regards entre musiciens, entre musiciens et danseurs, les mouvements et déplacements, sont dans cette optique analysés au même titre que le matériau sonore (voir Desroches, Stévançe et Lacasse 2014). La scène devient aussi, pour plusieurs ethnomusicologues, un lieu privilégié d'observation. Ils travailleront de pair avec les ethnochorégraphes et les ethnoscénologues.

Tout en conservant l'objectif de la mise en évidence d'une corporéité musicale, la spectacularisation des patrimoines, la mise en tourisme de traditions musicales et la relation authenticité, art et patrimoine deviennent de nouveaux sujets à explorer. On cherche entre autres à saisir l'arrimage entre signature singulière et respect des règles ancestrales des traditions musicales ; on questionne la part d'authenticité patrimoniale des prestations scéniques (Aubert 2001 ; Gervasi 2012 ; Desroches et Guertin 1997, 2005 ; Desroches, Pichette, Dauphin et Smith 2011). De telles problématiques se retrouvent également dans les demandes d'inscription d'un genre musical au Patrimoine mondial de l'UNESCO. Ces démarches viennent à leur tour interpeller l'ethnomusicologue au niveau des enjeux de la patrimonialisation. Quel genre musical choisir pour représenter un pays, un département, une île, une région, etc., et pourquoi ? Quelle incidence cette reconnaissance exercera-t-elle sur les acteurs culturels concernés ? Les demandes d'inscription unesquiennes entraînent dans ce sens des débats souvent passionnés entre artistes locaux et représentants du niveau politique, notamment autour d'une instrumentalisation des acteurs culturels par le politique (Roda 2011 ; Charles-Dominique 2013). L'ethnomusicologue est parfois amené à s'insérer dans ces démarches, soit à titre d'expert externe, soit comme collaborateur dans le processus de rédaction des demandes (Parent 2018). Le chercheur s'inscrit alors dans un nouveau type de dialogue avec le terrain, dans une ethnomusicologie appliquée ou impliquée considérée par plusieurs comme

une avenue prometteuse de recherche collaborative (*Cahiers d'ethnomusicologie*, n°29, 2016).

Le champ de l'ethnomusicologie est ainsi vaste et varié. Sa pratique s'est diversifiée en raison de l'ouverture de son objet d'étude et de ses champs d'intérêt comme de la multitude de ses méthodes d'analyse. Si les premières recherches étaient axées sur les musiques de tradition orale, le corpus s'est de nos jours élargi pour inclure, aux côtés des musiques paysannes et traditionnelles, les musiques pop, les traditions musicales écrites (musiques savantes non occidentales) et les musiques improvisées, comme le jazz et même le studio d'enregistrement vu et compris comme un élément actif dans le processus de création musicale (Barnat 2017). Le rapprochement des méthodes de travail entre la musicologie et l'ethnomusicologie, les frontières souvent ténues entre musiques populaires occidentales et non occidentales, amènent certains ethnomusicologues à questionner les fondements même de la discipline, jusqu'à revoir la nécessité de conserver le vocable ethnomusicologie au profit de celui d'une musicologie générale (Nattiez 1987). D'autres, au contraire, voient dans le vocable ethnomusicologie le reflet d'une discipline alliant de façon dynamique le social et le musical, une discipline axée sur un monde en constante mutation. Certaines sociétés savantes semblent, à ce niveau, avoir fait leur choix en conservant leur appellation : la Society for Ethnomusicology (SEM) aux États-Unis, la Société française d'ethnomusicologie (SFE) et les *Cahiers d'ethnomusicologie*, autrefois nommés *Cahiers de musique traditionnelle*, ainsi que le British Forum in Ethnomusicology. Bon nombre de chercheurs partagent aujourd'hui la nécessité d'une conjonction entre l'ethnomusicologie et l'anthropologie (Lortat-Jacob et Olsen 2004). Mais ce cheminement ne fait pas, là non plus, consensus. L'ethnomusicologie s'adonne ainsi à une réflexion critique sur sa pratique, comme l'illustre bien le n°30 des *Cahiers d'ethnomusicologie* (2017). La critique postcoloniale a engendré dans cet esprit des débats intéressants autour de la représentativité du discours ethnographique, de la dynamique entre savoirs scientifiques et savoirs indigènes et de la notion d'autorité dans le processus d'écriture du terrain (Clifford et Marcuse 1986). Qui parle au nom de qui ? Ces questionnements incitent les ethnomusicologues à instaurer un véritable dialogue (au sens de Geertz 1973) entre ces deux derniers niveaux de savoirs en vue de créer une base de compréhension mutuelle des univers de connaissance (Bahuchet 2008). Dans cet esprit, plusieurs chercheurs privilégient une ethnomusicologie de la rencontre, où les échanges se font dans un rapport dynamique et non hiérarchique des savoirs. Tout ce foisonnement traduit une discipline en ébullition, à tout le moins en pleine expansion.

Références

Arom, S. et F. Alvarez-Péreyre (2007), *Précis d'ethnomusicologie*. Paris, CNRS Éditions.

Arom, S. (1982), « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale ». *Revue de Musicologie*, numéro thématique *Les Fantaisies du voyageur* (André Schaeffner dir.), vol.68, n°112, p.198-212.
<https://doi.org/10.2307/928289>

Aubert, L. (2001), « La représentation de l'autre ou le paradoxe du spectacle : questions d'ethnoscénologie II ». *Internationale de l'imaginaire*, numéro thématique *Les spectacles des Autres*, n°15, p.43-66.
https://www.academia.edu/10718272/LES_SPECTACLES_DES_AUTRES_Questions_d_ethnoscénologie_II

Bahuchet, S. (2008), « Catégories et catégorisations. Où en est-on en ethnoscience ? » Paris, Colloque diffusé par le Canal U(TV) de la Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme.

Barnat, O. (2017), « Vers une ethnomusicologie du studio d'enregistrement. Stonetree Records et la paranda garifuna en Amérique centrale ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol.30, p.121-135.
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2678>

Berthiaume-Zavada, C. (1994), *Le chant ukrainien. Une voix qui défie les pouvoirs*, thèse de doctorat, Faculté de musique, Université de Montréal.

Blacking, J. (1973), *How musical is man?* Seattle, University of Washington Press.

Boilès, C.L. et J.-J. Nattiez (1977), « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie ». *Musique en Jeu*, n°28, Paris, Le Seuil, p.26-54.

Cahiers d'ethnomusicologie (2016), numéro thématique *Ethnomusicologie appliquée*, vol.29.

Cahiers d'ethnomusicologie (2017), numéro thématique *Perspectives*, vol.30.

Charles-Dominique, L. (2013), « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion ». *Ethnologies*, vol.35, n°1, p.75-101.
<https://www.erudit.org/fr/revues/ethno/2013-v35-n1-ethno01505/1026452ar/>

Clifford, J. et G. Marcus (1986), *Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press.

Desroches, M. (1996), *Tambours des dieux*. Montréal et Paris, L'Harmattan.

Desroches, M. et G. Guertin (1997), « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie », *Protée*, vol.25, n°2, p.77-83.
http://classiques.ugac.ca/contemporains/desroches_monique/regards_croises_esthetiques/regards_croises_esthetiques_texte.html

_____ (2005), « Musique, authenticité, valeur ». Dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome 3, *Musiques et cultures*, Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, p.743-755.

Desroches, M., M.-H. Pichette, C. Dauphin et G. Smith (2011), *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Desroches, M., S. Stévançe et S. Lacasse (2014), *Quand la musique prend corps*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

During, J. (1994), *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse, Verdier.

Feld, S. (1982), *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song*. Durham, Duke University Press.

Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures*. New-York, Basic Books.

Gervasi, F. (2012), *Ethnomusicologie et esthétique. De la réflexion épistémologique à la recherche de terrain. Étude comparative de la vocalité de tradition orale au sud de l'Italie*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

Kunst, J. (1950), *Musicologica: a Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*, tome 3, Amsterdam, Indisch Institut.

Lomax, A. (1976) [1968], *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley, University of California Press.

Lortat-Jacob, B. (2004), « Ce que chanter veut dire », *L'Homme*, n°171-172, p.83-101.
<https://doi.org/10.4000/lhomme.24862>

Lortat-Jacob, B. et M. Røvsing Olsen (2004), *Musique et anthropologie*. Paris, Éditions de l'EHESS.

Merriam, A.P. (1964), *The Anthropology of Music*. Evanston (IL), Northwestern University Press.

Meyer, L. (1965), *Emotions and Meaning in Music*. Chicago, University of Chicago Press.

Nattiez, J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie de la musique*. Paris, Christian Bourgois.

ISSN : 2561-5807, Anthrophen, Université Laval, 2021. Ceci est un texte en libre accès diffusé sous la licence CC-BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Citer cette entrée : Desroches, Monique (2021-09-28), Ethnomusicologie. Anthrophen.
<https://doi.org/10.47854/anthrophen.v1i1.51289>

_____ (1975), *Fondements de la sémiologie de la musique*. Paris, 10-18, n°1017.

Nettl, B. (2005) [1983], *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*, Champaign, University of Illinois Press.

Parent, M.- C. (2018), *Le moutya à l'épreuve de la modernité seychelloise. Pratiquer un genre musical emblématique dans les Seychelles (océan Indien)*, thèse de doctorat, Université de Montréal et Université de Nice Sophia-Antipolis.

Qureshi, R. (1987), « Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis ». *Ethnomusicology*, vol.31, n°1, p.56-86.

<https://doi.org/10.2307/852291>

Rice T. (2014), *Ethnomusicology: a very short introduction*. Oxford, Oxford University Press.

Roda, J. (2011), « Des Judéo-espagnols à la machine unesquienne. Enjeux et défis de la patrimonialisation musicale ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol.24, p.123-141.

<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1752>

Sachs, C. et E.V. Hornbostel (1914), « Systematik der Musiki ». *Ethnologie*, vol.46, p.553-590.

Schaeffner, A. (1980) [1936], *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris, Mouton.

Seeger, A. (1987), *Why Suyu Sing? A musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge, Cambridge University Press.

Tagg, P. (1987), « Musicology and the Semiotics of Popular Music ». *Semiotica*, vol.66, n°1-3, p.279-298.

<https://www.tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf>