Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

8 | 1995
Terrains

L'oreille de l'ethnologue

The ear of the ethnologist

Bernard Lortat-Jacob

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1204
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 1995
Pagination : 159-172
ISBN : 2-8257-0537-3
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Bernard Lortat-Jacob, « L'oreille de l'ethnologue », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1204

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

L'oreille de l'ethnologue

The ear of the ethnologist

Bernard Lortat-Jacob

Indiens chanteurs[1]

1er novembre

1 *Premiers jours à Qalinext où j'ai échoué (le mot n'est pas trop fort), après deux voyages successifs en camion. J'ai choisi de m'arrêter dans le plus gros village – le seul, à dire vrai, que la carte mentionne. J'appréhendais le premier contact ; il fut simple. Ebloui par la lumière de midi et perdu dans un espace trop vaste pour être embrassé du regard, je n'ai rien vu, rien observé, rien senti de précis.*

2 *A l'arrivée du camion, il y avait bien une centaine de personnes (sans doute tout le village), parmi lesquelles un certain Pedro, au large sourire, qui parlait assez bien l'espagnol. Il est venu vers moi, sans s'étonner de voir un Gringo débarquer dans la montagne. Il m'a conduit chez lui sans poser de questions et m'a présenté longuement sa nombreuse famille : sa femme, six ou sept enfants, une autre femme plus âgée, et deux hommes (frères ou beaux-frères, je ne sais plus). Fatigué par le voyage, j'ai éprouvé un certain plaisir à me sentir pris en charge. La nuit est tombée et je suis resté chez Pedro et les siens sans autres explications.*

3 *Premiers jours de terrain, et premières nuits sans sommeil. De ces nuits qui laissent croire que le jour ne se lèvera jamais, agitées d'idées noires, sous l'assaut des puces et des moustiques (jamais je ne pourrai acquérir la technique des Moutaléros qui, dans l'obscurité, les claquent contre leur front ou leur cuisse, sans même se réveiller). A Paris, je pensais naïvement que les nuits sur le terrain, au moins, m'appartiendraient. Mais ces nuits n'en sont pas, à cause de l'agitation qui règne dans la maison. Je dors sur une petite couverture, dans la pièce commune qui, durant la journée est partagée en deux : côté femmes (cuisine et réserve à grains), côté hommes (où l'on boit et parle). Mais la nuit, cette bi-partition disparaît complètement : nous sommes alignés, et comme rangés perpendiculairement au mur. Les enfants, atteints de bronchites chroniques, toussent sans arrêt ; chacun ronfle ou parle. En vérité, la nuit est aussi bruyante que le jour et je sens souvent plus de*

léthargie l'après-midi (même après les heures chaudes) que vers trois heures du matin, lorsque les hommes, les chiens et les poules se mettent de la partie.

4 *Mais le pire est que, toutes les demi-heures environ, et sans raison apparente, les hommes quittent leur couche et enjambent leurs femmes étendues à leur côté. Ils font grincer la porte et sortent ; puis, après un moment, ils viennent se recoucher bruyamment.*

5 *« C'est à cause des voleurs », m'a expliqué Pedro à voix basse, alors que le jour n'était pas encore levé.*

6 *Voleurs de quoi ? Il n'est pas une chose de la maison qui ne soit dans la maison voisine et les bêtes sont gardées par des chiens que la nuit rend littéralement sauvages. J'apprends, d'ailleurs, qu'il n'y a jamais eu de vols dans la maison de Pedro, pas plus qu'aux alentours.*

7 *On me parle de vols qui n'existent pas, qui n'ont jamais existé, et l'on passe son temps à craindre des êtres absents.*

8 *Curieusement, ce genre d'anomalie me met du baume au cœur… je cherche déjà ma place ; sans doute ma vocation s'affirmera-t-elle lorsque je saurai poser mon regard. Mais il m'apparaît déjà que mon travail ne se limitera pas à prendre en notes ce que les Moutaléros disent, ni en photos ce qu'ils font. J'aurai affaire à leurs mensonges ; je devrai décrypter les faits et les dires pour comprendre comment ils ne fonctionnent jamais vraiment de pair…*

9 *En l'occurrence, je dois avoir une idée trop restrictive de ce que les Moutaléros appellent vol. Sans doute craignent-ils d'autres visites, pour des biens moins matériels.*

10 *Ce doit être cela ; mais il me faudra sûrement un peu de temps pour en savoir plus…*

…7 Avril

11 *Depuis quelques jours, le paysage a changé. Vers l'Ouest, les montagnes s'ornent de brumes nouvelles qui proviennent d'une mer lointaine, inaccessible, quasi mythique. La pluie a fait son apparition alors que personne n'y semblait préparé.*

12 *Avec les fréquents orages, la rivière, grossie d'eau lourde et mauve, couvre le bruit familier de l'étable. La nuit, cette rumeur sourde et chaude pourrait m'angoisser : elle m'endort plutôt. La piste est devenue impraticable. Ce jeudi, le camion n'est pas monté. Il n'est pas sûr qu'il monte les prochaines semaines. L'épicerie est fermée, tout comme le restaurant de la Señora Tpiqi. Du coup, la Señora ne sort plus de chez elle et noie sa mélancolie dans l'alcool.*

13 *Me voici donc « coupé du monde », comme on dit banalement. Mais si cette expression avait un sens il y a quatre ou cinq mois, elle n'en a plus guère aujourd'hui.*

14 *Car le monde aussi a changé : je vis maintenant avec les gens dans une promiscuité assez naturelle, comme si je n'avais rien à leur cacher. Mais, paradoxalement, à mesure que je progresse dans la connaissance de leurs affaires, ils me parlent moins. Désormais, je suis censé savoir. Mais je me sens un peu engoncé dans ce nouvel état. Je découvre une pudeur de novice, semblable – j'imagine – à celle que devaient éprouver les infantes espagnoles lorsqu'à leur puberté, elles troquaient leur tenue d'ingénue contre le lourd brocart qui seyait à leur rang.*

15 *Le Nagra est en panne : il ne se satisfait plus des piles humides que je lui mets dans le ventre. Lorsque je l'utilise, le témoin d'alarme clignote en signalant que l'arrêt définitif est pour bientôt… je ne peux donc plus enregistrer de musique. J'y vois, bien sûr, un signe.*

16 *Le temps aussi s'est arrêté. Mon vieux réveil, qui auparavant fonctionnait la tête en bas, a désormais rendu ce qui lui restait d'âme. Je l'ai posé dehors sur la fenêtre. De façon prévisible, il a poursuivi sa destinée et entamé une deuxième carrière entre les mains des gosses : extraordinaires*

petites toupies, serpents métalliques, micro-arbalètes… je me demande comment l'horloger a pu faire entrer tant de pièces dans cette petite boîte ronde.

17 *Cet isolement brutal m'ouvre des espaces de liberté inattendus. Il m'affranchit en particulier de mes obligations épistolaires du jeudi. D'une certaine façon, c'est tant mieux, car je ressens moins qu'auparavant la nécessité de décrire, d'analyser, d'objectiver, de photographier, etc. De plus en plus, je pense (comme Tligmas) que « ce n'est pas là que les choses existent » et qu'en définitive, le sens ne se figure pas.*

18 *La musique n'est-elle pas l'incarnation la plus parfaite de ce sens ? Comme lui, elle n'existe que par la façon dont elle est vécue et partagée ; le discours – tout discours – n'y correspond qu'épisodiquement. Dans le meilleur des cas, ce discours n'est qu'une métaphore du réel – et bien souvent, une métaphore maladroite et inadaptée.*

19 *Je trouve refuge dans le silence des Hauts-plateaux. Le chant est là pour lui donner son exacte valeur : ici la nature semble à l'écoute des hommes et l'acoustique des pierres dispose à réverbérer le moindre chant. De la maison de Tligmas, j'embrasse du regard à peu près tout le village. Je vois des femmes chargées de fagots qui reviennent des champs, et d'autres qui se dirigent vers le moulin. Au loin, j'aperçois TerraMund et ses dernières fleurs où paissent en permanence une trentaine de brebis ; enfin, dès cinq heures du soir, j'entends les rumeurs du bistrot.*

20 *Ce goût nouveau pour la contemplation m'étonne. Sans doute ai-je « franchi un col », comme on dit ici : l'expression est utilisée surtout au figuré pour signifier que les perspectives ont basculé et que le regard porté sur les choses n'est plus le même.*

21 *Lorsqu'auparavant on parlait de moi, du Gringo venu de loin, une expression suffisait à caractériser qui j'étais, ou ce que je représentais : « otra clase », disait-on, lorsque je parlais de la France, de l'Europe, et, plus généralement, de tout ce qui ne touchait pas directement au monde d'ici.*

22 *« Autre classe » : ces mots jumelés parsèment la conversation sur un ton qui, sans marquer l'étonnement, procède d'un constat. Ils interviennent généralement au terme d'une réflexion silencieuse qui, par sa durée même, donne la mesure de nos différences ; sans transition – comme les jours et les nuits de Qalinext qui ne connaissent ni aube ni crépuscule – ces différences nous séparent radicalement. Je suis donc d'une autre classe, d'un autre monde. Mais, dans mes entretiens quotidiens avec les uns et les autres, je note que l'expression se fait plus rare qu'auparavant ; ce n'est pas que nos « classes » fusionnent, mais la nécessité de les affirmer devient moins pressante.*

23 *A mon arrivée, on m'appelait le Gringo, puis, après quelques semaines, on est passé à l'affectatif Gringito, avant de me désigner par Tatay (« mon père ») ou Waway (« mon fils »).*

24 *Ce dernier changement s'opèra fin février, au moment où je commençais à prendre moins de notes sur ce qui se passait et vivais plus naturellement les choses au premier degré.*

25 *Depuis cette époque, lorsque je vais à la chasse avec Pedro, c'est moins pour l'observer – bien qu'il m'amuse toujours autant – que pour l'aider à traquer le gibier. L'opération est simple : nous nous postons de part et d'autre d'une colline et nous synchronisons notre montée afin de nous trouver face à face au sommet. Les bêtes n'ont plus que le ciel pour refuge. Pedro, avec son escopette, qui date de la conquête espagnole, fait mouche à tous les coups. S'il rapporte plus de gibier qu'auparavant, c'est bien grâce à moi.*

26 *Mais j'ai aussi d'autres petites joies qui m'aident à vivre tous les jours : elles tiennent beaucoup à ma connaissance de la nature (surtout à la maîtrise de ses dangers : serpents, qaraqus, scorpions,*

frelons, merdones, etc) et à quelques habiletés techniques (entretien du moulin, réparation des métiers à tisser, modes de chargement de la mule, fabrication de galettes…).

27 *Enfin, je suis l'écrivain public de Qalinext, non pour les rubriques ethno-littéraires que, durant près de six mois, j'ai dû envoyer à une institution savante, mais parce que j'assure la correspondance de tout le village : appuyant les démarches de la veuve de Sampras (c'est pour la pension de son mari), ou rédigeant les lettres que la Señora Tpiqi adresse à quelques connaissances anciennes (d'une certaine façon j'en fais déjà partie)…*

28 *Et contraint d'interpréter les droits de l'ayyus, je me vois submergé par les histoires passionnelles de tous, jusqu'à n'en plus pouvoir.*

29 *Ce qui est nouveau n'est pas que j'accepte ces tâches avec un certain plaisir, mais que je n'intrigue plus. Dans les deux sens du mot : je ne suis plus sujet d'intrigue, ni prêt à en conduire. Et, – comment dire les choses plus simplement ? – je me sens aimé…*

Musique et divertissement à Irgoli, Sardaigne.

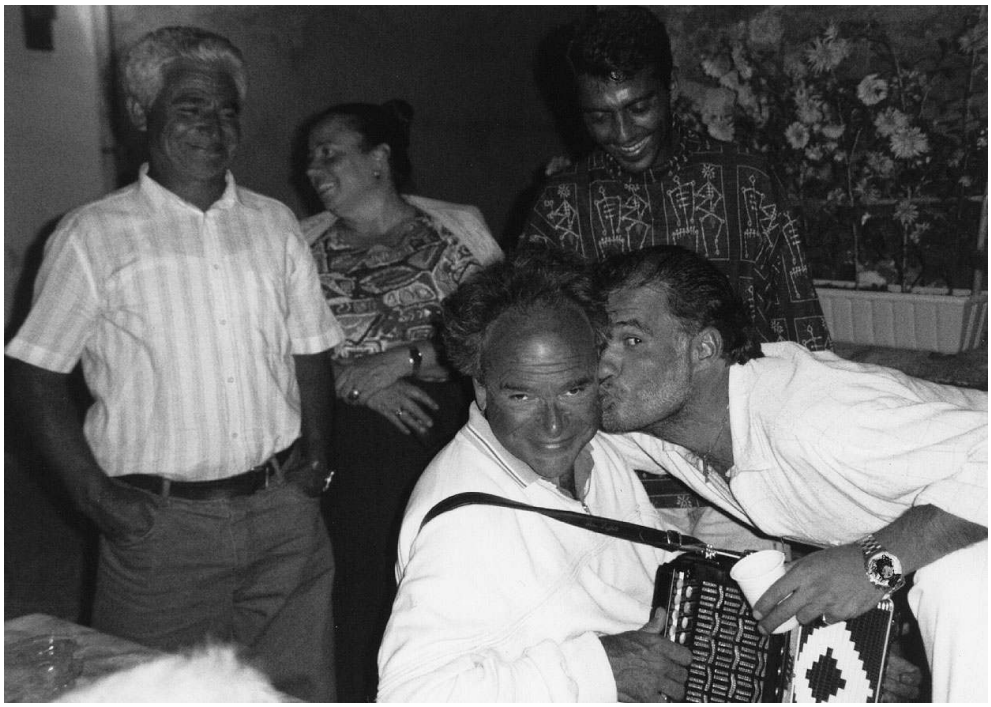


Photo : Maria Manca, 1995.

Un certain regard

30 1er novembre – 7 avril. Six mois séparent ces deux dates et ces deux séries de notes de terrain extraites d'un petit livre qu'on voudra bien m'excuser de citer avec tant de complaisance… six mois du travail d'un ethnologue « débarqué » sur une terre inconnue, mis à profit pour la préparation d'une thèse.

31 Les faits rapportés ont ici ont un rôle secondaire, puisqu'en l'occurrence, ils sont de fiction, mais ils rendent l'idée : l'ethnologue des premières pages ne ressemble en rien à celui des dernières. Entre ces deux étapes, le regard a changé : le sien autant que celui que les « Indiens-chanteurs » portent sur lui ; Le temps a effectué son travail.

32 Le mot « terrain » suggère pourtant tout le contraire. Il serait un espace immuable et un champ balisé. On y entrerait par un « bonjour », on en sortirait par un « au revoir », le temps d'y collecter le strict nécessaire pour permettre à la science de s'élaborer ; il aurait une forme stable et se composerait d'une matière inerte, toujours prête au défrichage, explorée grâce à des outils préalablement conçus. L'ethnologue ne connaît-il pas les gestes essentiels qui servent à leur usage ? N'a-t-il pas appris tout cela dans son Université, durant des séminaires ou auprès de collègues spécialistes de la région ? Stylo, carnet de notes, grille d'enquête et magnétophone – tout est prêt pour l'analyse. Chacun a en mémoire les très belles photographies de Constantin Brăiloiu enregistrant en Roumanie à l'aide d'un gros gramophone : les paysans attendent leur tour – comme chez le médecin – pour délivrer leur chanson, le temps d'un collectage…

33 Que l'ethnomusicologie se fonde sur le collectage ne fait aucun doute. Qu'elle ait pour cela quelques outils à sa disposition est également vrai. Mais le fond de l'affaire n'est pas vraiment là. Il touche à la nature de notre objet, impliquant le terrain, l'ethnologue lui-même, et les relations qui les unissent : changeantes et fragiles comme toute relation humaine. Car, l'aurait-on oublié ? au-delà de la Land-Rover en panne et du Nagra dont chacun maudit le poids (et bénit la fiabilité), le terrain, c'est d'abord et surtout Pedro, Kamel, Tligmas et les autres – bref des hommes et des femmes, souvent des amis.

34 La science, à dire vrai, se soucie peu de ce genre de choses : attentive à la découverte, elle s'intéresse surtout aux résultats : il n'est d'ethnologue qui ne rêve de trouver des choses nouvelles concernant ses semblables, des coutumes inédites, des comportements inusuels, des musiques étranges, comme si l'homme était toujours prodigue de nouvelles surprises. Après tout, l'inventaire des coutumes n'est pas clos et si l'on sait que les sols se labourent à l'aide d'outils, que les hommes se marient avec les femmes, et que la voix sert à chanter, on ne sait pas encore partout comment cela se passe. D'ailleurs, aussi exploité soit-il, un terrain offre toujours des espaces de virginité. Untel a entendu des chants, mais ne les a pas étudiés, untel s'est rendu sur place, mais n'a rien compris aux techniques agricoles. Quant au mariage, il n'est peut-être pas ce qu'on croyait.

35 Tantôt le terrain est neuf, tantôt il ne l'est que par le regard qu'on y pose ; de sorte qu'à sa façon, il reste encore inexploré. D'une certaine manière, plus il fut visité, plus les regards ont la liberté de s'y croiser – et ce, à l'infini –, comme les grandes œuvres du répertoire (Mozart, Beethoven ou Brahms) que chacun se plaît à interroger de nouveau et qui continuent de mobiliser des interprètes du fait de leur richesse même.

36 D'ailleurs, un « beau terrain » peut se passer de statuaires sublimes, de poètes inspirés et de polyphonies vocales à cinq ou sept parties. La qualité d'une recherche tient autant à la nature de l'objet qu'à l'efficacité des observations qu'on y porte. Il est une élégance ethnologique où la science s'élabore à partir de rien ou presque – un simple objet de prestige bien observé (une pipe africaine, par exemple), une certaine façon de se déplacer ou de s'asseoir et, bien entendu, un art de poser sa voix – et soudain c'est un large champ de signification qui se découvre. D'inconnue, la terre devient alors connue, c'est-à-dire chargée de sens.

37 Bref, l'ethnologie est surtout une affaire de regard. Ce regard a pour particularité de ne pas négliger le détail, et un beau travail ethnographique ne peut se passer d'une grande quantité de notes, de croquis, d'enregistrements. Elle se compose d'une matière riche au point de cacher volontiers les fils conducteurs de la recherche. Mais cette matière prolifique a précisément pour caractéristique de ne jamais sembler inerte. Pour peu que

vos informateurs soient des bavards, vous voilà vite débordé par vos archives, vos notes et vos cassettes. « Mais, où vont-ils chercher tout cela ? », vous demandez-vous. Mais leur silence vous demande plus de travail encore : « Mais, où vont-ils cacher tout cela ? »... Et vous vous retrouvez sur la brèche, à inventer des maïeutiques, à utiliser des métaphores, à solliciter des raisonnements.

38 Cela ne se fait pas sans don, et – pourrait-on dire – sans un certain don de soi. Le regard ethnologique implique la sympathie (au sens premier du mot), même si elle n'y suffit pas – une sympathie qui va parfois jusqu'à la conversion fulgurante de l'ethnologue et aboutit parfois à sa perte.

39 Le terrain, par l'intensité des relations qu'il impose, aspire volontiers ses chercheurs. Parfois même, il déteint sur eux. Untel a choisi l'Afrique et, bien qu'il ne soit pas encore âgé, le continent noir se reflète déjà sur lui : il a une sorte d'humanité spontanée et un goût pour le palabre. La civilité de tel autre n'a pas été acquise en France : elle s'est nourrie de la fréquentation d'une culture orientale. Et n'a-t-on pas remarqué, bien avant moi, qu'au terme de plusieurs décennies de pratique de la Chine ou du Japon, les vieux ethnologues prenaient des yeux bridés et une peau asiatique ?

40 C'est que la greffe a pris. L'ethnologue-greffon a d'abord germé en d'autres terres, à l'école et à l'Université. Puis, transplanté et nourri d'une nouvelle sève, il donne des fruits. Si la sève passe, le fruit est là. Dans le cas contraire l'arbre est sec.

41 Mais point trop n'en faut pourtant et l'on sait d'expérience que l'arbre-sujet et le scion inséré doivent être de nature – sinon d'espèce – différente. En d'autres termes, une certaine distance (ou comme le dit joliment Levi-Strauss un « regard éloigné ») est nécessaire afin que l'ethnologue se distingue de son terrain d'implantation. L'expérience d'encadrement de recherches apprend justement à ceux qui s'y consacrent combien cette distance est indispensable. En son absence, l'objet ne peut prendre forme, comme si le regard souffrait de myopie. L'étudiant africain trouve souvent dans l'Afrique des coutumes trop habituelles. Il demande à son directeur de thèse : « Mais, n'est-ce pas ordinaire ? », « Est-ce vraiment la peine d'en parler ? » Et, en travaillant dans son propre pays, l'ethnologue européen a tendance à voir dans des fêtes rurales trop voisines un folklore sans enjeu. Dès lors qu'il a sous les yeux la représentation partielle d'une société globale dont il connaît déjà les rouages, il la fuit tout simplement, ou, à tout le moins, ne la voit pas. Ce n'est pas par hasard que, ne pouvant mettre à profit un espace intercontinental dans l'exercice de ses recherches, le folkloriste recourt à l'Histoire – c'est-à-dire au temps passé – pour (re)construire son objet : c'est elle qui intime la distance et éveille le regard.

42 Le problème ne tient pas au fait qu'un séjour prolongé sur le terrain offre de meilleures garanties pour un travail de qualité – cela, tout le monde le sait –, mais qu'il implique des changements de perspectives continuelles ; chaque état de la recherche (et chaque publication) prend donc sa place au sein d'une expérience continue dont l'évolution est relativement obscure et les seuils successifs peu apparents.

43 Si, comme on le dit parfois, le terrain est « le laboratoire de l'ethnologue », c'est un laboratoire actif, car non seulement il transforme en profondeur celui qui s'y consacre, mais encore il a pour étrange effet de dissoudre la méthodologie. Le terrain impose la déroute et, loin de ses appuis de départ, l'ethnologue a tendance à se perdre.

44 *Celui de la Sierra Madre (le narrateur des* Indiens-chanteurs*) découvre qu'au-delà de la science, il est un domaine plus secret et sans doute essentiel qui touche aux rapports d'amitié qu'il a noués*

sur place. Son travail est fini et il doit retourner en France à un moment où, précisément, il ne « regarde plus » les choses, mais se contente de les vivre. Il semble avoir trouvé sa place au village lorsque Pedro, son informateur préféré lui demande s'il doit quitter le pays. Mais sa réponse est froide – c'est-à-dire professionnelle – et il confesse : « Mais... Je ne suis pas venu pour vous aimer ! »

Une certaine écoute

45 Il faut nous arrêter à ces transformations profondes, car elles jouent un rôle dans notre petite science. Quiconque a pratiqué un même terrain sur de longues périodes de temps se souvient sinon de la totalité de son parcours personnel – car celui-ci touche souvent à des mécanismes trop intimes – mais au moins de ses premières ignorances. De la même façon que le regard évolue de façon décisive, l'écoute se transforme au fil du temps.

46 ***1965-1975, Maroc, Haut-Atlas**. Il me fallut près de dix ans pour parvenir à chanter (bien incorrectement d'ailleurs) des mélodies d'*ahwach[2]*, alors qu'avec ténacité, et à la façon d'un perroquet, je m'efforçais d'imiter le plus fidèlement possible celles que j'enregistrais. Cela tient en partie à des problèmes de technique vocale, mais plus encore à une écoute intérieure qui n'était pas acquise et dut se développer à mon insu. Le problème tient moins au fait que je pus y arriver dans les dernières années (d'ailleurs médiocrement), qu'au fait que je puis n'en tirer aucun commentaire.*

47 ***Années 1990 et suivantes, Roumanie, pays de l'Oach.** Recherches sur les mélodies* (Ţipurituri) *; trois séjours sur le terrain, en collaboration avec mes collègues Jacques Bouët et SperanŢa Rădulescu. Les mélodies de l'Oach ont pour caractéristique d'être clairement identifiées et dénommées par les chanteurs et les instrumentistes[3]. Au jour où j'écris, notre perception en est cependant toujours assez obscure : contours et profils continuent de se confondre et nous n'avons pas encore acquis la compétence discriminatoire qui nous permettrait de connaître sans erreur les seuils de variabilité des différentes mélodies. En outre, aucun système graphique ne semble adapté pour rendre compte des modèles génériques qui gouvernent le système. Face à notre désarroi (et à notre ignorance), nos informateurs ont pris le parti de nous plaindre et, sur le ton du regret, nous disent amicalement : « Ah ! Madame, ah ! Monsieur... si vous pouviez comprendre... »*

48 ***Années 1992-1994, Sardaigne, Castelsardo**. Recherches approfondies et presque obsessionnelles sur la polyphonie et l'esthétique du chant.*

49 *A propos de la pièce la plus importante du répertoire (le* Stabat Mater[4]*), tous les chanteurs soutiennent que la note la plus haute (*« la più alta »*) se trouve à la fin du chant. C'est le «* giro della i *» prenant appui sur le premier « i » de la parole '*filius*'. Plusieurs séjours, durant l'automne 1992 ont servi à démontrer qu'il n'en était rien et que cette note prétendument haute apparaissait également à d'autres endroits dans le même chant, notamment au début, et dans un contexte mélodique strictement identique.*

50 *J'en acquis facilement la certitude (notamment par la transcription) ; mais il fallut convaincre les chanteurs, ce qui se fit autour du vieil harmonium de la cathédrale. On colla un bout de ruban adhésif sur la touche correspondant à la note la plus aiguë de la fin. Je doublais à l'instrument les quatre parties polyphoniques et l'on chanta plusieurs fois. On conduisit l'expérience plusieurs fois et j'appuyais désespérément sur cette note aiguë pour démontrer qu'elle apparaissait également au début du chant. J'avais donc raison, et l'on m'écouta... mais on ne me crut pas.*

51 *Car plusieurs mois après ces expériences si divertissantes et dont on parla beaucoup, on me prend toujours à témoin avec la plus grande gentillesse du monde : et l'on attend de moi que j'acquiesce : « Mais, tu le sais bien, toi Bernard, (sous-entendu : toi qui es spécialiste), que la fin du* Stabat

Mater *est bien plus haute que le début… elle atteint* 'le stelle' *('les étoiles') ». Et, lorsqu'on y arrive en la chantant, je vois parfois les regards se tourner vers moi en même temps que les chanteurs devenir rouges à cause de l'effort que demande ce passage prétendument plus aigu que les autres…*

52 ***1994-1995.*** *Désormais, je suis chanteur. Sans doute me le dit-on, mais le plus important est surtout que je me considère comme tel. J'adopte donc une attitude et un comportement de chanteur, entretenant des rapports privilégiés avec tel ou tel membre d'un chœur, souffrant de la jalousie des autres et trouvant un réel plaisir à tenir ce nouveau rôle avec toute l'autorité nécessaire. Par voie de conséquence sans doute, mes conceptions du chant ont changé. De sorte que, lorsque j'aborde ce si bouleversant* Stabat, *ne voilà-t-il pas que je ressens le* « giro della i », *à la fin du chant, comme plus haut, devenant rouge à mon tour, et souffrant même des vertiges qu'il occasionne.*

53 *Dans ces conditions, la réalité objective – que confirme avec toute la rigueur voulue la transcription et l'emploi du sonagraphe – devient de moins en moins crédible…*

54 Cette dernière anecdote est troublante. Elle évoque le conflit, bien connu des pré-socratiques, existant entre la *doxa* (le savoir traditionnel) et l'*episteme* (la science)[5]. En pratique, ce conflit pose à l'ethnomusicologue de sérieux problèmes qui touchent à la finalité même de son travail. Celui-ci consiste, bien entendu, à réaliser de beaux enregistrements, à les produire et à les diffuser en les accompagnant des meilleurs commentaires possibles. Mais, une fois acquises les données touchant aux usages et aux pratiques, l'essentiel est à venir et, dès lors qu'il s'agit de rendre compte de la façon dont les gens se représentent la musique – de leurs stratégies de production et d'écoute – la ligne théorique s'estompe et la méthodologie se complique. Car le terrain conserve toujours ses zones d'ombre et, au fur et à mesure qu'il est connu, offre des plans de perception qui se dérobent à l'analyse. En arrivant sur place, l'ethnomusicologue est surtout sensible aux aspects les plus extérieurs de la culture musicale qu'il vient étudier. Il s'attache à les décrire en fonction de ses propres dispositions et de sa formation musicale ou intellectuelle. Puis, en même temps que s'affine sa propre sensibilité, il progresse vers l'intérieur. Et paradoxalement, cette progression même rend l'objet de sa recherche de plus en plus obscur, comme pour la visite d'une grotte. Non pas qu'il sache de moins en moins s'y repérer, mais parce qu'au fur et à mesure qu'il y pénètre, il trouve de moins en moins de mots pour en parler.

55 Peut-être tout simplement du fait de l'intimité même de l'écoute musicale et de son caractère mental, car tant qu'on n'a pas trouvé des moyens pour l'appréhender et des mots pour en parler, celle-ci relève largement du secret.

56 La transcription musicale sert sans doute à (se) la représenter, mais elle nourrit quelques illusions – souvent à l'insu de celui qui s'y consacre. Rappelons qu'elle est réalisée le plus souvent en dehors du terrain et offre peu de possibilités de validation ; en pratique, elle rend compte surtout des capacités d'écoute du transcripteur. En tout état de cause, elle demeure une image statique qui ne traite pas des procédés, mais seulement des résultats. En définitive, elle ne donne sur la musique guère plus d'informations qu'une page de chiffres boursiers n'en donne sur le fonctionnement des marchés financiers, les intentions des acheteurs et les stratégies des vendeurs.

57 On peut se demander si, derrière ces difficultés de représentation ne se cache pas un problème philosophique. A bien des égards, l'écoute musicale est assimilable à un acte de croyance. On se rappellera (*cf.* supra) la position intellectuelle des chanteurs de Castelsardo face à mes affirmations scientifiquement fondées : « *Sans doute as-tu raison, affirment-ils…* ***mais on ne te croit pas*** ».

58 La croyance, on le sait, n'a pas le caractère logiquement communicable du savoir et a pour propriété de se laisser difficilement représenter par un discours objectif[6]. Elle constitue justement la part la plus intime et la plus intéressante d'une culture et, à ce titre, attire l'observateur. Et, tandis que cette intimité s'enfouit à l'intérieur de soi, elle devient de moins en moins communicable, au point qu'on n'en puisse plus rien dire[7].

59 Dans le même ordre d'idée, la représentation immanente de la musique – qui préexiste et, pourrait-on dire, également « post-existe » à son exécution – prend la forme d'une révélation secrète, tout en impliquant une adhésion totale du sujet. Car, de la même façon que l'on croit ou que l'on ne croit pas (il n'y a pas de solution intermédiaire), entendre et comprendre la musique ne se discutent pas, mais s'acquièrent selon un processus qui s'offre mal à l'objectivation ; l'écoute intérieure s'appréhende mal, se communique peu et se décrit encore moins bien.

60 La pratique (vocale ou instrumentale) en constitue certes un moyen d'accès privilégié en impliquant personnellement le chercheur qui s'y consacre ; elle développe des schémas moteurs et des modes d'écoute. Par là-même, elle permet d'acquérir une certaine *competence* et ouvre des perspectives. Mais, du même coup, elle renvoie le chercheur à lui-même – « Je sais que je fais ainsi mais n'en puis rien vous dire ! » doit-il confesser. Quelques métaphores liées à cette pratique lui permettront, certes, de traduire ponctuellement son expérience, mais elles n'ont aucune valeur de généralité et ne vont guère au-delà de vulgaires recettes. Précisons *in fine* que, contre tout espoir, « l'émique » ne vient pas sans difficulté au secours de « l'étique » pour éclairer notre lanterne car, outre qu'il n'est pas dit que nos informateurs soient spécialement préparés à livrer leur opinion sur des choses peu accessibles, les mots leur manquent – comme à nous – pour le faire.

61 En tant que représentation mentale – et en dépit des efforts récents consentis en ce domaine par le courant le plus moderne de la psychologie[8] – la musique demeure encore largement une *terra incognita.* Or, tandis que les ethnomusicologues sont tenus d'apporter sur la musique des « autres » des témoignages qui ne se limitent pas à de simples impressions d'écoute et d'en parler dans les termes mêmes de sa production et de son audition, cette musique se dérobe en renvoyant à un domaine de la connaissance toujours plus essentiel et difficile d'accès.

62 Pour l'ethnomusicologie, la perception de la musique constitue un champ relativement neuf, encore à déchiffrer – champ qui ne peut se développer sans privilégier un contact étroit entre chercheurs et acteurs-musiciens, et donc sans laisser la part belle au terrain. En effet, celui-ci fait consubstantiellement partie de cette nouvelle problématique : n'en détient-il pas les clés ?

63 D'où un grand nombre d'approches diversifiées et de méthodologies nouvelles qui, depuis ces dernières années, éclosent en ce domaine et à travers lesquelles le terrain a tendance à changer de nature. Tantôt, la « nouvelle ethnomusicologie » étudiera localement l'influence de différents contextes de production sur le résultat musical[9], tantôt elle décrira le geste instrumental[10], ou l'apprentissage (en partant de l'hypothèse que la façon dont la musique s'enseigne est en relation directe avec le système qui la régit[11]), tantôt elle s'intéressera aux conceptions éthiques, sociales et religieuses conditionnant la pratique de la musique[12], tantôt enfin, elle cherchera à dégager les compétences des musiciens à partir de leur aptitude à identifier ou mémoriser des énoncés[13] et n'hésitera

pas à monter des expériences complexes afin de mesurer les exigences de justesse pour l'accord des instruments[14]... Le champ est désormais bien ouvert[15].

64 On l'aura compris, d'exploitation qu'il était, le terrain devient surtout d'exploration. Les documents non seulement s'y recueillent, mais encore s'élaborent avec l'indispensable concours des sujets. Autrefois, l'attitude d'observation impliquait silence et discrétion de la part de l'ethnologue (celui-ci se contentait de prendre des notes et de poser des questions, d'ailleurs généralement incongrues). Mais désormais, le terrain tend à devenir un laboratoire, à la fois *in vivo* (lieu d'enquête) et *in vitro* (lieu de théorie). En d'autres termes, le laboratoire d'autrefois a tendance à se déplacer et à s'implanter sur le terrain – quitte à en forcer la porte – pour y développer des pratiques et y conduire des expériences visant à saisir la production de la musique (ou sa perception) à l'intérieur d'une dynamique interne.

65 Cette nouvelle perspective a des effets pervers, notamment lorsque le joueur de *dutar* (ou le chanteur sarde) demande à « son » ethnomusicologue de l'accompagner pour un concert, ou lorsque, à l'inverse, les musiciens deviennent partie prenante dans l'élaboration d'une analyse qui les implique personnellement et que, à la façon des xylophonistes centrafricains, ils apprennent le maniement d'un DX7...

66 Cette confusion des genres traduit moins un désordre qu'elle prétend déboucher sur un ordre nouveau[16] où le terrain occupe une importance centrale. Loin est maintenant le temps de nos ancêtres de la musicologie comparée, qui opéraient en dehors de lui, sur documents (enregistrements ou transcriptions) et sans la contribution active de ceux qui s'y entendaient. Le travail aspire ainsi à la profondeur et se complique. Mais qui, aujourd'hui, oserait prétendre que les sciences musicales puissent progresser à un moindre prix ?

NOTES

1. Extrait de *Indiens-chanteurs de la Sierra Madre*, Paris, Hermann, 1994. Les passages mentionnés concernent le début (pp. 9-11) et la fin (pp. 149-153).

2. Il s'agit d'une grande danse collective chantée et accompagnée par un ensemble de tambours. *Cf.* notamment le CD : *Maroc, Musique berbère du Haut-Atlas et de l'Anti-Atlas.* « Collection CNRS-Musée de l'Homme », Le Chant du monde LDX 274991.

3. Référence : disque CD : *Musique pour cordes de Transylvanie.* « Collection CNRS-Musée de l'Homme », Le Chant du monde LDX 274937 ; les deux dernières plages sont consacrées au pays de l'Oach. Le problème de l'identification de ces mélodies a été très récemment abordé par Jacques Bouët et moi même, dans : « Quatre-vingts-ans après Bartok : pratiques de terrain en Roumanie », *Revue de musicologie,* 1995, T. 81 (1) : 5-24.

4. Référence : disque CD : *Polyphonies de la Semaine Sainte* « Collection CNRS-Musée de l'Homme », Le Chant du monde LDX 274936, plage 9. Le fameux « giro della i » se trouve à 6′ 30 (soit 50″ avant la fin du chant).

5. Notions qui durent inspirer les concepts confus et modernes d'Emique et d'Etique, sans pouvoir toutefois s'y substituer.

6. « Lorsque l'assentiment n'est suffisant qu'au point de vue subjectif, et qu'il est tenu pour insuffisant au point de vue objectif, on l'appelle 'croyance' (*Glauben*) ». Em. Kant, *Critique de la Raison pure,* Méthod. transc., ch. II, sect. III.

7. Que sait-on du rituel après qu'on ait décrit les fleurs qui le composent, les gestes qui s'y déroulent ? rien ou presque, tant qu'on n'a pas senti l'étrange nécessité de le pratiquer. Mais dès lors qu'on en ressent la nécessité, comment en parler ?

8. Faisant utilement le point sur ces problèmes, citons le livre récent de Stephen McAdams et Emmanuel Bigand, *Penser les sons, Psychologie cognitive de l'audition*, PUF, 1994 – *cf.* notamment les chapitres I, VI et VIII et l'importante bibliographie (37 pages).

9. *Cf.* Philip-D. Schuyler *A Repertory of Ideas, The Music of the Rwais, Berber Professional Musicians from Southwestern Morocco,* Ph.D, ronéoté (Seattle, Université de Washington, 1979) et, plus récemment : Irén Kertész Wilkinson : *Diversity in Unity*, A Study of Individual Creativity through the Performance of Songs among the Vlach Gypsies of South-eastern Hungary, Ph. D. ronéoté (Londres, Goldsmith's College, 1994).

10. *Cf.* l'article, désormais classique, de John Baily : « Movements patterns in Playing the Herati *dutār* », *Anthropology of the body* (John Blacking édit.), Academic Press, 1977.

11. Il s'agit d'une hypothèse forte, apparemment peu explorée, mais qui tire ses fondements de quelques observations encore superficielles. C'est ainsi qu'en abordant la musique indienne, un musicien apprend d'abord à se familiariser avec la hiérarchie des différents degrés d'un *rāga* et, s'il veut jouer, doit maîtriser les formules mélodiques destinées à mettre en valeur ces degrés. Cette forme d'apprentissage prend donc en compte – et nous révèle – des conceptions modales, centrales dans la musique indienne, au point même qu'il semble difficile de devenir expert en cette musique sans passer par cette décomposition liminaire des modes. De la même façon, l'enseignement de l'harmonie au conservatoire n'est pas seulement un exercice d'école : il s'inscrit dans une perspective théorique (à vrai dire souvent implicite) ; il explore les possibilités du système tonal, règle les usages - et donc les principes - liés aux consonances et aux dissonances... et révèle en définitive les principes fondateurs de notre musique.

12. *Cf.* Jean Lambert : *La médecine de l'âme*, monographie sur les musiciens et les lettrés amateurs de musique de la ville de Sanâa au Yemen (à paraître dans la collection « Hommes et musiques », Société française d'ethnomusicologie, distribuée par Klincksieck).

13. *Cf.* B. Lortat-Jacob : « Le champ expérimental : dictée musicale à Baia Mare » (sous presse) et, sur une base méthodologique beaucoup plus développée, la thèse de Jean-Pierre Estival sur les Asurini du Brésil (Université de Paris X- Nanterre, 1995).

14. *Cf.* Simha Arom, notamment le numéro consacré à ses travaux et à celui de son équipe, *Analyse musicale*, 1991, N° 23.

15. Alors que le présent article était déjà sous presse, je suis tombé un peu par hasard sur une contribution toute récente, remarquable et fort complète, de Jean-Pierre Olivier de Sardan : « La politique du terrain, sur la production des données en anthropologie », *Enquête*, 1995 (I), pp. 71-109, dont on ne peut que recommander la lecture à ceux que le problème du « terrain » intéresse.

16. Un ordre qui change sensiblement les perspectives de notre discipline, mais qui touche aussi directement les sujets enquêtés. Car on voit désormais surgir toute une génération de musiciens traditionnels qui s'approprient les propos des ethnomusicologues venus les visiter et raisonnent en leurs termes. Cela est surtout vrai, me semble-t-il, pour les musiciens professionnels qui s'estiment valorisés à bon compte par l'utilisation affichée de quelques termes savants et trouvent en nos discours une caution d'autant plus forte qu'elle vient de l'étranger.

RÉSUMÉS

En quelques lignes, indicatives plus qu'explicatives, et à la lumière de sa propre expérience, l'auteur rappelle que le terrain n'est pas un espace inerte. La réalité des données que l'ethnomusicologue vient y collecter dépend directement de son regard et de son oreille et, dans sa perception des choses, le temps joue un rôle considérable. De la même façon qu'une ethnologie de l'intérieur implique non seulement qu'on étudie des croyances, mais que, d'une certaine façon, on y croie, une ethnomusicologie de l'intérieur suggère qu'on entre dans les stratégies d'écoute des musiciens ou des chanteurs, et qu'on les fasse siennes... ce qui n'est pas simple, ni facile à traduire en termes scientifiques.

With a few indications rather than lines of explanation, the author reminds us that the field is not an inert space. The reality of data collected by the ethnomusicologist is directly linked to his or her own viewpoint and ear and, in the perception of things, time plays an important part. In the same way that, a « from the inside ethnology » implies not only a study of belief but also to an extent, belief in the beliefs, a « from the inside ethnomusicology » implies that one adopts strategies for listening to musicians and singers and that one adopts one's own... something which is neither simple nor easy to translate into scientific terms.

AUTEUR

BERNARD LORTAT-JACOB

Bernard Lortat-Jacob est Docteur d'Etat, Directeur de recherche au CNRS et responsable du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Spécialiste du domaine méditerranéen : Maroc berbère (1969-78), Sardaigne (depuis 1978), aire balkanique (depuis 1981), il a participé à la rédaction de plusieurs ouvrages collectifs, publié une quinzaine de disques monographique, une soixantaine d'articles, et six livres dont les plus récents sont : *Indiens-chanteurs de la Sierra Madre* (Hermann 1994) et *Musiques en Fête* (Société française d'ethnologie, distribué par Klincksiek , 1994).