Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

14 | 2001
Le geste musical

Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000

Un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl

Yves Defrance et Bruno Nettl

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/176
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 2001
ISBN : 2-8257-07-61-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Yves Defrance et Bruno Nettl, « Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000 », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/176

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000

Un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl

Yves Defrance et Bruno Nettl

Bruno Nettl, grande figure de l'ethnomusicologie américaine, naît le 14 mars 1930 à Prague d'où il émigre avec ses parents pour les USA en 1939. Il fait ses études auprès de Willi Apel, George Herzog et Paul Nettl, son père, à l'université d'Indiana (Bloomington) où il soutient sa thèse en 1953 (*American Indian Music North of Mexico : its Styles and Areas*). De 1953 à 1964, il est maître de conférence, chargé de l'enseignement musical à la Wayne University (Detroit) où il devient bibliothécaire musical à partir de 1958. Invité à l'université de Kiel (RFA) en 1956-58, il y enseigne la *Musikethnologie*. Il participe à la fondation de la *Society for Ethnomusicoloy* (SEM) qui compte principalement des chercheurs nord-américains et pour laquelle il joua longtemps un rôle de premier plan. Professeur à l'université d'Illinois, à Urbana-Champaign, depuis 1964, il a formé une bonne partie des ethnomusicologues américains actuels. En 1993, ses plus brillants étudiants lui rendent hommage dans des mélanges regroupant une vingtaine de chercheurs (Blum *et al.* : 1993). Une sélection de ses très nombreux articles et ouvrages figure à la fin de cet entretien. Bruno Nettl, modeste et très critique avec lui-même, porte sa préférence pour ceux parus en 1983, 1991 et 1995.

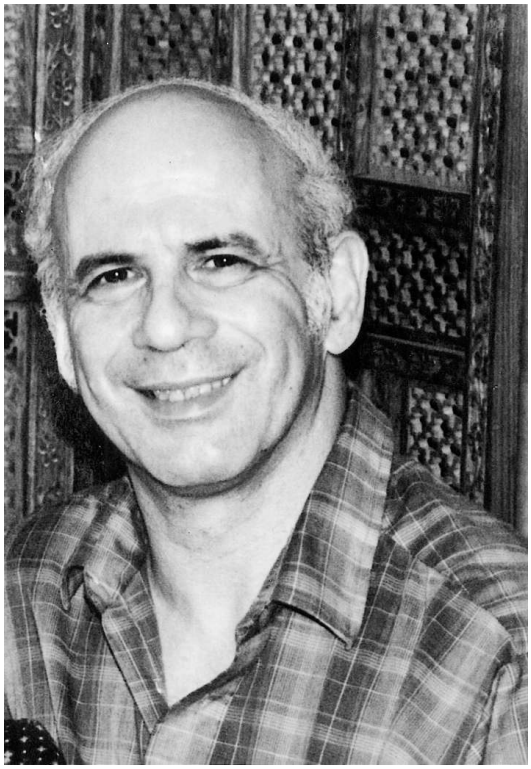
J'eus le plaisir de le rencontrer à plusieurs reprises aux USA. C'est à Toronto (Canada) qu'il accepta de me recevoir deux fois une heure les 2 et 3 novembre 2000. D'assez petite taille, il peut paraître un peu gauche de prime abord. Ceci est accentué par un léger défaut de prononciation et un strabisme handicapant. C'est pourtant une personne très joyeuse, ouverte et généreuse, qui se montre d'accès facile, malgré mille et une activités, projets et responsabilités. Bruno Nettl est un esprit vif, toujours en alerte, curieux de tout, organisé et rapide, tout en marquant un attachement à ne pas s'emporter, à mesurer ses propos, à ne pas nuire à ses collègues, à refuser les formules à l'emporte-pièce, à ne se prononcer qu'avec discernement.

La conversation, enregistrée sur bande magnétique, se fit en anglais. Pour faciliter la lecture, je n'ai pas transcrit dans le détail toutes les hésitations de langage, les

exclamations ou phrases inachevées, propres à l'expression orale concomitante à la réflexion. A sa demande, quelques *a parte* restent confidentiels. J'ai ajouté plusieurs références bibliographiques pour permettre au néophyte de situer les auteurs auxquels il est fait allusion. Bruno Nettl a pu lire ma transcription littérale, avant traduction en français, afin qu'il puisse, le cas échéant, rectifier une formulation qui aurait dépassé sa pensée.

Y. D.

Portrait de Bruno Nettl



Apprentissage et didactique

Votre père, Paul Nettl, était musicologue, je crois. Quelle fut votre formation ? Quels étaient vos goûts culturels et musicaux, comme étudiant ?

Quand j'étais enfant, j'ai, bien sûr, étudié la musique européenne, le violon et le piano. Mon père était historien de la musique, tout en se sentant assez proche de l'ethnomusicologie, car il s'intéressait à l'histoire de la musique à travers la culture, dans une sorte d'approche historique européenne[1]. Après mon baccalauréat, je suis allé au collège et j'ai pris la musique de façon ordinaire, dans le style libéral habituel des études artistiques en Amérique. Puis je me suis inscrit au cours de George Herzog, que vous connaissez bien, et j'ai pris aussitôt de l'intérêt pour ce qu'il appelait la musicologie comparée. Herzog était à l'Université d'Indiana. Il était professeur d'anthropologie, mais il était reconnu par les gens de musique comme l'un des leurs (Herzog 1946 : 11 ff.). C'est ce qui m'a plu chez lui. Je suis devenu son assistant dès les premiers jours de son programme d'archives, qui devinrent les archives de musique traditionnelle. Il considérait ce champ de la musicologie comparée avant tout en relation avec la musicologie et pas tant nécessairement avec l'anthropologie. Mais, bien

sûr, il disait que je devais étudier l'anthropologie. La première chose qu'il me recommanda fut *Echantillons de civilisations*, de Ruth Benedict (1950). Aujourd'hui encore, c'est probablement le premier livre que de nombreuses personnes lisent en anthropologie. J'ai trouvé cela fascinant, captivant, et à partir de là j'ai poursuivi mes études de manière à peu près égale en musicologie, musicologie comparée, folklore et linguistique. C'était une approche qui, me semble-t-il, était caractéristique de l'approche éclectique de Herzog, qui était en partie basée sur la musicologie comparée de Hornbostel et l'anthropologie telle que Franz Boas la pratiquait (Boas 1928, 1940), et en partie sur les études folkloriques développées par ce qu'on nommait l'école scandinave, et il y avait également un peu de linguistique[2]. Tous ces éléments à la fois constituaient, je pense, sa méthodologie. C'est donc de là que je suis parti. La chose intéressante à propos du Département d'anthropologie à l'Université d'Indiana, est qu'il s'agissait d'une nouvelle discipline. C'était au début des années 1950. Je fus admis en maîtrise en 1950.

Il y a une célèbre photographie de vous avec George Herzog en 1949…

Elle fut prise pour illustrer un article sur le Département d'anthropologie, qui, d'ailleurs, était entièrement composé de spécialistes des Amérindiens. Au point que j'avais commencé par croire que la véritable anthropologie était l'étude des cultures musicales du monde, mais dans la perspective conceptuelle que toutes n'étaient en réalité qu'une sous-catégorie de celle des Amérindiens. C'est aussi la façon dont l'ethnomusicologie fit ses débuts aux Etats-Unis. En tout cas, c'est ce que je fis.

Au début d'une carrière d'ethnomusicologue, on trouve souvent l'attirance pour d'autres cultures, des voyages lointains, ou pour des modes de vie différents du sien, et parfois une passion pour des formes esthétiques étrangères, ou des structures musicales particulières. Comment et pourquoi avez-vous embrassé la recherche ethnomusicologique ?

Pour moi, ce fut plutôt théorique. A cette époque, il n'était pas bien facile de voyager. Ce furent donc pour moi les modes de vie étrangers qui furent transposés en musiques étrangères et en leur approche de façons étrangères. Mon désir de faire quelque chose de nouveau dans ma vie y trouva une réponse, au même titre que ces gens dont nous parlons.

Pensez-vous qu'il y ait des différences entre la tradition universitaire européenne et la méthode d'enseignement américaine ?

De mon temps, il n'y avait en fait que deux ethnomusicologues à enseigner vraiment. Il y avait Herzog et l'autre était Richard Waterman. Ceci avant Mantle Hood, qui était lui-même encore étudiant. Herzog était européen. Il vint aux Etats-Unis à l'âge de vingt-cinq, environ, mais conserva toute sa vie un fort accent hongrois. Son approche était encore restée très éclectique. Richard Waterman, lui, devint au contraire résolument un Américain (*cf.* Waterman 1952).

Et un musicien de jazz !

Oui, il s'intéressait à la façon dont les cultures agissent entre elles. Peut-être puis-je émettre une idée très générale. C'est que l'approche européenne à cette époque semble avoir été plus en direction des cultures homogènes « authentiques », en évitant de prendre en considération les mélanges culturels. L'objectif européen était guidé par le besoin d'authenticité, celui de trouver « la » musique d'une culture. Waterman, sous l'influence de son professeur Melville Herskovits[3], commença à observer l'interaction entre les cultures. D'une certaine façon, vous pouvez constater que c'est presque automatique. Si vous vous intéressiez, à cette époque, aux Indiens d'Amérique, vous

essayiez de trouver des réponses à vos interrogations à travers la musique amérindienne. Si vous vous intéressiez aux Afro-Américains, vous essayiez de comprendre comment cela fonctionne, à partir d'une rencontre de sources européennes et africaines. Aussi, je pense que cela a dû constituer une différence, mais pas si forte que l'on croit, vous savez, parce qu'en ce temps-là il n'y avait que très peu de gens qui enseignaient. Lorsque Mantle Hood commença, il s'appliqua à développer la pratique musicale et cela devint pendant un temps une approche typiquement américaine (cf. Giuriati 1995). En dépit de cela, je pense qu'il reçut ces idées de Jaap Kunst. Je sais que lorsqu'il commença à pratiquer sa nouvelle pédagogie, il y eut beaucoup de gens pour penser que cela posait problème. Au bout du compte, il est difficile de mesurer ce qui était véritablement enseigné. Il y eût aussi beaucoup de gens pour penser que c'était tout simplement une très grande chose. Mais en Europe, au début, les gens restèrent sceptiques. Tout cela a bien changé depuis.

Vous avez beaucoup enseigné dans votre carrière. Vos publications en tant que généraliste restent, aujourd'hui encore, très utiles pour un grand nombre d'étudiants de par le monde. Comment concevez-vous l'enseignement de l'ethnomusicologie aujourd'hui ?

Et bien, c'est difficile à savoir. Ce n'est plus seulement l'étude de la musique non-occidentale ou de la musique populaire (folklorique). Ce n'est plus simplement le « -ologie » de l'ethnomusic-ologie. L'idéal serait de présenter aux étudiants un grand nombre de points de vue différents. Dans mon département à Illinois, nous avons la chance d'avoir des membres de la faculté assez différents les uns des autres. Je pense que ce qui caractérise l'ethnomusicologie aujourd'hui, du moins aux Etats-Unis, tient dans le fait que l'on n'insiste plus autant sur l'apprentissage de l'analyse strictement musicale de type conservatoire. Par contre on demande à chacun, d'une part d'apprendre à jouer d'un instrument, et de l'autre de se placer dans une perspective anthropologique. Il fut un temps où ceci était considéré comme antinomique, et maintenant presque tout le monde pratique les deux. Cela semble rencontrer un certain succès. L'activité de pratique musicale dans mon institution a bien évolué. Au point que nous avons des ensembles qui jouent de la musique qui ne peut plus être considérée comme une simple imitation de l'authenticité de quelqu'un d'autre.

Justement. Que pensez-vous des programmes de cours en ethnomusicologie mis au point par Mantle Hood à UCLA4 dans les années 1960 ? Qu'en est-il de la notion de bi-musicalité ?

Je pense que ce qu'il voulait dire était simplement que l'on devrait apprendre à assimiler la musique que l'on étudie quelque part dans une autre culture, au point de s'y familiariser raisonnablement, un peu comme un initié. Je dois dire que j'étais plutôt sceptique là-dessus, et je m'interroge toujours. Je continue à penser que l'on en fait un peu trop, mais que, néanmoins, il s'agit, en quelque sorte, comme d'apprendre une langue étrangère, vous ne devenez jamais vraiment...

... parfaitement bilingue, mais vous êtes à même de comprendre.

C'est certain. Le problème se pose, je pense, quand il s'agit d'évaluer votre propre compétence. Lorsque je suis allé en Iran, j'ai fini par décider que je devais passer à la pratique du *setâr*. Au début, l'idée n'était pas tant de jouer, mais d'apprendre le *radif* et de l'assimiler[4]. Je voulais étudier comment s'élaborent les œuvres d'improvisation persanes. C'est ainsi que je pris un professeur, qui est très célèbre : Nur Ali Borumand. Il me dit d'emblée : « Je vais vous apprendre de la façon dont j'apprends à mes propres élèves ». Et la seule façon qu'il avait de m'apprendre était de jouer devant moi. Je n'étais

pas un très bon étudiant parce que j'étais trop âgé, et que je n'y ai consacré que quatre années. J'apprenais en privé avec Boroumand, mais j'allais également dans ses classes. Ce n'était pas un cours sur un seul instrument. Il y avait quantité d'élèves qui jouaient simultanément des instruments de différentes sortes. Quelques-uns de ceux qui étaient là devinrent plus tard célèbres. Vous devez connaître Dariush Talâ'i, nous étions élèves à la même époque. Pourtant, si je me mettais à jouer maintenant, et admettant que cela soit techniquement au point, il se pourrait que cela sonne comme pour un Iranien, mais mon esprit ne fonctionnerait pas du tout comme le sien. Parce que mon intérêt est, et reste, analytique.

La transmission des savoirs demande parfois une investigation du chercheur sur le terrain de sa recherche. Elle peut prendre diverses formes. Pensez-vous que la formation de chercheurs locaux soit suffisamment développée et efficace pour qu'elle porte ses fruits à la fois sur le terrain et sur le plan de la recherche internationale ?

Le problème tient dans les résultats que l'on veut obtenir. En Amérique, la recherche s'intéresse très souvent à la théorie et, bien sûr, c'est une manière d'interpréter le monde. C'est aussi, en partie, une manière d'afficher sa propre stature intellectuelle. En d'autres termes, comment dirai-je, montrer combien vous êtes intelligent. La question est de savoir si celà peut apporter une contribution à la compréhension d'une culture musicale étrangère, du moins, telle qu'ils la voient. Aussi, si vous abordez des savants de l'Inde, par exemple, et que vous leur faites part de vos intentions d'en faire des ethnomusicologues dans le style européen, ils répondront : « Pourquoi ? Nous avons notre propre tradition universitaire et cela fonctionne bien pour nous », et ils s'y tiennent. Il n'y a peut-être pas assez d'occasions pour des gens d'ailleurs d'apprendre l'ethnomusicologie occidentale, s'ils le désirent. Mais, je pense que ce serait une erreur de dire que nous devrions les pousser tous à devenir comme nous. Dans mon université, malheureusement, nous n'avons que très peu de personnes dans ce cas. J'en ai rencontré lorsque j'ai rendu visite au département de John Blacking à Belfast. Là-bas, les non-Britanniques, non-Irlandais, étaient majoritaires. C'étaient tous des gens intéressants. Pourtant, j'ai eu le sentiment qu'il n'y avait que très peu de choses dont ils pouvaient discuter entre eux. C'est là que le bât blesse. Ou alors, il se pourrait que ce fut une force parce qu'ils apprenaient certaines choses sur les uns et les autres ? Au demeurant, l'une des questions avec lesquelles nous avons à faire est de réfléchir s'il doit y avoir une ethnomusicologie standard au plan mondial ou s'il y a différentes ethnomusicologies de par le monde, chacune résultant des valeurs fondamentales des cultures dont elles sont issues ?

Quels seraient les proportions idéales pour un chercheur entre théorie et terrain, analyse et application ou pratique, recherche et enseignement, réflexion théorique et engagement ?

Question difficile. Je suppose que se serait une erreur si nous essayions de conduire tout le monde à tendre vers un même idéal. Quelqu'un qui est très bon dans la partie théorique et pas très bon sur le terrain, devrait s'y tenir. L'enquête de terrain, en particulier, est quelque chose de très personnel. Certains ne réussissent pas très bien, non pas pour des raisons intellectuelles mais pour des raisons personnelles, de comportement avec les gens. J'en ai fait assez peu et j'ai trouvé cela très difficile. Je continue de trouver cela très difficile.

Le terrain

Vous avez travaillé chez les Blackfoot au Nord-Ouest du Montana, ainsi qu'en Iran. N'êtes-vous pas allé en Inde ?

Si, j'ai passé une demi-année en Inde, mais, bon, c'est d'une certaine façon du terrain, d'une certaine manière une recherche. J'essayais plutôt de m'imprégner d'une culture nouvelle pour moi. J'ai appris beaucoup de choses que tout le monde savait déjà. Je ne suis pas indianiste. Je n'ai pas de connaissance particulière sur les langues, les religions, etc. On ne peut pas parler de terrain, comparé à ceux qui ont fait de longs séjours comme Gerhard Kubik[5]. Une raison est que cela ne m'est pas facile. J'ai un étudiant, Christopher Waterman[6], le fils de Richard Waterman ; vous devez le connaître ainsi que ses travaux. Il est tellement extraverti, quand il est quelque part, qu'au bout de cinq minutes il connaît déjà tout le monde. Moi, je ne sais pas faire cela. Les gens sont différents sur ce point et, d'une certaine façon, vous devez reconnaître vos propres limites, et aussi peut-être vous fixer un type de recherche qui sera compatible avec votre personnalité. La plupart des ethnomusicologues ont besoin de faire un peu de terrain pour acquérir de l'expérience. Cela montre, d'une certaine façon, que vous êtes capable d'enseigner et d'évaluer des étudiants. Par ailleurs, tout le monde a besoin de développer quelque curiosité théorique. Dans quelles proportions ? Je n'en sais rien.

Le sociologue français Marcel Mauss[7] ne fit jamais de terrain dans sa vie mais, grâce à son vaste savoir et à son intuition, il put écrire l'un des premiers manuels d'ethnographie ! Pendant la seconde guerre mondiale, Ruth Benedict, de l'Université Columbia à New York, écrivit un célèbre livre sur la culture japonaise sans n'avoir jamais mis les pieds au Japon (Benedict 1987 [1946]). Je suis, moi aussi, convaincu que le terrain n'est pas l'unique voie de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie en particulier. Mais, je serais curieux de savoir comment vous vous y êtes pris. Pourriez-vous dire quelques mots sur vos expériences de l'enquête de terrain ? Comment avez-vous établi la liaison d'un terrain à l'autre ?

Il n'y a pas de véritable relation. Beaucoup d'ethnomusicologues ont fait cela dans leur carrière, ils prennent un deuxième terrain à mi-chemin de leur vie. C'est comme une crise au milieu de la vie lorsque vous divorcez et que vous prenez une nouvelle femme ! Moi, je n'ai pas changé de femme, j'ai changé d'aire géographique ! Mais vous avez raison, Alan Merriam commença avec les Flathead[8] et puis il est allé en Afrique, et Mantle Hood travailla également en Afrique pendant un certain temps.

Avez-vous vous-même été attiré par l'Afrique ?

Non, j'ai cru que je l'étais quand j'étais beaucoup plus jeune. Je suis allé en Iran parce je pensais réellement qu'ayant travaillé pendant un moment avec une petite société tribale et sur ce genre de choses qui faisaient partie des études sur les Amérindiens, je devais entreprendre une recherche sur une musique savante classique en dehors du cadre européen. L'improvisation m'intéressait particulièrement et, coïncidence, mon Université était en relation avec l'Université de Téhéran. Ils m'ont donc invité pendant un mois, ce qui me permit d'avoir une première impression et d'aiguiser ma curiosité au point que j'y revins deux ans plus tard. Et ainsi de suite. Mais il n'y a pas de rapport, sauf que c'est tout le contraire. Peut-être le contraste ?

Justement, cette idée d'opposition tient-elle lieu de relation ?

Oui. Quand je suis allé en Inde, c'était pour des raisons semblables. J'étais à Madras, qui était une ville dans un certain sens comparable à Téhéran. Dans certains domaines,

Madras était complètement différente, ce qui m'a permis de continuer d'apprendre sur Téhéran. J'ai alors écrit un article intitulé : « Le conte des deux cités[9] ».

Tout cet apprentissage n'a pas dû être facile et a dû prendre beaucoup de temps. Quels ont été les résultats scientifiques de ces séjours ?

Les résultats furent, bien sûr, de l'information. Dans le cas de l'Iran, il n'y aurait eu aucun moyen d'obtenir quoi que ce soit sans cela. De façon plus générale, la chose la plus importante sont d'avoir réalisé que la conception d'une culture faite à travers la lecture et l'écoute de musiques et autres documents atteint vite ses limites. Lorsque vous vous rendez sur le terrain, vous découvrez que tout est complètement différent de ce à quoi vous vous attendiez[10].

D'un livre comme celui de Ruth Benedict, vous retirez des choses intéressantes sur la structure, mais pour une raison ou pour une autre, lorsque vous allez sur place, vous vous trouvez en présence de gens bien réels. Et ils sont très compliqués. Ils n'ont pas tous le même avis sur tout. Par exemple, on me demande toujours dans mes cours : « Dans la musique persane, font-ils ceci ou font-ils cela ? ». Et d'une certaine manière, je dois donner une réponse générale. D'une autre, je dois aussi dire : « Eh bien, oui, mais en fait, ils – les différents musiciens – ne présentent pas un système de la même façon ». C'est plus complexe que ce que les gens font ici.

Fort de ce type d'expérience, pensez-vous qu'un livre, un CD ou un film suffisent pour valoriser et préserver les musiques traditionnelles ?

Je n'en sais rien. Que peut-on faire d'autre ? En un sens, cela n'est pas suffisant mais cela procure au moins quelque chose. Ceci relève d'une théorie de la communication. Que retenez-vous d'une représentation, que pouvez-vous faire pour utiliser cette représentation et l'enseigner à quelqu'un d'autre ?

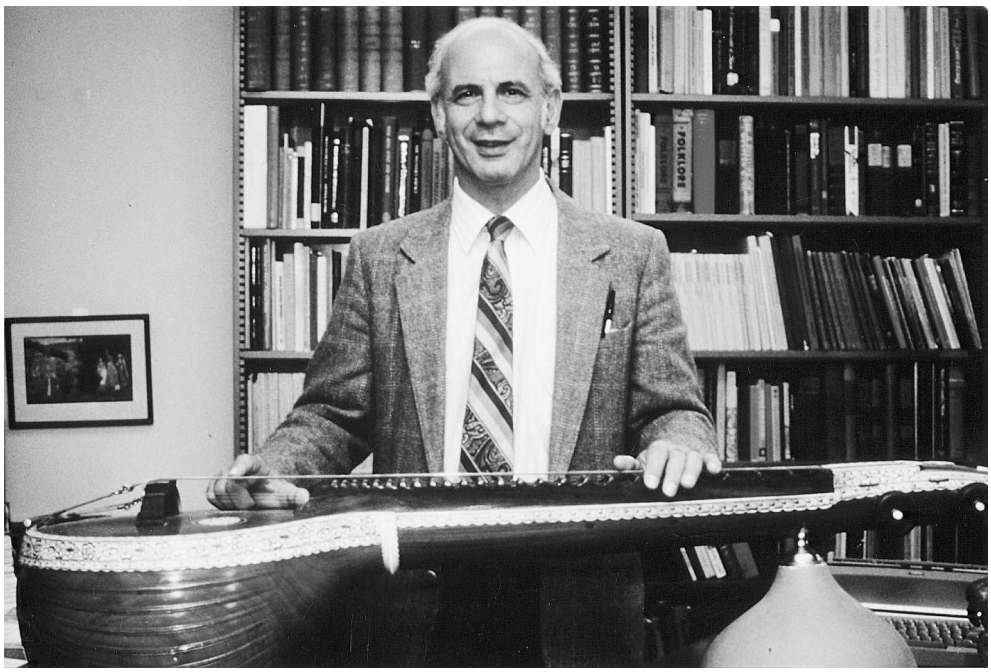
Ma question visait à préparer la suivante : que pensez-vous de ces musiciens qui viennent jouer leur musique traditionnelle dans les théâtres des pays occidentaux, complètement en dehors de leur contexte habituel ?

Je vois, la relation avec la tradition ! Eh bien, je n'en sais fichtre rien ! Prenez le cas le plus courant, les musiciens classiques indiens. Premièrement, c'est déjà une bonne chose qu'ils viennent ... D'un côté, ils essaient, tant bien que mal, de recréer un contexte tout au moins traditionnel. De l'autre, la manière de présenter qu'ils utilisent dans leur expérience occidentale commence à s'introduire chez eux. Je viens juste d'assister, il y a quelques jours, à un concert carnatique que nous avions à Illinois, et cela n'était pas si différent des concerts carnatiques à Madras. Par exemple, ils n'ont pas fait d'entracte, alors que les concerts occidentaux en ont toujours un. Lorsque ces musiciens sont venus au début, ils ont suivi les modèles occidentaux autant qu'ils le pouvaient. Et puis, progressivement ils en sont revenus aux modèles traditionnels.

Ceci fonctionne assez bien avec les musiques classiques. Avec la musique africaine, ce serait, sous forme de concert, hors contexte.

Oui, avec ces choses cérémonielles et autres, très différent, bien entendu. Bon, bien sûr, nous avons tous ri lorsque commencèrent les premières interprétations par des étudiants américains. Il est difficile de savoir que faire, quand l'alternative est peut-être de ne rien faire du tout. Mais je pense que cette représentation des musiques, non occidentales dans des contextes urbains occidentaux, fait partie du genre de mouvement pour les musiques du monde qui, en un sens est une grande homogénéisation telle que l'a exprimé Alan Lomax (1962) : la culture du réel. Bien que,

d'un autre côté, la plupart des sociétés soient de plus en plus avides de faire savoir qu'elles ont, elles aussi, quelque spécificité.



Théorie et méthode

Parlons un peu de théorie, si vous le voulez bien. Deux principales tendances, l'« ethno- » et la « musico- », sont parfois opposées l'une à l'autre. Pensez-vous qu'elles restent les seules directions possibles aujourd'hui ? Les aspects ethnologiques, les aspects musicaux et sociaux, l'analyse ou quelque chose d'autre ? Parce que nous utilisons toujours ce mot ethnomusicologie, et ceci alimente un vieux débat.

Oui, je sais ! j'ai toujours pensé que l'ethnomusicologie est une sorte de musicologie. Peut-être la façon la plus centrale - et que l'étude de la musique dans la société est quelquechose à laquelle les historiens de la musique se sont toujours intéressés. Je dois vous dire que mon père ne fit jamais d'analyse. Il fit toujours de la musique dans un contexte culturel, pris dans un sens historique. Par exemple Mozart et la franc-maçonnerie, et ce genre de choses. Lorsque j'étais étudiant, avant de faire de l'ethnomusicologie, la chose amusante était que les théoriciens de la musique disaient : « Nous, les théoriciens, nous sommes vraiment intéressés par la musique. Vous les musicologues, vous ne vous intéressez qu'à la culture ».

Une très vielle querelle !

C'est ce genre de chose qui est proféré actuellement sur les ethnomusicologues. Pourtant, comme vous le savez, des ethnomusicologues de premier rang commencent à s'intéresser à la culture musicale occidentale, contemporaine et même historique. J'y ai moi-même contribué ces derniers temps. Ma dernière recherche de terrain fut de travailler sur des écoles de musique américaines. De leur côté, les historiens de la musique sont de plus en plus intéressés par les modèles anthropologiques. Je pense que les deux peuvent marcher ensemble dans de nombreuses directions.

On constate d'ailleurs une évolution dans la définition. Il était question, au début, de musique primitive. Vous avez rédigé un article …

Oui, il y a bien longtemps.

A l'époque vous utilisiez ce terme. Ce n'est pas un reproche. Depuis le milieu du XIX^e^ siècle jusque dans les années 1950, de nombreuses batailles ont été livrées entre les scientifiques pour définir et nommer leur objet d'étude : musiques primitives, musiques des peuples sans écriture, musiques populaires, musiques ethniques, musiques extra-européennes, etc. Pouvez-vous nous retracer l'évolution qui vous a conduit de l'expression « *primitive culture* » (1954b) à celles de « *world music* » (1985, 1992), d'« *ethnic music* », de « *non-Western music* » ou de « *musics of the world's cultures* » (1992, 1997) ?

La plupart des anthropologues qui faisaient usage de ce terme - ce qui inclut les socio-anthropologues britanniques et américains qui, comme Boas, Herzog et leurs successeurs utilisaient le mot « primitif » - n'avaient pas l'intention de lui donner une connotation négative de dimension diachronique. Même le cours d'Herzog a toujours été intitulé « Musique primitive et populaire ». Cela désignait plutôt la musique des petites sociétés tribales, de transmission orale, sans relation avec la culture occidentale. Rétrospectivement, c'est évidemment un terme d'un usage tout à fait idiot. Mais je dois dire qu'à cette époque, « primitif » voulait dire pour moi, et pour nous autres, quelque chose d'authentique, de positif. C'est une musique qui était toute faite, vous n'aviez pas à être une sorte de spécialiste veule. C'était un mode d'expression de large audience, que tous les membres d'une société comprenaient. Par la suite, nous avons opté pour « musique ethnique ». Nous voulions mettre l'accent sur le fait que chaque société possède une musique qu'elle reconnaît comme sienne. Une même société peut prendre part à de nombreux genres de musique. Mais si vous avez une musique pour laquelle un groupe vous dit : « C'est notre musique », c'est qu'il en est probablement ainsi. Je ne suis pas sûr que les sociétés l'expriment véritablement elles-mêmes, mais probablement les individus le font. Si quelqu'un me demande : « quelle est votre musique ethnique ? », je suis en mesure de lui donner une réponse. « Musiques dans les cultures du monde » est, elle, une expression très générale. Elle renvoie à l'idée que chaque culture dans le monde pratique la musique. « La musique » et « les musiques » sont de ces termes qui commencent à être employés. Pour « world music », c'est une autre histoire. Nous utilisions world music comme une façon de désigner la musique du monde entier. Ce nouveau terme commence à être utilisé par une frange particulière du mouvement musical, ce qui est un peu gênant.

Les scientifiques apprécient de pouvoir utiliser des machines spéciales qui leur permettent d'aller au-delà de la perception humaine normale (microscope, télescope, radiographie, rayon laser, calculs rapides sur ordinateurs, etc.). Dans le domaine du son, l'histoire dépasse à peine un siècle. Il y eut les enregistrements sur cylindre de cire, puis sur disques, puis les magnétophones, le sonagraphe ou encore le mélographe de Charles Seeger et Mantle Hood. Pensez-vous que de nouvelles machines puissent être mises au point ? Quels sont aujourd'hui les besoins de mesure et d'analyse du son ?

Nous venons juste de mener une réflexion à ce propos sur e-mail. Je sais très peu de choses à ce sujet. Il est intéressant de constater que le mélographe de l'UCLA n'a, en réalité, jamais été beaucoup utilisé. Plus tard, le chercheur indien Nazir Jairazbhoy a tenté de le réactiver là-bas, mais ce fut le même problème. Bien sûr, il y a des programmes d'ordinateurs qui le feraient à votre place. Mais ils ne résolvent pas le problème fondamental : comment faire la part de la musique et du bruit ? Qu'est-ce qui peut en être déduit et qu'est-ce qui est spécifique au son ? Le mélographe reste probablement important pour aider des gens à transcrire d'une manière ou d'une autre

la musique telle qu'ils l'entendent. J'ignore si ceci constitue une sorte de caractéristique spécifique à l'épistémologie occidentale. Nous voulons prouver que nous entendons réellement cette musique, mais tout se passe comme si rien ne pouvait être prouvé sans l'écriture. Ceci est même particulièrement vrai chez les musiciens qui ne sont pas impliqués dans le savoir universitaire. Il en va de même des non-musiciens qui ne peuvent comprendre qu'une culture ou que la musique puissent exister sans l'écriture. Il fut un temps, lorsqu'il s'agissait de tout transcrire et de publier des transcriptions en veux-tu en voilà, où la question essentielle, je pense, n'était pas tant de fournir des matériaux d'étude mais plutôt de prouver que la musique « primitive » était réellement de la musique.

Parce qu'on pouvait l'écrire ?

Oui, parce que vous pouviez les publier comme des séries de monuments[11] !

Vous vous êtes intéressé à des questions diverses : les styles musicaux chez les Amérindiens, le changement dans les musiques populaires, les aspects historiques de l'ethnomusicologie, etc. Quelles sont, d'après vous, les questions les plus intéressantes que vous vous êtes posées pendant votre carrière ? Quelles en sont les réponses et quelles sont les questions qui restent encore sans réponse ?

Oh ! Je ne sais pas, Probablement toutes le restèrent finalement. Mais je pense que les choses qui ont peut-être été les plus utiles, du moins pour moi, furent les questions qui impliquaient le changement. La prise de conscience que la musique change. Pourquoi elle change et ce que cela peut vouloir dire que la musique change ? Est-ce que cela signifie qu'une chanson change ? Ou un style, ou le répertoire d'une société ? Je commence à croire qu'il y a une certaine subtilité, par exemple, dans le fait de comprendre que d'un côté un compositeur change dans son style et que de l'autre cela signifie qu'une tribu amérindienne apprend de nouvelles chansons tous les ans, et en oublie quelques-unes mais que le style, lui, reste le même. Le contenu change. Dans ce genre d'interaction de différentes notions de ce qu'est la musique et de ce qui peut changer se situent, je pense, les choses que j'ai trouvées peut-être les plus utiles pour moi dans mon long cheminement. Par ailleurs, je crois avoir trouvé une manière de traiter la question de l'improvisation dans la musique persane. Mais, bien sûr, quelques personnes pensent que je ne l'ai pas du tout fait correctement. C'est pourquoi, vous savez ...

Peut-être en tant que généraliste ? Il n'y a pas tant de personnes capables d'écrire sur toutes les musiques du monde comme vous l'avez fait.

Je l'ai fait, mais n'oublions pas qu'à cette époque, l'œuvre de mon professeur Herzog y était entièrement consacrée. En ces temps, il y avait si peu de gens à y travailler que la tendance était d'essayer d'aller dans toutes sortes de directions. Regardez l'œuvre d'Alan Merriam (196[12]), et celle d'Hornbostel (1905). Il est certain que nous sommes tous des sortes de penseurs.

Et Curt Sachs (1943) ?

Oh, le héros, le dernier érudit à tout savoir après Goethe ! Nous pensions tous qu'il y avait un énorme champ de recherche à développer en tâtonnant dans différentes directions. Je manque de recul pour juger de la valeur de cette opinion, mais je pense que cela nourrissait notre motivation.

Nous sommes ici à Toronto, où les sociétés nord-américaines d'ethnomusicologie et de musicologie se rencontrent. Quels sont, à votre avis, les rapprochements théoriques entre ces deux disciplines ? Pensez-vous que musicologues et ethnomusicologues puissent

collaborer sur des projets communs de recherche ? Que peuvent apporter les uns aux autres ? Y a-t-il une véritable frontière entre musicologie et ethnomusicologie ?

De fait, les sociétés sont séparées, mais dans notre Département nous sommes très proches, beaucoup plus qu'autrefois. En un sens, cette relation ne doit pas signifier que nous prétendons faire les mêmes choses. Ce sont des spécialités différentes. Il y a également des spécialités à l'intérieur de la musicologie historique. L'idée que chaque groupe devrait avoir connaissance de la teneur des travaux des autres me semble très importante. C'est ce vers quoi nous tendons dans les Départements de musique en Amérique du Nord.

Pensez-vous que nous pourrions mener des recherches communes ? Que pourraient-elles apporter à chacun ?

D'une certaine façon cela est assez intangible. Vous savez, à l'Université d'Illinois nous pensons tout faire mieux que quiconque ! Tous les étudiants de musicologie historique prennent un module en ethnomusicologie. Cela n'est pas imposé. Je préfère qu'il n'y ait pas de contrainte parce que je ne veux pas voir venir d'étudiants contre leur gré. L'idée est d'offrir des thèmes qui les intéressent. Il est remarquable de constater que les étudiants, dix ans plus tard, lorsqu'ils enseignent la musicologie, nous disent avoir pris un grand intérêt aux cours d'ethnomusicologie. L'inverse serait probablement vrai. Ces étudiants montrent donc qu'il est possible d'adopter une attitude d'ouverture sur l'ensemble de ces questions.

Dans les années 1980, John Blacking fonda l'ESEM[13], un peu en réaction contre ces organisations qui, d'après lui, tendaient à oublier la matière musicale elle-même dans leurs travaux. Qu'en est-il exactement aujourd'hui ?

Je n'en sais rien, mais il fut aussi président de la SEM[14]. Il voulait, pour ainsi dire, internationaliser la société mais cela ne put se faire. Pour des raisons pratiques, la SEM est principalement nord-américaine mais tout le monde peut y entrer. C'est avant tout une organisation de personnes. Une des choses à laquelle nous tenons est que les étudiants puissent venir aux séminaires. Si nous commencions à nous rendre en Europe, ils ne pourraient pas le faire. C'est vrai que ce n'est pas l'idéal, mais, d'un point de vue pratique, comment faire autrement ? Comme les Européens ne peuvent pas plus se rendre facilement aux Etats Unis, John Blacking a fini par fonder le Séminaire européen. L'ICTM[15] aurait bien sûr dû le faire, mais c'eût été une nouveauté dans son fonctionnement.

Que pourrait être la tendance dans les prochaines années, si les étudiants pouvaient voyager plus facilement que vous, lorsque vous avez commencé ?

Ils pourraient, mais cela coûte très cher. Regardez, nos étudiants de l'Université d'Illinois viennent à ce congrès, mais ils roulent à plusieurs en minibus pour arriver jusqu'ici. Ils ne peuvent pas se payer l'avion. Ils ne pourraient pas envisager de prendre un billet d'avion pour l'Europe. Peut-être un ou deux, mais nous en avons fait venir vingt. En d'autres termes, il est devenu coutumier que la plupart des étudiants en DEA aillent régulièrement aux colloques habituels. Beaucoup d'entre eux présentent une communication. Pour certains, beaucoup trop tôt, j'en ai peur. Il faut dire que la SEM n'est pas une organisation de professionnels où se rendent des étudiants, mais plutôt une organisation dans laquelle les étudiants sont au moins en nombre égal avec les chercheurs patentés. Ce serait très difficile de faire la même chose à un niveau transatlantique.

Perspectives dans un monde en changement

Beaucoup de chercheurs se plaignent de la rapidité avec laquelle se transforment les sociétés qui pratiquent les musiques qu'ils étudient. Il y a même une certaine résistance à admettre ces changements, au point que les études sur les musiques urbaines, acculturées ou métissées par exemple, restent plutôt minoritaires. Que pensez-vous de cette position ?

C'est irréaliste, mais, bien sûr, comme tout un chacun, je formulerai, un double point de vue. Lorsque j'étais étudiant, mon professeur avait adopté comme position principale l'idée que le monde de la musique consiste en des musiques assez proches les unes des autres et que les mélanges musicaux représentent ce qui méritait d'être le plus étudié. Ce qui renvoie à la question de l'authenticité. J'ai l'impression que, pendant longtemps, les gens se désintéressaient de cela, mis à part les anthropologues, en particulier ceux qui étudiaient les interactions Afrique/ Occident, et qui commençaient à réaliser que cela constituait un point essentiel. Il y eut, bien sûr, des prédécesseurs. Il y a un vieil article de Hornbostel qui prend cela en compte à propos de la musique afro-américaine. D'un autre côté, il est apparu clairement à beaucoup d'entre nous que, sur plusieurs points, la plupart des musiques relèvent quelque part d'un syncrétisme : la musique qui, aujourd'hui, nous semble pure, fut probablement perçue auparavant comme syncrétique par ses créateurs. En tout cas, je me suis un peu intéressé à cela, mais sans m'y impliquer de façon conséquente. Dans les années 1950, j'ai commis un article intitulé « Le changement dans les musiques populaires et primitives » (1955b). Par la suite, je me suis plus consacré à l'Iran et à l'Inde. Finalement, j'ai publié *L'influence occidentale sur les musiques du monde* (1985) [16]. Ce livre n'est pas destiné à des professionnels parce qu'il essaie de présenter à des musiciens ordinaires, des mélomanes, un panorama de toutes les variantes que l'on peut observer dans le monde. Quinze ans plus tard, je suis conscient des limites d'un tel travail. C'est une vue un peu naïve, car les choses sont beaucoup plus compliquées que cela !

C'était pourtant un des rares ouvrages sur la question.

Tenez, ce matin il y avait un débat sur la musique des Amérindiens. C'était presque tous des jeunes qui discutaient uniquement sur des musiques qui ne sonnent pas du tout comme amérindiennes à nos oreilles. Ces musiques sont pourtant produites par des Amérindiens. Elles se réfèrent, peu ou prou, à la culture amérindienne, que ce soit dans les paroles, un instrument de musique, ou juste une sorte d'affirmation identitaire. Je devais reconnaître que ceci est bien sûr le genre de chose que vous avez à étudier, mais vous devriez savoir qu'il y a cinquante ans personne ne vous aurait suivi sur cette voie. Maintenant, nous disons que ce qui arrive est que les Indiens changent. Mais je n'en suis pas si sûr. Peut-être bien qu'ils ont toujours pratiqué cela ? Nous n'y étions pas attentifs, tout simplement ! Voyez-vous, ils ne faisaient pas exactement cela. Ce n'est pas seulement que le monde a changé mais que les ethnomusicologues eux-mêmes sont devenus plus réalistes.

De nombreuses minorités utilisent la musique pour construire leur identité contemporaine. C'est un bon moyen pour se faire connaître au monde. Mais il y a également un grand commerce autour de cela, voire même une récupération dans des expériences de fusions

qui ne servent pas nécessairement les minorités dépossédées de leurs propres productions.

C'est certain. Mais n'oublions pas non plus que les compositeurs européens ont fait un large usage des musiques des minorités et se les sont appropriés. En un sens, déjà chez Mozart avec la musique turque.

Au début du XXe siècle la constitution d'archives sonores semblait une priorité. Quels sont les enjeux de la collecte des musiques traditionnelles ?

En fait, cela ne revêt plus guère d'importance. Peu de gens s'y intéressent. Que cela doive prendre plus d'ampleur, je n'en sais rien. L'enregistrement de terrain a évolué parce que la plupart des cultures publient leurs propres productions. En un sens, nous n'avons plus besoin de le faire. D'un autre côté, nous le faisons aussi, à des fins scientifiques. Est-ce que ces documents préservent les musiques concernées ? Difficile à répondre.

Au début du XXe siècle, conserver le passé représentait une sorte d'idéal. C'était un enjeu d'importance.

Que nous puissions conserver le passé du XIXe siècle est très important. Conserver les années 1970 ? Cela doit être fait, mais peut-être que les cultures le font elles-mêmes. Ce que j'ai tenté de faire en Iran fut d'essayer d'apprendre à jouer moi-même, non pas pour me produire en public mais pour me trouver dans la situation d'un étudiant iranien. J'ai collectionné tous les enregistrements existant de musiciens jouant le même *dastgah*, le même mode. Mais il n'y en avait pas assez, et ils étaient limités dans le temps pour des raisons de support discographique ou de durée d'une émission radiophonique. C'est pourquoi j'ai réalisé moi-même autant d'enregistrements que possible. Mon corpus sur ce *dastgah* compte cinquante-cinq versions. C'est une façon comme une autre de préserver une tradition. Si un jour quelqu'un s'intéresse au mode *chargah*, ce genre de collection prendra tout son sens. Alors que si vous allez tout simplement aux archives de la musique persane à Radio Téhéran, en admettant qu'ils les aient conservées, ils en auraient quelques-uns mais pas autant que cela, et ils seraient probablement disséminés. Le point faible de ce genre de chose vient du fait que j'ai organisé ces prises de son de ma propre initiative, chez moi. Les musiciens me firent la faveur de jouer pour moi. Pour des Iraniens, chaque interprétation reste acceptable. Par contre, je ne puis affirmer que les caractéristiques de la totalité du corpus tiennent la comparaison avec les caractéristiques du véritable univers de la musique persane. Je n'ai aucun moyen de le savoir. C'est comme si vous êtes en train de m'interroger et que je vous donne des réponses en fonction du type de questions que vous me posez. Est-ce la réelle manière dont je m'exprimerais sur ces sujets avec d'autres collègues ? Est-ce le monde réel ?

La première moitié du XXe siècle semble aussi avoir été marquée par des théoriciens (Bartok, Hornbostel, Sachs, Brailoiu, Kunst, Seeger, etc.). Puis il y eut des analystes (Merriam, Arom, …). Vous avez vous-mêmes réfléchi sur la théorie et la méthode en ethnomusicologie (1964). Quels sont aujourd'hui les besoins de théorisation, selon vous ?

Dans la musicologie américaine, probablement également en Europe, le concept de théorie est très important. Ce n'est pas la théorie de l'analyse ou la théorie de la musique, mais plutôt la théorie sociale. Sur ce point, les auteurs français Michel Foucault et Pierre Bourdieu continuent de compter. Evidemment, j'en reconnais l'importance, mais je pense aussi que beaucoup d'Américains en font trop et en oublient la matière première. La faculté de théoriser, de manipuler intellectuellement ces

concepts, est survalorisée. Pas étonnant de trouver alors des gens qui en arrivent à faire du terrain avec… une seule personne. Puis ils bâtissent des théories sur la marche du monde, et viennent nous expliquer comment fonctionne la pensée humaine. J'ai du mal à mesurer les besoins, en terme de théorie. Je continue de penser que, quelque part, on doit être capable de rattacher les caractéristiques d'un style musical à des valeurs de contrôle social. Personne ne l'a fait de manière satisfaisante. Merriam a essayé mais a reconnu ne pas y parvenir.

Lomax (1976) a également essayé.

Lomax, bien sûr. Mais tout le monde en a après Lomax parce qu'il n'a pas toujours suivi rigoureusement sa méthodologie. Je pense, toutefois, qu'il a mis le doigt sur des questions très importantes. J'ai essayé de le faire, de mon côté, à partir de matériel iranien sur un plan microscopique. Si vous écoutez des communications dans ce colloque, vous tomberez, à coup sûr, sur des gens abordant ces questions. Il reste que nous n'avons toujours pas de supra-théorie expliquant comment un style musical est relié à une culture. Le style, c'est bien entendu très important, mais c'est un peu comme la langue. De par le contenu d'une langue, vous pouvez comprendre quelquechose sur une culture et sur la manière dont les gens parlent. Qu'ils parlent avec les mains, avec excitation ou non, cela a à voir avec la culture. Mais des discussions pour savoir s'il y a des intervalles de 3/4 de ton ou de 5/4 de ton, cela revient à dire que telle langue possède beaucoup de « r » ou de « s ». Vous voyez ce que je veux dire. En général, on dit que le nombre de « s » dans une langue ne nous apprend rien sur une culture.

Jusqu'où pensez-vous que l'analyse puisse contribuer à la compréhension d'une musique traditionnelle ?

Aucune idée ! Je préférerais que vous me demandiez ce qui est utile. Assurément, une meilleure théorie sur la relation style/culture. Pourquoi certaines cultures développent-elles la polyphonie et pas d'autres ? C'est sur ce genre de chose que Lomax a réfléchi. Le problème est qu'il a parlé du style vocal préféré de chaque culture en décidant lui-même duquel. C'est un peu ennuyeux. Je suis sûr qu'il y a des gens qui ont pensé qu'il doit y avoir un type s'appuyant sur la génétique. Un jour, j'ai eu une terrible discussion avec un Géorgien (du Caucase) qui prétendait que l'anthropologie physique peut déterminer s'il y a de la musique pour chœur ou pas ! Un tel discours n'aurait pas déplu aux nazis !

Dans le chant diphonique, certains l'ont peut-être cru avant que d'autres se mettent à chanter comme les Mongols ou les Tuvains.

N'importe qui peut le faire, bien sûr. C'est une question d'apprentissage. C'est un principe de base : tout groupe humain est à même d'apprendre quoi que ce soit, dès l'instant où il l'a décidé.

Ce qui montre l'unité de l'homme. Au risque de froisser votre modestie, je dois vous dire que vous incarnez une part importante de la pensée ethnomusicologique de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Y a-t-il des questions que vous auriez aimé traiter, des livres que vous auriez voulu écrire mais que, par manque de temps ou de moyens, vous n'avez pas pu mener à bien ?

J'en ai déjà écris trop ! Vous feriez mieux de me demander s'il y en a que j'aurais souhaité ne pas avoir écrits ! J'ai toujours été fasciné par la musique de l'Inde. Ce fut la première musique non occidentale dont j'eus connaissance, alors que je n'avais peut-être que quatre ans. C'était assez intéressant. Je ne sais pas si vous avez entendu parler

du musicologue et compositeur Walter Kaufmann[17]. C'était un étudiant de mon père à Prague. Il venait souvent à la maison. Je l'aimais bien parce qu'il jouait avec moi. Un jour, il dit qu'il allait partir, qu'il allait se rendre très loin, en Inde. Pour moi le mot Inde ne signifiait rien. Walter me dit que dans ce pays, ils pratiquaient une musique magnifique : « Ils la font comme elle leur vient à l'esprit ». Vous connaissez l'allemand : « *Sie singen das, gleich aus dem Kopf* »[18].

Étiez-vous intéressé par la musique populaire tchèque ?

Pas à l'époque. Je ne me suis pas tant intéressé à la musique populaire tchèque qu'à la culture tchèque en général. Il y a peu de temps, je ne sais pas comment cela est arrivé. Dans les années 1980, nous avons commencé à voyager un peu, ma femme et moi. J'eus l'idée de proposer à notre directeur de Département un cours sur l'histoire de la musique tchèque en général, classique et populaire. Entre temps, je remis cela à plus tard. Finalement, je l'ai fait, il y a environ quatre ans. J'ai commencé à penser qu'il était très intéressant d'étudier cette question dans une perspective ethnomusicologique. Parce que – c'est ce que vous disiez – la musique est un marqueur identitaire et nous avons là un pays comprenant quatre groupes ethniques principaux, chacun se considérant comme grand musicien : les Allemands, les Tchèques, les Juifs et les Tsiganes. On peut dire que durant toutes ces époques, ils utilisent la musique un peu comme une arme. J'ai donc travaillé sur ces questions et j'ai un peu publié là-dessus. Il me faudrait améliorer mes connaissances dans la langue tchèque pour aller plus loin. Curieusement, j'ai retrouvé des parallèles possibles avec les Amérindiens. Il y a longtemps, lorsque je vivais à Détroit, il y avait un de mes collègues qui recueillait le folklore des groupes ethniques non anglophones. C'était très inhabituel à l'époque[19]. Plus tard, c'est devenu très courant. J'avais décidé d'essayer d'appliquer ces recherches à la musique. J'ai encouragé quelques étudiants à réfléchir sur l'idée d'héritage folklorique, en recueillant de l'information auprès de leur propre famille. Et j'ai commencé à penser à nouveau que c'est ce genre de choses qui m'ont fait prendre conscience à quel point le monde musical est complexe. Ceci est particulièrement valable dans la situation nord-américaine parce que tout le monde voyait en Détroit une simple ville industrielle, en oubliant que les ouvriers, eux, venaient bien de quelque part.

Justement, comment expliquez-vous qu'il y ait si peu de musique traditionnelle en Allemagne ? Vous pouvez accéder à des musiques traditionnelles variées en Grande-Bretagne, en France, aux Pays-Bas et partout en Europe. En Allemagne, vous tombez toujours sur des airs à danser ou des chants standardisés, édités, voire enseignés à l'école. Le folklore y est complètement aseptisé.

Je ne sais pas grand chose sur la question, mais je suppose que cela a à voir avec le développement de la musique classique dans un grand nombre de petites principautés.

Cela doit donc être mis en relation avec l'histoire politique ?

Oui. Dès que quelqu'un était à même de chanter, ou de jouer convenablement du violon, il était réquisitionné pour le chœur ou l'orchestre du duc local. Après la Deuxième Guerre Mondiale, il y a eu des collectes de musiques traditionnelles en Allemagne, mais la plupart furent réalisées auprès de personnes venues d'ailleurs : du Banat, de Yougoslavie, Hongrie, Slovaquie, ces enclaves isolées.

C'est intéressant, parce que le mouvement d'intérêt pour les cultures populaires fut précisément amorcé en Allemagne, dès le XVIII[e] siècle avec notamment Herder. Les

compositeurs comme Gustav Mahler - précisément né en Bohème - firent un large usage de ce fonds de légendes et de chansons populaires[20].

Tout à fait. Il y a eu des collecteurs comme Ludolf Parisius[21]. Il était maître d'école et voyageait dans toute l'Allemagne centrale. Il nota quantité de chansons traditionnelles que chantait le peuple.

A main levée, mais sans enregistrer !

Bien évidemment. C'était vers 1848. Dans les pays tchèques, c'est aussi assez typique. Je ne sais jusqu'à quel point mon impression reste valable, mais il me semble, qu'en ce qui concerne la musique, les Tchèques et les Allemands agissent en interaction les uns sur les autres. Permettez-moi un retour en arrière. Lorsque j'étais enfant, mon éducation m'a appris de façon indirecte à identifier l'esthétique de ma propre culture musicale. Nous étions une famille d'origine juive mais pas du tout religieuse, allemande mais établie de longue date en Bohème, respectueuse des Tchèques. Pour nous, la musique c'était Mozart, Schubert, les compositeurs tchèques Smetana, Dvorak, etc. Beethoven, pas tant que cela, il était trop allemand ! Mais les Tchèques, eux, possédaient la grande musique populaire ! Les Allemands avaient aussi de la musique populaire, mais cela ne comptait pas. Nous regardions les Tchèques comme détenteurs de savoirs de nature populaire. Attitude qu'ont eux-mêmes les Tchèques vis-à-vis des Moraves ! Vous les mettez ensembles et ils s'ébahiront devant la musique populaire... slovaque. D'une certaine façon c'est une sorte d'attitude hégémonique.

L'idée de « Kulturkreis » ?

Oui, en un sens, mais également l'idée qu'il s'agissait d'un peuple inférieur. Ce pour quoi ils sont bons, c'est la musique populaire. C'est un peu comme dans l'histoire de l'Amérique du Nord. Les Noirs américains s'y entendent pour chanter et danser. En Amérique, bien sûr, les minorités furent toujours occupées à divertir : les Italiens, les Juifs... Mais je pense qu'il en était de même en Bohème. L'autre aspect est que les Tchèques œuvraient pour ce stéréotype en acceptant cet état de fait. Cependant, pour être respectés des Allemands, ils devaient transcrire leurs chants traditionnels et les publier avec accompagnement de piano. C'est caractéristique de l'époque romantique, et ça a perduré dans les années 1930, 40, 50.

Le style traditionnel musical allemand est probablement éteint.

Certainement. Mais les Tchèques en ont fait autant. Il est symptomatique de remarquer qu'avant le Velvet Divorce, ce sont les ethnomusicologues slovaques qui donnent le ton. Oskár Elschek, chef de file de la recherche sur la musique traditionnelle en Europe (Elschek 1991), est très spécialisé dans la musique slovaque. J'ai essayé en vain de rencontrer quelqu'un faisant du terrain en Bohème. Ils vont tous faire des enquêtes ailleurs.

Ils ont pourtant des groupes folkloriques puissants, très structurés, avec une éducation musicale. On doit jouer de la cornemuse de telle façon. Il y a des concours de folklore, etc.

Oh oui ! Cela vient peut-être du système soviétique, les conservatoires de musiques folkloriques. Quand j'étais là-bas en Bohème, il n'y en avait pas tant que cela. Ils importaient des groupes slovaques. Par exemple, si vous allez comme touriste à Prague et que vous cherchez un spectacle folklorique, ils vous diront au bout du compte : « En fait, cette musique vient de Slovaquie ! »

Ils ne se considèrent pas comme des paysans, mais comme des gens industrialisés. Un peuple moderne ne peut avoir de folklore. C'est peut-être la clé de notre problème. Cela

semble assez caractéristique en Europe, bien qu'à des degrés divers. Vous êtes si enthousiaste lorsque vous parlez de musique populaire que j'aimerais vous poser une question qui me semble aujourd'hui cruciale. Quelle perspective de recherche pourrait être suffisamment excitante pour qu'un jeune étudiant y consacre sa vie entière comme vous l'avez fait ?

Oh, il y en a beaucoup ! C'est une question intéressante parce que nous avons dans mon Département de nombreux étudiants qui veulent poursuivre jusqu'à la thèse afin de devenir ethnomusicologues. C'est curieux car au moment où vous posiez votre question, je pensais justement à ces gens qui ne pensent qu'à leur carrière. Ils veulent bien entreprendre des recherches, mais sont attentifs à ce qu'elles leur servent à décrocher un poste.

Ce n'était pas précisément le sens de ma question.

Non, je comprends et j'essaie de voir qui est véritablement intéressé. Je crois que de ceux que je connais, qui sont jeunes actuellement, et qui prennent le plus grand intérêt au point d'être prêts à envisager un séjour de cinq années, ce sont ceux qui s'intéressent à l'Inde. Cela reste toujours l'Inde. Ce pays attire les gens, pas plus qu'avant, mais de manière plus intense. Le grand changement dans les centres d'intérêts nord-américains s'applique surtout au regard porté sur les musiques populaires, urbaines et de toute sorte, sur la technologie musicale, ce que cela signifie, comment cela fonctionne. Quand j'étais étudiant, je ne pensais pas - et je crois que la plupart des gens étaient dans mon cas – que l'ethnomusicologie ait eu une quelconque implication politique. En réalité, elle en avait, mais nous n'y prêtions pas attention. A contrario, dans les années 1960, cela a pris une telle importance que certains de mes jeunes collègues disaient que pour être ethnomusicologue il fallait être un certain genre de personne. Par exemple, il est impensable de se dire ethnomusicologue et de voter républicain aux Etats-Unis. Vous devez être politiquement ouvert, vous sentir concerné par les pauvres gens, etc.

Est-ce la réalité ?

Il me semble que c'est une position adoptée par la plupart. Qu'ils soient prêts à s'investir plus amplement, je n'en sais rien. Environ 20 % des gens que nous formons ont acquis une certaine expérience dans le tiers-monde, comme par exemple dans des organisations humanitaires. Ils y prennent goût et y retournent. Ce peut être des personnes qui n'avaient rien à faire avec la musique, des ingénieurs ou autres. Ils manifestent évidemment un intérêt pour la musique sans avoir pour autant de formation musicale, au sens technique. Lorsqu'ils rentrent, ils se tournent vers l'ethnomusicologie, discipline qui paraît répondre à leurs aspirations.

Un chercheur puise son énergie dans l'excitation que procure une découverte. Que reste-t-il à trouver aujourd'hui en ethnomusicologie ?

Je sais, c'est un problème parce qu'il n'y a plus de véritables zones d'ombres qui demandent à être mises au jour. Tout, tous les sons deviennent à la portée de chacun. Ils ne sont plus le domaine réservé des ethnomusicologues. Lorsque j'enseignais dans les années cinquante ou soixante, j'avais de quoi estomaquer mes étudiants avec des sonorités bizarres. Mon rôle consistait, en partie, à leur en expliquer la signification. Aujourd'hui, ils ont déjà tout entendu. Je suppose que ce qui peut intéresser des étudiants est d'essayer de leur montrer que la compréhension de quelque élément concernant la musique peut leur apporter un éclairage sur d'autres choses dans leur

vie. Mais, qu'est-ce qui pourrait faire palpiter des étudiants aujourd'hui ? Je sais, c'est un problème.

Il y a un demi-siècle, vous pouviez parcourir des yeux la carte du monde en rêvant de trouver de l'or dans les contrées les plus reculées. La révélation au monde des polyphonies pygmées par Gilbert Rouget en 1946, par exemple.

Maintenant vous ne pouvez plus le faire. Les gens vous répondent qu'il y a toujours quelqu'un qui l'a déjà fait. Mon attitude a constamment été de dire que ce sont les régions qui ont été les plus étudiées qui présentent les questions les plus intéressantes. Regardez du côté de la musicologie ! Il y a des milliers de livres sur Beethoven et l'on peut toujours soulever de nouvelles questions. Mon petit-fils a commencé à étudier l'ethnomusicologie en pensant que j'avais eu une vie palpitante. Ce qui l'attire le plus, c'est l'idée de se rendre dans de nombreux endroits. Pas vraiment pour l'exotisme, qui tend à disparaître un peu partout. Plutôt l'étude de la pratique musicale dans d'autres styles musicaux, issus d'autres cultures. C'est sans doute ce qui pousse le plus grand nombre de personnes. Autrefois, nous opposions la pratique à l'approche anthropologique. A présent tout le monde concilie les deux.

BIBLIOGRAPHIE

BENEDICT Ruth Fulton, 1950 , *Echantillons de civilisations* (trad. de *Patterns of Culture*, 1934). Paris : Gallimard.

BENEDICT Ruth Fulton, 1987 [1946], *Le Chrysanthème et le Sabre* (trad. de *The Chrysanthemum and the Sword ; Patterns of Japonese Culture*, 1946). Paris : Picquier.

BLUM Stephen, Philip V. BOHLMAN & Daniel M. NEUMAN, 1993, *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

BOAS Franz, 1928 , *Anthropology and Modern Life*. New York.

BOAS Franz, 1940, *Race, Language and Culture*.

ELSCHEK Oskár, 1991, « Ideas, Pinciples, Motivations, and Results in Eastern European Folk-Music Research », in Nettl & Bohlman 1991 (*cf. infra*): 91-109.

GIURIATI Giovanni, 1995 , « La voie du gamelan : entretien avec Ki Mantle Hood ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 8 : 193-214.

HERZOG George, 1946 , « Comparative musicology ». *The Music Journal* 4.

HORNBOSTEL Erich M. von, 1905 , « Die Probleme der vergleichende Musikwissenschaft ». *Zeitschrift für Ethnologie* 3/4: 601-615.

KAUFMANN Walter, 1967, *Musical Notations of the Orient*. Bloomington: Indiana University Press.

LOMAX Alan, 1962 , « Song structure and social structure ». *Ethnology* 1:425-51.

LOMAX Alan, 1976, *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: Berkeley University of California.

MAUSS Marcel, 1967 [1947]*Manuel d'Ethnographie*. Paris : Payot.

MERRIAM Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

OLIVEIRA PINTO Tiago de, 1994, « Une expérience transculturelle. Entretien avec Gerhard Kubik ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 7: 211-227.

SACHS Curt, 1943, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York: W.W. Norton.

SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle, 1989, Compte rendu de Bruno Nettl: *The Western Impact on World Music*. *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 2: 274-279.

THOMSON Stith, 1955-58 , *Motif-Index of Folk-Litterature*, 6 vol. Bloomington: Indiana University Press.

WATERMAN Christopher A., 1990, *Jùjú: a Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

WATERMAN Richard A., 1952 , « African influence on the music of the Americas », in Sol Tax ed.: *Acculturation in the Americas*. Chicago: Proceedings of the 29th International Congress of Americanists II: 207-218.

Principales publications de Bruno Nettl

NETTL Bruno, 1952, *North American Native American Styles*. Philadelphia: American Folklore Society.

NETTL Bruno, 1953a, « The Shawnee musical style: historical perspective in primitive music ». *Soutwestern Journal of Anthropology* 9: 277-85

NETTL Bruno, 1953b, « Stylistic change in folk music ». *Southern Folklore Quartely* 17: 216-20

NETTL Bruno, 1954a, *North American Indian musical styles*. Philadelphia: Memoirs of the American Folklore Society 45.

NETTL Bruno, 1954b, « Notes on a musical composition in primitive culture ». *Anthropological Quartely* 27: 81-90.

NETTL Bruno, 1955a, « Aspects of primitive and folk music relevant to music therapy », in E. Thayer Gaston ed.: *Music Therapy 1955*. Lawrence, Kansas: Proceedings of the National Association for Music Therapy V, 1956: 36-39.

NETTL Bruno, 1955b, « Change in Folk and primitive music: a survey of methods and studies », *Journal of the American Musicological Society* 8, 101-109.

NETTL Bruno, 1956, *Music in Primitive Culture.* Cambridge: Harvard University Press

NETTL Bruno, 1958a, « Historical aspects of ethnomusicology ». *American Anthropologist* 60: 518-532.

NETTL Bruno, 1958b, « Transposition as a composition technique in folk an primitive music ». *Ethnomusicology* 2: 56-65.

NETTL Bruno, 1960a , *An introduction to Folk Music in the United States*. Detroit: Wayne State University. (3e éd. 1984).

NETTL Bruno, 1960b, *Cheremis musical styles*. Bloomington: Indiana University Press.

NETTL Bruno, 1960c, *Ancient Ballads Traditionnaly Sung in New England* [Analyse de l'ouvrage de Helen H. Flanders]. Philadelephia: University of Pennsyliania Press.

NETTL Bruno, 1964 , *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Schirmer Books.

NETTL Bruno, 1965, *Folk and Traditionnal Music of the Western Continents* (with chapters on latin America by Gérard Béhague). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

NETTL Bruno, 1974, « Aspects of Form in the Instrumental Performance of the Persian Avaz ». *Ethnomusicology* 18/3.

NETTL Bruno, 1975 , « Ethnomusicology Today ». *The World of Music* XVII/4, 11.

NETTL Bruno, 1975b, « The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments », CMc XX/67.

NETTL Bruno, 1975c, *Contemporary Music and Musical Cultures* (en collabation avec Charles E. Hamm et Ronald Byrnside).

NETTL Bruno, 1976, *Folk Music in the United States: An Introduction*, 3e éd. rev. & ed. Helen Myers. Detroit: Wayne State University Press.

NETTL Bruno, 1978a, *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana: University of Illinois Press.

NETTL Bruno, 1978b, « Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems, concepts ». *Ethnomusicology* 22: 123-36.

NETTL Bruno, 1983, *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

NETTL Bruno, 1984a, « A Tale of Two Cities ». *Asian Music* 15/2: 1-10.

NETTL Bruno, 1984b, « In Honor of Our Principal Teachers » [1983 Seeger Lecture of the Society for Ethnomusicology]. *Ethnomusicology* 28: 173-85.

NETTL Bruno, 1985, *The Western Impact on World Music*. New York: Schirmer Books.

NETTL Bruno, 1989, *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

NETTL Bruno, 1991, *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays in the History of Ethnomusicology* (ed. with Philip Bohlman). Chicago: University of Chicago Press.

NETTL Bruno, 1992, *Excursions in world music* (Bruno Nettl, Charles Capwell, Philip V. Bohlman, Isabel K.F. Wong, Thomas Turino).

NETTL Bruno, 1991, « Recent Directions in Ethnomusicology », in Helen Myers: *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: Norton: 375-400.

NETTL Bruno, 1995, Hearthland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music. Urbana : University of Illinois Press.

NOTES

1. Paul Nettl naît le 10 janvier 1889 à Hohenelbe (Bohême). En arrivant aux USA en 1939, il enseigne successivement au Westminster Choir College (Princeton), à New York et à Philadelphie. A partir de 1946, il est nommé professeur à l'Indiana University (Bloomington) et intervient au conservatoire de Cincinnati et à la Roosevelt University (Chicago). Il a publié une trentaine de livres et plus de 300 articles, compte rendus et commentaires de disques dans pas moins de huit langues différentes. Ses centres d'intérêt portent principalement sur les XVIIe et XVIIIe siècles en

Autriche et Bohême, l'histoire de la danse, les biographies analytiques de Mozart et Beethoven, etc.

2. Cette école de pensée fut introduite en Amérique par Thomson (1955-58).

3. Professeur à la Northwestern University (Illinois) Melville Jean Herskovits (1895-1963) fut élève de Boas et de Veblen avant de s'intéresser à l'anthropologie économique, au folklore, à la religion et à l'art. Il fut l'un des premiers à étudier les cultures afro-américaines, à développer le concept d'acculturation, à faire connaître l'anthropologie culturelle américaine. Cf. *Man and his Works*, New York, Knopf, 1948.

4. Le *radif* est une collection de plus de 250 mélodies appelées *gusheh*, qui servent de base à l'improvisation instrumentale.

5. Gerhard Kubik fit de longs séjours en Afrique centrale, de l'Est et du Sud. On lui doit de nombreux articles de descriptions organologiques et d'analyses de systèmes musicaux depuis 1964 jusqu'à sa participation récente au volume *Africa* de l'Encyclopédie Garland (cf. Oliveira Pinto 1994).

6. Christopher A. Waterman, fils de Richard A. Waterman, spécialiste de l'Afrique, enseigne à l'Université de Washington, Seatle. Il a beaucoup travaillé au Nigéria (cf. Waterman 1990.

7. Ce sont en réalité les étudiants de Marcel Mauss (1872-1950), de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, et du Musée de l'Homme à Paris, qui prirent l'initiative, avec son accord, de publier son cours (cf. Mauss 1967 [1947]).

8. Les *Flathead* (tête plate) appartienent au groupe linguistique *salish* et sont établis dans le sud du Plateau, à l'ouest de l'état du Montana, Etats-Unis.

9. Cf. bibliographie, 1984a.

10. Je me permets d'ajouter que Bruno Nettl a rendu un vibrant hommage à quatre de ses principaux « informateurs » sur le terrain, reconnaissant ainsi leur rôle dans sa propre formation. Cf. bibliographie 1984b.

11. Bruno Nettl utilise le mot allemand *Denkmäler*, faisant référence aux réalisations allemandes et autrichiennes du XXe siècle.

12. University of California in Los Angeles.

13. *European Seminar in Ethnomusicology*.

14. *Society for Ethnomusicology*.

15. *International Council for Traditional Music*.

16. Cf. Schulte-Tenckhoff 1989.

17. Walter Kaufmann se fit connaître par son remarquable livre sur notation de la musique, notamment en Inde (1967). Il y montre, entre autres, comment elle ne fut guère utilisée par les interprètes, mais qu'en revanche elle servit constamment de référence aux lettrés et aux théoriciens.

18. (Ils chantent cela en même temps que cela leur sort de la tête). A partir de cet instant, l'entretien se poursuit naturellement en allemand.

19. Au début des années 1960, le terme « folklore » n'aucun sens péjoratif. Il s'applique à l'ensemble de la culture populaire, à majorité paysanne, d'une société complexe, généralement occidentale.

20. Johann Gottfried Herder (1744-1803) naquit en Prusse Orientale où il fut élève de Kant. Ami de Wieland et Goethe, Herder passa les vingt-sept dernières années de sa vie à Weimar. Son œuvre philosophique, influencée par celle de Hamman, tente de faire revivre la littérature allemande à partir des légendes et des chants populaires. Il fut un des premiers à analyser les rapports étroits entre langage et culture, ouvrant ainsi la voie à la philologie, puis à l'anthropologie culturelle.

21. Au milieu du XIX^{e} siècle, Ludolf Parisius recueillit des centaines de chansons populaires dans sa région natale de l'Altmark, aux environs de Berlin. Comme c'est le cas de la plupart des collectes européennes de cette époque, les 200 transcriptions mélodiques qu'il fit tiennent à la

fois du descriptif et du normatif. Cette volonté de reconstituer des archétypes et de voir en chaque chant un artefact et non pas le résultat d'un processus de transmission orale dans une communauté populaire, rend délicate l'exploitation analytique de son œuvre.