

Monique DESROCHES, Sophie STÉVANCE et Serge LACASSE, dir. : *Quand la musique prend corps*

Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2014

Aurélie Helmlinger



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2606>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016
Pagination : 226-229
ISBN : 978-2-88474-388-4
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Aurélie Helmlinger, « Monique DESROCHES, Sophie STÉVANCE et Serge LACASSE, dir. : *Quand la musique prend corps* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 20 mai 2017, consulté le 31 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2606>

Ce document a été généré automatiquement le 31 mai 2017.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Monique DESROCHES, Sophie STÉVANCE et Serge LACASSE, dir. : *Quand la musique prend corps*

Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2014

Aurélie Helmlinger

RÉFÉRENCE

Monique DESROCHES, Sophie STÉVANCE et Serge LACASSE, dir. : *Quand la musique prend corps*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2014. 388 p.

- 1 L'ouvrage présenté ici fait suite à des journées d'études qui se sont déroulées à Montréal en janvier 2013, organisées par le LEO (Laboratoire d'Ethnomusicologie et d'Organologie), le GRECEM (Groupe de Recherche Création en Musique) et le LARC (Laboratoire Audionumérique de Recherche et de Création). Le propos consiste à envisager le corps à la fois comme « point de départ et d'arrivée de la médiation musicale » (p. 7), et d'analyser ainsi les « modalités de rencontre » entre les deux parties (corps et musique). L'ouvrage rassemble des textes d'une vingtaine d'auteurs de différents profils : ethnomusicologues, musicologues, interprètes, philosophes. Si l'entreprise pluridisciplinaire est à saluer, on peut regretter qu'une telle ouverture se soit passée de spécialistes en sciences cognitives de la musique, domaine qui a également fort à dire sur le sujet, et qui est d'ailleurs très dynamique à Montréal. On notera toutefois l'intégration de références de ce type dans deux chapitres (celui de Isabelle Héroux et Marie-Soleil Fortier et celui de Karen Nioche).
- 2 Agrémenté d'extraits audiovisuels consultables sur internet, l'ouvrage s'organise en quatre parties : la première dédiée au geste musical, la seconde à la voix, la troisième au corps comme « enjeu de performance » et la dernière au corps se mouvant avec la

musique. Bien qu'il ait été possible d'organiser le propos selon des thématiques cohérentes, les approches restent extrêmement variées et d'intérêt inégal.

- 3 La première partie, intitulée « Le corps comme outil du musicien », expose différentes analyses du geste musical, pour ce qu'il exécute précisément, pour ce qu'il donne à voir, et pour ce qu'il véhicule comme représentations. Le premier chapitre, d'I. Héroux et M.-S. Fortier sur l'expressivité gestuelle du violoniste propose une étude de cas sur l'apprentissage d'une pièce du répertoire classique. Le travail ne prétend pas à une portée théorique, mais l'analyse conceptuelle, en début de chapitre, des travaux dédiés au geste musical, présente des étapes de travail de l'apprentissage issues d'une autre étude de cas (Chaffin & al. 2003). Cette référence est utilisée tout au long du chapitre pour découper en différentes catégories l'évolution du travail du violoniste, sans qu'il apparaisse clairement comment elles ont été ici observées dans les données présentées. On peut cependant apprécier la rigueur de l'exposé et de méthodes comme « l'indice de concentration du nombre de gestes expressif », qui semble parvenir à objectiver le ressenti subjectif de « l'inspiration » du musicien.
- 4 Dans une approche mettant en regard les aspects techniques du geste avec ce qu'il donne à voir et évoque socialement, en l'occurrence une affirmation et revendication culturelle, Luc Charles-Dominique s'attache à comprendre avec finesse l'évolution des gestes du jeu du violon en Europe, se basant sur une riche documentation tant historique qu'ethnographique. Dans le troisième chapitre, Farrokh Vahabzadeh propose une analyse approfondie du geste musical par le biais d'une méthodologie innovante permettant une « notation gestique », comparant ainsi précisément différentes performances. Par analyse gestuelle plus que par des données ethnographiques, il montre que certaines différences régionales dans les choix gestuels des musiciens se comprennent moins par leur finalité musicale que par un souci de démarcation, de « distinction », comme dans le cas des « violoneux » du chapitre précédent. Après une réflexion sur la dimension visuelle de l'appréciation musicale, Ghyslaine Guertin et Jean-Willy Kunz analysent l'évolution des gestes de l'organiste, au regard de sa spectacularisation graduelle suite à l'introduction de transmissions vidéo de la performance. Enfin, cette première partie se termine par une réflexion de François Delalande, basée sur une mise en miroir de déclarations de musiciens classiques experts adultes, et de l'exploration auditive et gestuelle d'un nourrisson découvrant un petit tambourin, l'ensemble étant interprété à travers le prisme conceptuel proposé par Jean Piaget (1977 [1936]). Bien que cette référence ait pu être enrichie de travaux plus récents et que cette réflexion relève de l'étude de cas non nécessairement généralisable aux musiques à tradition orale, l'auteur propose quelques pistes intéressantes.
- 5 La seconde partie, « La voix comme incarnation sonore », souligne la dimension incarnée de l'expérience vocale, par des approches monographiques ou comparatistes. Par ailleurs tout à fait intéressants, deux chapitres de cette partie, l'un traitant de la réinterprétation du terme « mélisme » par les intellectuels de la *cueca* chilienne (celui de Laura Jordán González), l'autre des mutations de la musique judéo-espagnole suite à l'appropriation du style par une nouvelle génération de chanteuses (celui de Jessica Roda), ne traitent qu'indirectement le sujet du livre : le corps n'est pas traité de façon centrale, comme dans les autres chapitres. Serge Lacasse propose un chapitre de réflexion sur le concept de « grain » de la voix, développé par Roland Barthes, et qui aboutit à une interprétation libre d'une opposition entre « phéno » et « géno » – chant, associés respectivement au « cuit » (à la « norme »), et au « cru » (au « corporel », « non normé »). L'exemple, tiré du

répertoire de la chanteuse Björk, ne parvient guère à convaincre du bien-fondé théorique de ces emprunts conceptuels à d'autres disciplines (dont l'auteur convient qu'ils ne sont pas très clairs), alors que l'ethnomusicologie et l'acoustique musicale possèdent une terminologie précise sur la voix. Dans un chapitre basé sur une ethnographie fine et précise, Flavia Gervasi s'attache à montrer comment l'analyse du terme « aria », en Italie du Sud, ne doit pas faire l'économie de la prise en compte du geste et de la façon dont les musiciens vivent ces répertoires dans leur corps. Le chapitre d'Yves Defrance, quant à lui, commence par un large passage en revue de la thématique musique et mouvement. Si l'on peut saluer l'entreprise de synthèse, elle aboutit parfois à des propositions curieuses (p. 179), comme l'explication de la récurrence des gammes pentatoniques dans le monde par le nombre de doigts de la main, ou la récurrence des rythmes à quatre temps par le fait que les humains soient quadrupèdes (tous les animaux à quatre pattes ne jouent pas de musique à quatre temps !). Le chapitre se termine par des considérations plus convaincantes sur les liens entre musique et corps dans des répertoires bretons, dont l'auteur est spécialiste.

- 6 La troisième partie, appelée « Le corps comme lieu et enjeu de la performance musicale », centre le propos sur le geste performatif. Elle s'ouvre sur un chapitre consacré à l'analyse des « espaces corporels » de la *capoeira* par Catherine Harrisson-Boisvert. Ce travail compte quelques pistes intéressantes, mais on peut regretter qu'il soit fondé sur un appareillage conceptuel parfois obscur (le terme « espace », par exemple, utilisé dans un sens un peu confus et jamais défini). Dans le chapitre suivant, Karen Nioche propose une analyse originale des rapports mouvement de danse et musique, croisant une ethnographie solide et des lectures pluridisciplinaires, notamment dans le domaine des sciences cognitives de la musique. Dans le treizième chapitre, arborant un style bravache, voire provocateur (il ouvre son exposé en affirmant se « moquer » des théories de la « performance et du performeur [ou performateur] » et le clôt par une citation de six pages d'un prêtre jésuite à Pékin au XVIII^e siècle), François Picard s'interroge sur la « relation de l'acteur à la marionnette comme signe, symbole et métaphore du rapport entre le musicien – en son corps – et son instrument de musique » (p. 230). Ces observations du terrain chinois sont suivies d'un chapitre de Julian Whittam consacré à la figure de l'homme-orchestre en Occident. Il observe notamment que dans ces prestations, « l'intérêt n'est pas nécessairement le résultat, mais le processus » (p. 258), faisant un écho intéressant au numéro des *Ateliers d'anthropologie* sur la virtuosité, que l'auteur ne mentionne pas dans sa contribution, mais dont le thème rejoint tout à fait sa démonstration. En particulier, Antoine Hennion y avait noté que la virtuosité, « loin d'opposer l'art et ses moyens, (...) parle de ce que pourrait être l'art des moyens eux-mêmes, ou elle fait des moyens l'art même » (Hennion 2011 : § 05). Poursuivant la réflexion sur ce que la performance donne à voir (ou pas, dans le cas des musiques électroniques), la partie se termine par un chapitre d'Anthony Papavassiliou analysant « la réintégration » du geste par un auteur de musiques électroniques, Tim Exile, soucieux de rendre plus explicites ses prestations par la dimension visuelle de ses gestes.
- 7 Dans la dernière partie, « Le corps en mouvement avec la musique », plusieurs travaux traitent de la dimension identificatoire du corps, comme une caractéristique stylistique. Ainsi, Monique Desroches montre dans un très beau chapitre fondé sur ses observations des terrains martiniquais et réunionnais, comment « le corps se situe à la jonction de processus d'emprunts, de réinterprétations incessantes et de création : il donne alors à la pratique musicale, sa signature stylistique et esthétique ». Comme une illustration de ce

propos, Sophie Stévançe montre la façon dont la chanteuse inuite Tanya Tagaq exprime par son corps non seulement les différentes facettes de son identité, mais aussi les revendications politiques et sociales qui caractérisent ses convictions. Le lecteur sera surpris de voir opposer comme une guerre ouverte, par Virginie Magnat, la théorie (universitaire) et la pratique des musiciens (p. 332-333), et proposer, comme s'il s'agissait d'une nouveauté, la conciliation de ces approches. Sans enquête de terrain véritable, elle expose des représentations générales sur les « chants traditionnels », vus comme l'« incarnation d'une mémoire ancestrale, et la transmission comme une forme d'initiation spirituelle fondée sur une relation aux espaces naturels caractéristiques d'une région » (p. 335). Tranchant avec cette approche, l'exposé de Marie-France Mifune propose une réflexion claire et rigoureuse sur la musique et le geste dans le *bwiti* gabonais. Après avoir posé comme préalable théorique, la nécessité d'étudier la musique seule, l'auteure étend finalement son objet à « l'ensemble des composantes de la performance » (p. 347), et notamment la dimension gestuelle, montrant que la conception de la musique est indissociable de celle des gestes. Enfin, l'ouvrage se termine par une analyse des corps dans le jazz par Vincent Cotro, illustrant à nouveau fort bien l'exposé de M. Desroches et sa proposition de « signature » stylistique.

- 8 L'ouvrage montre fort bien la richesse de la thématique, articulant musique, performance, expérience sensible des musiciens. Si certaines contributions peuvent décevoir, l'ensemble reste une invitation stimulante à l'observation des corps musiquants, représentative de la variété des approches des sciences humaines de la musique.

BIBLIOGRAPHIE

CHAFFIN R., IMREH G., LEMIEUX A. F. & CHEN C., 2003, « Seing the Big Picture » : Piano Practice as Expert Problem Solving. *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, 20(4) : 465-490.

HENNION Antoine, 2011, « Aussi vite que possible... », *Ateliers d'anthropologie*. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 35. <http://doi.org/10.4000/ateliers.87644>

PIAGET Jean, 1977 [1936], *La naissance de l'intelligence chez l'Enfant*. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé.